

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA LITTÉRARITÉ DE L'ESSAI SELON CIORAN : VERS UNE ÉTHIQUE DE L'ÉCRITURE OU
« LE STYLE COMME AVENTURE »

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

BRIAN PETTIFORD

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mon directeur, M. Jean-François Hamel (professeur régulier, Département d'études littéraires, UQÀM), pour les précieux conseils et une patience à toute épreuve. À Mme Anne-Élaine Cliche (professeur régulier, Département d'études littéraires, UQÀM) et M. Robert Dion (professeur régulier, Département d'études littéraires, UQÀM), pour leurs nombreuses suggestions éclairantes, ainsi qu'à M. Luc Bonenfant (professeur régulier, Département d'études littéraires, UQÀM) pour les encouragements et les bons mots.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I L'ESSAI AU XX ^e SIÈCLE ET LA PRATIQUE DU GENRE CHEZ CIORAN ...	10
1.1 Le genre littéraire	11
1.2 L'essai	19
1.3 Cioran : de l'essai à l'essayisme poétique	34
CHAPITRE II CIORAN ET LA POÉSIE : LE MIROIR DE L'ÉCRITURE	48
2.1 L'attrait de la poésie	48
2.2 Critique de la poésie	63
2.3 Ambiguïté de l'idéal poétique	76
CHAPITRE III LE TRAVAIL DU STYLE OU LES FONDEMENTS D'UNE ÉTHIQUE	82
3.1 L'écriture fragmentaire ou « pulvériser l'acquis »	83
3.2 Le travail du style comme ascèse	96
3.3 Éthique et représentation de soi	107
CONCLUSION	117
BIBLIOGRAPHIE	123

RÉSUMÉ

Cette recherche se propose comme objectif principal d'analyser les rapports entre la littérarité de l'essai et l'éthique de l'écriture dans l'œuvre de Cioran : elle couvre la période qui s'étend de *La tentation d'exister* (1956) à *De l'inconvénient d'être né* (1973) et inclut les *Cahiers 1957-1972* (1997), œuvre contemporaine des deux premières, mais posthume. Tout d'abord, ce mémoire s'ouvre par une discussion sur le genre de l'essai au XX^e siècle, ses caractéristiques formelles les plus importantes et la diversité des typologies qui le concerne. Un constat préliminaire permet de dégager une pratique particulière de l'essai, « l'essayisme poétique », qui s'avère opératoire dans le contexte cioranien et jette un éclairage différent sur *La tentation d'exister*. Au second chapitre, il est question de la relation qu'entretient Cioran avec la poésie, élément central dans sa réflexion littéraire, comme le démontre l'étude des *Cahiers* : l'exemple du poète Valéry cristallise l'ambivalence de l'idéal poétique et fait ressortir la quête de l'auteur pour une nouvelle manière. Enfin, le dernier chapitre est consacré au rôle du style dans le développement d'une éthique de l'écriture, par le biais de trois facteurs constitutifs majeurs : l'écriture fragmentaire, le travail du style et la représentation de soi. Ceux-ci doivent libérer l'auteur du didactisme discursif associé généralement aux œuvres de pensée et atténuer la thématique négative de l'existence. Aussi, l'originalité et la pertinence de ce projet découlent de son hypothèse directrice : le travail du style, comme valeur positive, permet à Cioran d'alléger les rigueurs du sens logique, du poids des idées, pour se concentrer sur la perfection formelle, instituant un régime de valeur sur lequel repose son éthique. La publication *De l'inconvénient d'être né* marque ainsi l'aboutissement de ce régime, axé surtout sur le détachement et la retenue, à partir duquel il est possible d'affirmer que la poétique de Cioran représente non seulement une façon d'écrire mais une manière d'exister.

Mots clés : Cioran, littérarité, essai, style, poésie, éthique, écriture.

INTRODUCTION

Cioran écrit ses premiers articles dans la jeune vingtaine. Pendant son séjour allemand, il collabore en effet à différentes revues roumaines, dont la revue de droite *Vremea* : certains des articles publiés en 1933-1934 font ouvertement l'éloge du régime nazi, bien qu'une certaine ambivalence idéologique soit perceptible. Période trouble dans l'histoire européenne, les années trente voient l'émergence du fascisme dans plusieurs pays, dont la Roumanie, avec la Garde de Fer. La relation qu'il entretient avec cette organisation s'avère elle aussi ambivalente, voire hostile. Ainsi, on s'est méfié de Cioran et de son « engagement », le trouvant trop timide et même suspect¹. Entre-temps, il publie son premier livre, *Sur les cimes du désespoir* (1934), un recueil de courts textes qui explorent le gouffre de la conscience à la lumière de la mort, du suicide et de l'insomnie, dans un style souvent frénétique, à la limite de l'explosion. C'est aussi la période sa plus nihiliste et en cela il reflète en partie le mal dont souffre sa génération et le sentiment que l'avenir est clos, que tout s'oppose à la vraie vie (du moins, ce qu'ils considèrent comme telle), que le siècle naissant est sous le signe de la mort. Or, le contraste apparaît déjà entre l'aspect politique des articles et le

¹ La question de l'engagement politique de Cioran a fait couler beaucoup d'encre. Dans *L'oubli du fascisme* (Paris, Presses universitaires de France, 2001, 552 pages), Alexandra Laignel-Lavastine accuse à la fois Cioran, Eliade et Ionesco d'être des sympathisants fascistes et d'avoir occulté systématiquement cet aspect de leurs biographies. Sur un ton souvent agressif et vindicatif, Laignel-Lavastine semble vouloir régler des comptes et ne fait pas de quartier : selon elle, *La tentation d'exister* est un livre antisémite (principalement à cause du chapitre « Un peuple de solitaires », qui aborde justement la question juive), qui reprendrait, de manière à peine voilée, les thèses de *La transfiguration de la Roumanie* (Bucarest, *Vremea*, 1936, 286 pages). Elle rejette ainsi l'ensemble du corpus cioranien sous prétexte qu'il est « contaminé » par les années noires 1933-1934. Par ailleurs, un propos similaire se retrouve dans le texte consacré à Cioran dans *Professeurs de désespoir* (Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2005, pp. 97-125) de Nancy Huston. Or, sans renier ou minimiser les apparentes sympathies cioraniennes pour le fascisme, Norbert Dodille et Gabriel Liiceanu ont remis le débat dans sa juste perspective dans *Lectures de Cioran* (Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, 107 pages) notamment en rappelant que Cioran, qui n'avait que vingt ans, n'a jamais été un militant de la cause fasciste et qu'il a toujours entretenu une approche critique envers tout engagement politique, attitude qui le rendait suspect aux yeux des organisations politiques de l'époque. Les fameux articles en question ont longtemps été inaccessibles : une première série d'articles, cependant expurgée des plus controversés sur l'insistance même de l'auteur, a été publiée dans *Solitude et Destin* (Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2004, 420 pages). En ce qui concerne les articles politiques, ils ont été récemment publiés dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Cioran (Laurence Tacou et Vincent Piednoir [dir.], *Cioran*, Paris, Éditions de l'Herne, no.90, 2009, 542 pages).

côté dépolitisé de son premier livre : curieusement, le rejet des idéologies semble prendre forme à même la période la plus idéologique de Cioran, comme si la conscience de l'inefficacité réelle de l'action politique, peu importe son orientation, minait de l'intérieur ses enthousiasmes.

De retour en Roumanie en 1936, il publie trois ouvrages en deux ans, soit *Le livre des leurre*s (1936) et *Des larmes et des saints* (1937). Le troisième, *La transfiguration de la Roumanie* (1937), est un livre à forte tendance nationaliste, mais aussi très cynique envers la culture et l'histoire roumaines. Aussi, on se rend compte à quel point il croit peu à l'idéologie qu'il défend (mal), qu'il ne peut s'investir aveuglement dans une cause et finit souvent par se retourner contre ce qu'il propose. De plus, c'est après avoir écrit son livre le plus « nationaliste » qu'il quitte la Roumanie avec l'intention de ne plus y revenir, abandonnant toute velléité politique dès qu'il arrive en France en 1938.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, dans Paris occupé, Cioran compose ses deux derniers livres en roumain: *Le crépuscule des pensées* (1938) et le *Bréviaire des vaincus* (1944). Son premier ouvrage en français, *Précis de décomposition* (1949), confirme la réorientation de son oeuvre. Malgré un certain succès d'estime², Cioran envisage presque l'abandon de l'écriture dans les années soixante alors qu'il vit une crise esthétique importante. Pourtant il poursuit son activité avec la publication d'*Histoire et utopie* (1960), *La chute dans le temps* (1964) et *Le mauvais demiurge* (1969). S'ouvre ensuite ce qu'on désigne ordinairement comme sa « dernière période », avec *De l'inconvénient d'être né* (1973), un recueil d'aphorismes et de fragments qui devient rapidement emblématique de la manière de l'écrivain, cristallisant l'image du moraliste moderne qu'on lui attribue dès lors volontiers. Après *Écartèlement* (1979), Cioran publie encore *Exercices d'admiration* (1986) et *Aveux et Anathèmes* (1987), forme d'adieu à la littérature par son ton relativement serein et la présence d'un humour subtil qui tend à désamorcer son pathos. Au total, son oeuvre se compose de vingt-deux titres, publiés à un rythme de un tous les cinq ou six ans. Il meurt à Paris en 1995.

² Le succès commercial ne viendra que tardivement : dans les *Entretiens*, Cioran avoue sa surprise lorsque Gallimard lui annonce qu'*Aveux et anathèmes* se sont vendus à plusieurs milliers d'exemplaires, alors que les *Syllogismes de l'amertume* se sont écoulées à 200 exemplaires en dix ans.

Deux ans plus tard, les éditions Gallimard publient les *Cahiers 1957-1972*, document inédit de près de mille pages sur la période centrale de l'écrivain³.

Bien que la période de son engagement idéologique soit relativement courte, un an ou deux à peine, il est important de retenir que Cioran se débatta toute sa vie avec ses « erreurs de jeunesse ». Dans ce contexte, l'exil représente peut-être la première étape dans la réforme de l'individu : dans la solitude parisienne, le passé demeure d'actualité en tant que rempart contre les abus de jadis et rappelle à Cioran toute l'importance de l'indépendance d'esprit. Si certains critiques ont vu dans l'exil une manière de renier le passé et faire l'impasse sur les « années noires », ils ont peut-être mal lu l'œuvre de Cioran. Car, la discrétion légendaire de Cioran (ne l'appelle-t-on pas « l'ermite de Paris » ?) ne relève pas tant d'une volonté de s'épargner publiquement, mais bien plutôt d'un « engagement » total envers soi-même, dans un sens totalement dépourvu de connotation politique. Dès son arrivée à Paris, et grâce à son anonymat, il jette les bases d'une autre vision du monde, selon laquelle l'écriture seule peut lui apporter une amorce de solution face à l'existence. S'entame alors une longue progression intérieure, faite d'avancées et de reculs, mais toujours orientée vers le mieux-vivre par la médiation de l'écriture. La courbe que décrit le corpus cioranien au fil des années nous montre, entre autres choses, une nette tendance vers le dépouillement, le détachement et la concision. Cette évolution, voulue par l'auteur, est la conséquence d'une ascèse issue de sa pratique de l'écriture : il en émerge une éthique, qui à son tour influence l'ensemble de l'existence, mais qui ne garde sa pertinence qu'en tant qu'elle est reliée à l'expression.

³ Pour une bibliographie détaillée, on consultera en priorité le *Cahier de l'Herne* consacré à Cioran, sous la direction de Laurence TACOU et Vincent PIEDNOIR, *Cioran*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », no. 90, 2009, pp. 534-536.

Réception de l'œuvre de Cioran

La réception critique réservée à Cioran en France jouera également son rôle dans le développement de l'exigence éthique de son écriture. D'abord, et contrairement à sa situation en Roumanie, Cioran est parfaitement inconnu dans son pays d'accueil : il continue même d'écrire en roumain, mais il s'aperçoit assez tôt de l'impropriété d'une telle démarche. Pour augmenter ses chances d'être lu par les Français, une seule solution s'impose selon lui : écrire en français.

Nous verrons plus loin que le changement de langue est en fait beaucoup plus complexe qu'une simple volonté d'être accessible aux indigènes, mais ce facteur joue certainement dans ce choix. D'ailleurs, la traduction des deux derniers livres en roumain, écrits à Paris, *Le crépuscule des pensées* et *Le bréviaire des vaincus*, attendra presque cinquante ans. Sa volonté est alors de repartir à zéro dans une nouvelle langue⁴. Ce n'est donc qu'avec le *Précis de décomposition* qu'il fait son entrée officielle dans le monde littéraire parisien. Dès cet ouvrage, la réception critique est partagée entre l'admiration et l'indifférence, voire l'hostilité. Une certaine confusion règne sur les intentions réelles de l'auteur. En pleine frénésie de l'engagement de la littérature, dans le contexte de l'existentialisme triomphant, Cioran semble se désister de toute idéologie et opposer un refus catégorique à la conception de l'histoire comme progression de l'homme vers un mieux-être.

Maurice Nadeau, dans le premier article français sur Cioran, publié dans *Combat* en 1949, a bien saisi l'atmosphère particulière qui se dégage du *Précis* :

Le voilà donc venu celui que nous attendions, le prophète des temps concentrationnaires et du suicide collectif, celui dont tous les philosophes du néant et de l'absurde préparaient l'avènement, le porteur de la mauvaise nouvelle. Saluons-le et regardons-le d'un peu plus près : il portera témoignage pour notre époque. [Mais] il n'est pas philosophe [et] le discours de ce nihiliste absolu se passe de commentaires, et il y aurait quelque ridicule à réfuter le cri d'un

⁴ En fait, tous les livres de la période roumaine ne seront réédités qu'au tournant des années 1990.

homme qui se noie. [Pourtant] il croit encore à quelque chose puisqu'il écrit, se confesse et chante sa détresse.⁵

Ce qui frappe Nadeau et les premiers lecteurs de Cioran en France, ce sont d'abord les propos iconoclastes et l'élégance de la langue de cet inconnu, qualifié de « penseur crépusculaire ». Or, malgré certaines critiques enthousiastes, dont celles de Claude Mauriac ou de Jules Romains, l'impact du *Précis de décomposition* demeure marginal à bien des égards. Et pourtant, son premier livre en français se voit attribuer en 1950 une distinction littéraire, le prix Rivarol. Curieusement, à partir de ce moment, il cherchera surtout à cultiver le mystère autour de sa personne et de son œuvre. Ainsi, il évite systématiquement toute entrevue aux journaux français, s'assure d'une présence minimale dans les grandes revues littéraires, conserve un rythme de publication relativement lent, rejette des postes institutionnels et des demandes de conférences de toutes sortes, enfin, et surtout, il refuse les prix qui récompensent son œuvre.

Sur ce dernier point, il convient de dire quelques mots. Tout d'abord, il est frappant de constater que Cioran est l'un des auteurs français les plus primés du XX^e siècle : il remporte en 1957 le prix Sainte-Beuve pour *La tentation d'exister*, le prix Combat 1961 pour *Histoire et utopie*, les prix Roger-Nimier 1977 et Paul-Morand 1988 (de l'Académie française), chacun pour l'ensemble de son œuvre. S'il accepte le Rivarol, principalement pour des raisons d'ordre administratif (il s'agissait de régulariser sa situation en France avant de faire une demande de citoyenneté), il refuse tous les autres, malgré les bourses substantielles qui les accompagnaient.

Pourquoi autant d'obstination contre toute forme de reconnaissance officielle ? Les motivations de Cioran diffèrent de celles de Sartre refusant le Nobel : il ne s'agit pas d'abord d'un geste politique, mais plutôt d'un acte de probité de l'auteur envers lui-même, profondément lié à sa conception de l'écriture. Un passage des *Cahiers* est à cet égard particulièrement éclairant :

⁵ Maurice NADEAU, « Un penseur crépusculaire », *Combat*, 29 sept. 1949, dans Laurence TACOU et Vincent PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », no. 90, 2009, pp. 211-212.

Ce qui est intolérable, c'est vivre dans des situations fausses. J'ai écrit le *Précis* où j'ai tout anéanti : on me donna un prix. Il en fut de même pour la *Tentation*. Maintenant on veut couronner *Histoire et utopie*. Je refuse, et on ne veut pas de mon refus. De tous côtés, on me refuse la satisfaction d'être incompris. [...] Je ne veux pas qu'on dise que je cours après les lauriers. L'idée même que je puisse viser à la gloire m'humilie, elle me ruine à mes propres yeux.⁶

Pendant ses années actives, la notoriété de Cioran est donc basée sur la rareté de l'écrivain dans l'espace public, ce qui explique peut-être pourquoi la critique ne s'intéresse à son œuvre qu'assez tardivement⁷. À partir de la fin des années 1980, plusieurs articles et études sont publiés dans différentes revues, surtout dans *Le Magazine littéraire*, avec une série de textes qui lui sont consacrés par Patrice Bollon : ils serviront de base à la première monographie sérieuse sur le sujet. Ce travail, comme celui de quelques autres tels Parfait, David, Balan, Liiceanu, Savater, Boué, a permis l'émergence d'une critique véritablement cioranienne. Si ce corpus prend de l'expansion depuis quelques années, il reste relativement modeste en comparaison avec d'autres auteurs contemporains. Toutefois, la publication récente d'un *Cahier de l'Herne* (2009) sur Cioran marque une forme de consécration sur le plan critique.

Considérations préliminaires et orientation du mémoire

L'œuvre de Cioran est d'ordinaire divisée en deux périodes⁸, dont la dernière est marquée par l'arrivée à Paris (1938) et la décision d'abandonner le roumain au profit du français (1944). D'un style flamboyant, exalté et même agressif, tel que pratiqué dans ses années de jeunesse, il passe à une manière autre, privilégiant la retenue du lyrisme par une ascèse

⁶ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, cité dans Nicole PARFAIT, *Cioran ou le défi de l'être*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « La mesure des choses », 2001, pp. 184-185.

⁷ Évidemment, des articles sur Cioran furent publiés au fil des années, par un certain nombre d'auteurs, et cela depuis le *Précis de décomposition*. Néanmoins, ces articles étaient circonstanciels et éparpillés dans le temps, peu orientés vers une analyse littéraire et de nature surtout impressionniste.

⁸ Nous verrons plus loin que cette affirmation nécessite d'être nuancée : le corpus cioranien se divise en deux parties, mais, pour les fins de cette étude nous tenterons de montrer qu'une période intermédiaire situe à part les textes des années soixante.

esthétique, travaillant davantage son objet et insistant d'ailleurs sur ce travail spécifiquement littéraire. Mais la division chronologique, quoique utile, ne peut satisfaire à elle seule aux critères de l'analyse en vue d'une détermination de la littéarité chez Cioran ; opposer les livres roumains aux livres français, comme le fait généralement la critique, revient à se concentrer sur des circonstances biographiques pour expliquer l'œuvre. Or, dans sa période française, Cioran adopte une attitude réflexive nouvelle face à l'écriture, qu'il importe ici d'étudier en elle-même pour reconstituer sa poétique de l'essayisme et en dégager une éthique de l'écriture.

Dans ce mémoire, nous étudierons d'abord les *Cahiers 1957-1972*, un document unique sur le processus créatif en marche et qui jette un éclairage nouveau sur les complexités de son expression durant une période charnière ouverte par *La tentation d'exister* et close par *De l'inconvénient d'être né*, emblématique de sa nouvelle manière. Chapeautant les quinze ans qui séparent la publication de ces deux oeuvres majeures, les *Cahiers* nous offrent tout un éventail d'avant-textes, de premiers jets, de réflexions littéraires ou autres, qui nous donnent la possibilité de suivre l'évolution de la pratique de l'essai chez Cioran vers ce qu'on pourrait qualifier d' « essayisme poétique », libéré du didactisme discursif associé généralement aux œuvres de pensée, et dont la part grandissante d'autoréflexivité rend l'étude conjointe de ces trois livres nécessaire. Les questions soulevées par la réunion de ces trois ouvrages sont nombreuses: la pratique de l'essai dans son rapport à la généricité et à la modernité littéraire, l'attrait exercé par la poésie sur la prose, les rapports complexes entre le travail du style et la logique discursive, mais surtout le développement d'une éthique de l'écriture contrebalançant une thématisation globalement négative tant de l'existence quotidienne que de l'histoire du monde.

L'intérêt et la pertinence de ce projet découlent de son hypothèse directrice: le travail du style, comme valeur positive, est au coeur de la poétique de Cioran, lui permettant de se dégager des rigueurs du sens logique, de l'idéation discursive, pour se concentrer davantage sur la perfection formelle, s'éloignant des Idées dans la mesure où elles ne peuvent servir son expressivité, instituant ainsi un régime de valeurs sur lequel repose l'éthique de l'auteur. Conséqumment, il s'agira de prendre à revers deux constantes de la critique cioranienne: premièrement, le primat du contenu conduisant à une analyse des Idées, qui ne tient pas

compte de la forme dans laquelle elles se déploient; deuxièmement, une surévaluation du pathos négatif, conduisant à la reconnaissance du pessimisme comme seule valeur de l'auteur, laissant de côté la positivité de son investissement littéraire.

Les questions qui guideront nos analyses seront donc les suivantes: dans quelle mesure la pratique de l'essai chez Cioran se distingue-t-elle des grands représentants du genre et quelles en sont les implications dans la constitution de sa poétique ? En quoi la poésie exerce-t-elle un attrait sur sa prose et comment permet-elle une première ébauche de son style ? Quels sont les critères axiologiques fondamentaux qui peuvent définir la notion de style et en quoi ceux-ci peuvent-ils constituer la base d'une éthique ?

Nous diviserons donc ce mémoire en trois chapitres. En premier lieu, nous aborderons la question du genre de l'essai au XX^e siècle pour en dégager les grandes lignes, ce qui nous permettra ensuite de mieux circonscrire l'essai chez Cioran en identifiant les éléments qui distinguent sa pratique du genre : cette première approche se fera principalement à partir de *La tentation d'exister*. À cette étape s'ouvrira une discussion sur l'essayisme poétique, que nous croyons être la forme de l'essai qu'il privilégie.

En deuxième lieu, nous analyserons la question de la poésie comme vecteur de la réflexion cioranienne sur la littérature, en nous concentrant davantage sur les *Cahiers* puisqu'ils font état d'une poétique en mutation, parallèlement à l'œuvre même, qui continue de se constituer malgré nombre de difficultés. Nous verrons que l'un des textes les plus importants à sortir des *Cahiers*, « Valéry face à ses idoles », représente le sommet d'une autoréflexivité qui aboutira, à terme, à un réinvestissement de l'écriture par la valorisation du style et l'émergence d'une nouvelle manière. Nous définirons, autant que possible, ce qu'il entend par « style », notion centrale dans sa poétique, mais qui se laisse difficilement saisir d'un point de vue strictement conceptuel.

En troisième lieu, nous tenterons d'établir le lien entre travail du style, littérarité et éthique, à la lumière des chapitres précédents et en nous basant sur *De l'inconvénient d'être né*, livre qui marque la fin des *Cahiers* et couronne ainsi sa réforme esthétique. Aussi, nous montrerons dans le dernier chapitre que l'écriture fragmentaire, le travail du style et la représentation de soi sont en fait trois facettes d'une même réalité dans l'analyse de notre

corpus, que nous résumerons par l'expression « éthique de l'écriture ». Pour y parvenir, nous analyserons des extraits tirés à la fois des *Cahiers* et de *De l'inconvénient d'être né*, pour en décrire les étapes évolutives les plus importantes et mettre l'accent sur l'écriture fragmentaire comme médiation entre une éthique personnelle et une ascèse esthétique.

CHAPITRE I

L'ESSAI AU XX^e SIÈCLE ET LA PRATIQUE DU GENRE CHEZ CIORAN

Au deuxième acte de *Roméo et Juliette*, Shakespeare, par la voix de son héroïne, pose une question célèbre : « What's in a name ? ». On connaît la suite, non moins notoire : « That which we call a rose / By any other name would smell as sweet »⁹. La question, banale à première vue, est capitale. Qu'y a-t-il dans un nom ? *Tout et rien*, serait-on tenté de répondre. Toutefois, pour la bonne marche de toute analyse sérieuse, il n'est pas inutile de s'entendre minimalement sur un ensemble de mots et de noms, dont la fédération forme des concepts, parfois problématiques mais souvent importants. Le genre littéraire représente justement l'un de ces concepts fondamentaux dans la critique littéraire : nous ouvrirons donc ce chapitre par une définition fonctionnelle du genre littéraire. Une fois cette base établie, nous nous pencherons plus particulièrement sur le genre de l'essai, en tentant de développer un cadre analytique qui puisse nous éclairer sur les œuvres à l'étude. Après un bref historique sur l'évolution du genre de l'essai, nous nous pencherons sur quelques difficultés typologiques. Enfin, nous verrons en quoi l'*essayisme* cioranien peut être qualifié de *poétique* et ce que signifie cette désignation. Cette dernière étape nous permettra jeter les bases d'une compréhension de la littérarité spécifique au corpus en question.

⁹ William SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet / Roméo et Juliette*, Édition bilingue [trad. de P-J Jouve et G. Pitoëff], Paris, Flammarion, coll. « Le Club français du Livre », 1992, p. 100.

1.1. Le genre littéraire

Le genre est l'hydre de Lerne *conceptuelle* de la critique littéraire : il est insaisissable, protéiforme et évanescent, mais aussi omniprésent et tentaculaire. Maintes tentatives théoriques pour le décapiter ont été vaines : les genres demeurent bien vivants, ils exercent leur influence tant dans la conception que dans la réception des œuvres et la critique, qui cherche parfois à s'en défaire, doit reconnaître la pérennité, mais également la pertinence, de la notion de genre dans l'analyse littéraire. Si nombre d'écrivains et critiques modernes ont voulu se positionner au-delà du problème du genre, celui-ci devenant une curiosité bonne pour les livres d'histoire, alors cette volonté d'affranchissement n'était qu'apparente, car jamais n'a-t-on autant tenu compte des genres que dans le refus de leur existence et le rejet de leur influence.

Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Depuis l'Antiquité, le débat fait rage sur la notion de genre, sur les caractéristiques communes ou distinctives de chacun, sur les modalités internes de la construction de l'œuvre, sur les orientations que suppose une œuvre identifiée à tel genre par rapport à tel autre, sur la nature de ce que ces œuvres expriment et comment elles le font, tant sur le plan intentionnel que factuel. Les origines de ce débat remontent principalement à la *Poétique* d'Aristote, ouvrage fondateur de la théorie littéraire. Néanmoins, Aristote *n'invente* pas à proprement parler la notion de genre, avant lui Platon avait déjà abordé cette question dans certains de ces dialogues¹⁰, mais il est le premier à tenter une conceptualisation d'ensemble des différentes formes d'expression écrites présentes à son époque.

Dans sa *Poétique*, donc, Aristote distingue trois grands genres : le lyrique, le dramatique et l'épique. Cette catégorisation se base sur le mode d'énonciation : les œuvres lyriques sont celles « où seul parle l'auteur » ; les œuvres dramatiques, « où seules parlent les personnages » ; finalement, les œuvres épiques, « où auteur et personnages ont également

¹⁰ Surtout dans le troisième livre de *La République*.

droit à la parole ». En plus du mode d'énonciation, Aristote retient deux autres critères d'analyse, soit « la relation que les personnages entretiennent avec la réalité » et « la hiérarchie des valeurs accordées aux formes »¹¹ (le respect de la métrique, par exemple). Mais, dans les faits, le système d'Aristote se divise en deux genres importants : « le théâtre, fondé sur la *mimésis* [et] le récit, fondé sur la *diégésis* »¹², avec un certain flottement en ce qui concerne la poésie, puisqu'elle relève soit de l'un ou de l'autre des deux grands genres, selon les moyens qui sont mis en œuvre dans le texte.

Évidemment, cette répartition est problématique, pour deux raisons : d'abord, la *Poétique* nous étant parvenue incomplète, les conclusions qui en découlent ne peuvent que l'être aussi. Ensuite, la notion de genre chez les Anciens exclut nombre de formes littéraires que nous sommes habitués à considérer comme telles, dont l'essai, ce qui tend à prouver que les genres constituant la littérature évoluent, se transforment, naissent et meurent, bref qu'ils sont tout sauf statiques. Malgré tout, l'influence de la *Poétique* d'Aristote se fait sentir jusqu'au XIX^e siècle et les différentes poétiques intermédiaires, notamment celles de la Renaissance, cherchent surtout à adapter les préceptes aristotéliens plutôt que de les remettre en question. Si on discute beaucoup de la notion de genre, on le fait à l'intérieur d'un cadre bien précis, dont l'étroitesse semble se renforcer au fur et à mesure que l'Antiquité s'éloigne dans le temps, envers et contre toutes les tentatives d'inclusion de genres mineurs ou émergents.

Or, si « toute classification générique est fondée sur des critères de similitude », comme le remarque Jean-Marie Schaeffer, le principe analogique rend le questionnement sur la notion de genre *similaire* « à la question de savoir ce qu'est la littérature »¹³. Ce glissement d'un problème à un autre est en grande partie dû au fait que l'écriture n'est pas d'usage exclusivement artistique. En effet, la littérature « constitue un domaine régional à l'intérieur

¹¹ Daniel MORTIER, « Introduction », dans MORTIER (dir.), *Les grands genres littéraires*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Unichamp-Essentiel 4 » 2001, p. 8.

¹² Yves STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2000, pp. 14-15.

¹³ Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 8.

d'un domaine sémiotique plus vaste, qui est celui des pratiques verbales »¹⁴, dont une partie seulement relève de l'esthétique dite littéraire. Ainsi, débattre la notion de genre, c'est d'abord débattre la nature interne de ce que l'on nomme communément « littérature ». Enfin, « l'introuvable spécificité sémiotique »¹⁵ de la littérature, comme le mentionne Schaeffer, est à la base même des nombreuses théories des genres en circulation depuis le XIX^e siècle, et l'existence du « genre » semble inséparable de celui du « littéraire ».

Mais qu'entend-on exactement par *genre littéraire*, comment peut-on définir cette notion sans pousser trop loin les restrictions ? Le mot lui-même renvoie à l'idée d'« origine », de « souche », entendu comme « espèce » et n'est pas spécifique au domaine littéraire. En lien avec l'esthétique, Stalloni affirme que la notion de genre « obéit à une volonté taxinomique en s'efforçant de classer les œuvres et les sujets en fonction de critères particuliers, qu'ils soient stylistiques, rhétoriques, thématiques ou autre »¹⁶. Le genre offre donc une première grille de lecture et de classement.

Mais qui dit classification, dit aussi codification : l'attitude dominante de la *Poétique* d'Aristote, et de la tradition qui en découle est d'abord normative. D'un point de vue historique, la précision est importante car elle explique pourquoi la description d'une réalité verbale, ici la littérature, devient éventuellement une prescription de ce que devrait être cette même réalité. Si les poétiques classiques se caractérisent surtout par les conventions et les contraintes, c'est que l'on aborde les genres de manière *exclusive*, à partir d'un modèle qui fait autorité et, donc, immuable. Toute innovation générique doit pouvoir entrer dans une catégorisation établie d'avance et viser une application universelle, à défaut de quoi ladite innovation est rejetée dans les marges de l'histoire littéraire. Aussi, selon Genette :

¹⁴ Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶ Yves STALLONI, *op. cit.*, pp. 9-10.

À côté, ou plutôt au-dessous des grands genres narratifs et dramatiques, c'est une poussière de petites formes, dont l'infériorité ou l'absence de statut poétique tient un peu de l'exiguïté réelle de leurs dimensions et supposée de leur objet, et beaucoup à l'exclusive séculaire¹⁷.

C'est que la littérature est historiquement constituée d'un nombre restreint de grands genres qui émanent surtout de l'influence de la triade d'origine aristotélicienne et qui ont été institutionnalisés par les poétiques classiques (Boileau, Rapin, Batteux, etc.). Le théâtre, la poésie lyrique et l'épopée, formes nobles, dominant longtemps et laissent la prose au domaine du discours d'idées, bien qu'elle existe comme forme littéraire, mais marginalement. Que cette répartition soit le résultat d'une « lecture forcée des penseurs grecs »¹⁸ ne change rien au fait qu'elle reste effective pendant des siècles, imprimant sa marque sur les œuvres du classicisme au romantisme : en conséquence, le genre devient pour l'écrivain à la fois la règle à suivre et l'idéal à atteindre¹⁹.

La fixité des différentes poétiques classiques mène selon Schaeffer à une « dérive historique » importante et qui tend à distancer graduellement la nomenclature des genres « par rapport au modèle théorique »²⁰, ce qui contribue à une certaine confusion nominaliste. D'ailleurs, si l'on en croit Genette :

L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétérogène du champ littéraire et prétendent découvrir un " système " naturel là où ils construisent une symétrie factice à grands renforts de fausses fenêtres²¹.

Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e pour voir une timide remise en question de la tradition classique des genres, notamment avec les Romantiques. Que ce soit Goethe, les frères Schlegel, Novalis, Hegel, en Allemagne, ou encore Vigny, Hugo et Lamartine en France, la notion de genre subit une amorce de relativisation dès lors que les

¹⁷ Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », dans GENETTE (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986, p. 111.

¹⁸ Yves STALLONI, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ « Un genre donné, par exemple la tragédie, est en réalité une définition fonctionnant comme mètre-étalon selon lequel on mesurera et valorisera les œuvres individuelles », SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », p. 26, cité dans STALLONI, *op. cit.*, p. 16.

règles prescrivant telle forme d'écriture perdent leur universalité (objective) au profit de l'individualité (subjective) de l'expression. Si, de manière générale, les Romantiques tendent à contester les classements et les étiquettes, dans les faits ils ne remettent pas en question l'existence des genres comme réalités constitutives de la littérature. Voici ce que pouvait en dire Friedrich Schlegel en 1797 :

Il existe une *forme* épique, une *forme* lyrique, une *forme* dramatique, sans l'esprit des anciens genres poétiques qui ont porté ces noms, mais séparées entre elles par une différence déterminée et éternelle. — En tant que *forme*, l'épique l'emporte manifestement. Elle est subjective-objective. La *forme* lyrique est seulement *subjective*, la *forme dramatique* seulement *objective*.²²

On aura sans doute reconnu la tripartition classique, héritée de Platon et d'Aristote. Mais, comme le note Genette, c'est la signification des termes employés qui se modifie par rapport aux modèles canoniques : les hésitations de Schlegel illustrent un niveau d'incertitude quant à la réalité décrite, tandis que « le choix des adjectifs déplace le critère du plan en principe purement technique de la situation énonciative vers un plan plutôt psychologique ou existentiel »²³. Le changement se situe d'abord dans les intentions, avant de se poursuivre dans l'application, dans la pratique littéraire. Aussi, les discours et les pratiques ne concordent pas tout à fait, mais ce décalage ne change guère l'aspect relativement homogène des genres, bien vivants chez les Romantiques mêmes. Et bien que la poésie épique domine dans leur hiérarchie des genres (Schlegel : « la véritable poésie dépasse les genres »²⁴), il n'en demeure pas moins que le théâtre, le roman et la prose d'idées, se développent simultanément.

D'un point de vue critique, la notion de genre, bien que complexe et contestée, s'avère utile dès que nous voulons analyser une œuvre et circonscrire ses affinités autant que ses différences avec d'autres œuvres. Évidemment, l'importance que l'on accorde au genre peut varier selon les préoccupations de la critique. En général, le genre est considéré comme une

²² Friedrich SCHLEGEL, *Kritische*, cité dans Genette, « Introduction à l'architexte », dans GENETTE (dir.), *op. cit.*, p. 121.

²³ Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », dans GENETTE (dir.), *op. cit.*, p. 120.

²⁴ Friedrich SCHLEGEL, cité dans François THÉRON, « Forme et genres dans *L'écriture du désastre* de Maurice Blanchot », dans Catherine SOULIER et Renée VENTRESQUE, *Question de genre*, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry (Montpellier III), 2003, p. 224.

caractéristique *génétique* d'une œuvre, qui est elle-même reliée à une histoire littéraire, et donc, à un processus dynamique inscrit dans le temps et l'espace : la réflexion sur les genres est en cela constitutive de la théorie littéraire. De plus, les genres ont contribué à établir ce que l'on nomme « l'horizon d'attente »²⁵, instituant ainsi une forme de consubstantialité entre une œuvre précise et le genre auquel le lecteur l'associe — une pièce de Shakespeare n'est pas un poème de Mallarmé et ces textes ne sont ni lus ni interprétés de la même manière. Il s'agit en fin de compte d'une « forme de consensus conventionnel, [d'] une coloration particulière, une norme esthétique à partir de laquelle s'établira une réputation, [d'] une classification »²⁶. Le genre est donc opératoire comme outil d'analyse, ne serait-ce que pour dégager plus spécifiquement l'objet littéraire et l'approche théorique de cet objet.

Or, la situation du genre comme critère d'analyse littéraire se complique davantage dès que, comme le souligne Dominique Combe, il s'introduit dans les lettres « un écart entre l'œuvre et sa désignation, [s'attaquant] au cœur de la rhétorique, à l'*adéquation*, à la *convenance* »²⁷. L'auteur, dans un tel cas, ne cherche plus la conformité avec un modèle éternel, mais affirme sa singularité en *rejetant* l'immutabilité prescriptive du modèle : l'émergence d'une esthétique négative procède d'une certaine modernité et elle s'accroît tout au long du XX^e siècle.

En effet, si l'idée d'écart devient si importante dans la définition de la pratique littéraire, si le modèle devient un contre-modèle qui distille son influence à rebours, force est de constater que le genre conserve une place dans l'analyse puisqu'en se positionnant *contre* un genre, dans sa rigidité institutionnelle, on reconnaît que ce genre existe²⁸. Sa réalité est incontournable dès qu'il s'agit d'identifier ce qui caractérise une telle œuvre. Par ailleurs, la

²⁵ « Selon la formule de Jausser adaptée de Husserl », Yves STALLONI, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Dominique COMBE, « Modernité et refus des genres » dans Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 49.

²⁸ Malgré le fait qu'elle soit contestée par plusieurs comme notion opératoire dans l'analyse critique, par exemple en ce qui concerne la définition du style (dont Schaeffer, dans son article « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, no. 105, mars 1997, pp. 14-23).

notion d'écart demeure pertinente étant donné que « toute œuvre d'art vraie a violé un genre établi et dérangé les idées des critiques, qui ont été forcés d'*élargir* le genre »²⁹. Si l'on examine brièvement l'évolution d'un genre comme le poème en prose, qui apparaît au XIX^e siècle, on se rend rapidement compte qu'il a bien fallu élargir la définition du genre poétique pour y inclure cette forme hybride. Les œuvres de Bertrand, Baudelaire ou Rimbaud, et d'autres encore, ont effectivement usé de l'écart entre la conception traditionnelle de la poésie et celle de la prose pour en faire *autre chose*, d'où l'idée d'une « dynamique des genres »³⁰. Il faut voir que « la création de nouveaux genres [s'ajoute] aux anciens sans les exclure »³¹. Or, pour le lecteur d'aujourd'hui, le poème en prose est un acquis, devenu depuis un genre à part entière; mais pour le lecteur de l'époque, il représentait une véritable subversion de l'ordre littéraire, d'où sa force de frappe.

Les conséquences d'une telle dynamique des genres sont nombreuses, mais la plus importante est sans nul doute la potentialité d'une littéarité nouvelle, issue de la réflexion sur l'écriture dans un contexte où émerge « l'irréductible singularité »³² de l'auteur. Son individualisme en tant que créateur devient le point de départ d'une esthétique qui se veut personnelle, originale, libre. Néanmoins, et malgré les prétentions des avant-gardes de faire table rase du passé (pensons par exemple aux surréalistes³³), il n'en demeure pas moins que « c'est toujours l'organisation structurelle qui fonde la réflexion sur le genre »³⁴ : le poème surréaliste, malgré ses particularités et ses inventions, est encore un poème ; le nouveau roman, malgré sa radicalité, est encore un roman ; une pièce de Beckett, malgré l'épuisement des formes, est encore du théâtre.

²⁹ Dominique COMBE, « Modernité et refus des genres » dans DAMBRE et GOSSELIN-NOAT (dir.), *op. cit.*, pp. 54-55.

³⁰ Robert DION, F. FORTIER et É. HAGHEBAERT, « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans DION, FORTIER et HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 2001, p. 351.

³¹ Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 51.

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ « Les avant-gardes littéraires des années 1920-1930, pourtant si farouchement hostiles à la " littérature " et à l' " Art ", semblent s'être montrées finalement plus réservées sur la question des genres que leurs héritiers d'après-guerre, et même que leurs précurseurs romantiques ». *Ibid.*, p. 51.

³⁴ Robert DION, F. FORTIER et É. HAGHEBAERT, *op. cit.*, p. 352.

Les grands genres sont donc vivants au tournant du XX^e siècle, mais ils se modulent pratiquement à l'infini, selon les orientations singulières des poétiques d'auteur. D'autres genres, encore dans l'ombre, commencent par ailleurs à se tailler une place dans le domaine littéraire. Depuis la fin du XIX^e siècle, de nombreux écrivains, de plus en plus conscients de leur art et cherchant à se faire entendre parallèlement à leurs œuvres, investissent le champ de l'essai pour se l'approprier, en faire un outil auxiliaire dans la reconnaissance de leur activité. L'attraction grandissante qu'exerce l'essai dans le champ littéraire est un phénomène important de la modernité, comme l'a montré Marielle Macé, à la suite de Barthes, notamment parce qu'il permet l'émergence d'une nouvelle littérarité par « la transformation de la parole discursive »³⁵.

Quelques mots maintenant sur la notion de « littérarité », qui reviendra au fil de cette étude et qui n'est pas étrangère à notre approche de l'essai. Proposée pour la première fois par les formalistes russes dans les années 1920, la « littérarité » se définit généralement par « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ». Or, dans le but de préciser cette définition, Genette développe dans *Fiction et diction* une approche basée sur deux régimes de littérarité. Le premier régime est dit « constitutif » et concerne les œuvres « garanties par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes »³⁶. Le second régime est qualifié de « conditionnel » et se caractérise par une « appréciation esthétique subjective et toujours révoquant »³⁷. Les œuvres du second régime relèvent, selon Genette, de la « littérature non fictionnelle en prose »³⁸, associée à la « diction », laquelle inclut l'histoire et l'autobiographie, mais aussi l'essai. Nous aborderons donc l'essai dans le cadre du second régime de littérarité, mais sous certaines réserves : des ajustements seront nécessaires en cours de route.

³⁵ Roland BARTHES, cité dans Marielle MACÉ, *Le temps de l'essai*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 5.

³⁶ Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991, pp. 8-7.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

1.2. L'essai

La place de l'essai dans le champ littéraire français a été conquise de haute lutte. Si le mot « essai » existe depuis longtemps dans la nomenclature des ouvrages publiés en France et ailleurs en Europe entre le XVI^e et le XX^e siècles, il faut reconnaître que l'acceptation de ce mot varie dans le temps et dans l'espace. Le genre de l'essai, qui possède une multiplicité de déclinaisons et ne se limite pas à une matière en particulier, se démarque pendant une longue période par une propension à la prose d'idées, souvent dans un objectif démonstratif : par exemple l'*Essai des merveilles de la nature et des plus nobles artifices* (1621) de Binet, les *Essais* (1637) de Descartes, l'*Essai pour les coniques* (1640) de Pascal, les *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* (1738) de Moncrief, etc. La double dimension, à la fois littéraire et savante, du genre a pour conséquence que l'essai possède « un statut singulier »³⁹, ce qui rend sa définition difficile. Le mot « essai » prend sa source dans le latin *exagium* (la balance) et le mot « essayer » dérive d'*exagiare* (peser). Comme le mentionne Starobinski, « au voisinage de ce terme, on trouve *examen* », d'où cette constatation préliminaire, inspirée en grande partie par Montaigne : « L'*essai*, autant dire la *pesée exigeante*, l'*examen attentif*, mais aussi l'*essaim verbal* dont on libère l'essor [...], synonyme d'une *mise à l'épreuve*, d'une *quête de la preuve* »⁴⁰.

L'histoire du genre, dont on fait justement remonter les balbutiements à Montaigne, demeure marginale en regard de la littérature issue des canons traditionnels. La postérité de Montaigne et son influence sont encore source de débat aujourd'hui. Conséquemment, il semble que l'apport des *Essais* (1580) au développement du genre de l'essai soit à la fois important et limité : important, parce que la forme essayistique émerge chez lui, à la fois avec ses libertés et ses contraintes; limité, notamment en France, où la réception des *Essais* de

³⁹ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ Jean STAROBINSKI, « Peut-on définir l'*essai* ? », dans François DUMONT (dir.), *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2003, pp. 166-167.

Montaigne contribue curieusement à une certaine paralysie du genre, comme le remarque Marielle Macé :

Les *Essais* ne fonctionnent pas comme exemple, ni même seulement comme origine, mais comme comble et état hyperbolique. L'œuvre ici vaut le genre : elle l'a fait naître au sommet. Passé exemplaire, souvenir d'un père admirable et encombrant, le livre de Montaigne a [ainsi], à certains égards, saturé l'espace des potentialités de l'essai.⁴¹

Mais peu importe que cette influence soit directe ou indirecte dans l'évolution du genre, il n'en demeure pas moins que Montaigne introduit le terme « essai » dans le champ littéraire français et, dès lors, pose la pierre angulaire d'un genre nouveau. Mais en quoi ce genre est-il véritablement nouveau, quelles en sont les caractéristiques fondamentales, dont on ne peut faire l'économie ?

L'essai tel qu'on le connaît aujourd'hui est un phénomène relativement récent et l'analyse de ses tenants et aboutissants a comme point de départ obligé deux auteurs incontournables : Lukács et Adorno. Pour le jeune Lukács, celui de *L'Âme et les Formes* (1910), il est d'abord important d'établir, comme le rappelle Macé, « le constat de la séparation croissante du monde de la science ou des concepts et celui de la vie empirique ou de l'expérience sensible, et l'essai lui apparaît comme la forme d'expression propre à ce présent »⁴². De fait, Lukács établit les bases d'une certaine pratique de l'essai lorsqu'il affirme d'emblée que dans la science se sont « les contenus qui agissent sur nous, en art les formes. [...] La critique est un art, pas une science »⁴³. Si Lukács tient tant à faire cette distinction dès le début de son texte, c'est que le genre de l'essai est historiquement lié à la prose d'idée, plus précisément à la prose savante, alors que de nouvelles réalités sociohistoriques demandent de nouvelles représentations, notamment au niveau de l'expressivité. Comme le précise Macé : « pensée, forme, expérience, événement : voici le nœud proposé par Lukács,

⁴¹ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 13.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁴³ Georges LUKÁCS, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai : une lettre à Léo Popper » dans *L'Âme et les Formes*, [trad. Guy Haarscher], Paris, Gallimard, 1974 [éd. originale : 1910], p. 13.

nouvelle articulation d'une épistémologie, d'une pensée de l'art et d'une philosophie de l'histoire »⁴⁴.

Le rôle de l'« expérience » dans la conception lukacsienne de l'essai constitue un second point crucial dans l'établissement des caractéristiques du genre dans le contexte moderne et introduit ainsi une certaine forme de subjectivité dans l'écriture essayistique, que Lukács associe instinctivement à la critique, « matière la plus typique de l'essai »⁴⁵. Or, si la critique se concentre d'abord et avant tout sur l'art et en fait la base de son expérience, c'est que l'essai, comme l'écrit Macé, est une forme de « médiation esthétique entre la signification et l'image [...], entre l'idée et le sujet »⁴⁶, ce qui évacue du même coup la notion d'objectivité (au sens scientifique du terme). Pour Starobinski, le champ de l'essai inclut toujours « la faculté de juger et d'observer » et l'essayiste est celui « qui s'essaie lui-même »⁴⁷ et élève la subjectivité au niveau d'une ressource d'écriture. D'ailleurs, quand Lukács affirme que « l'essayiste doit à présent se rappeler à lui-même, se trouver et construire par ses propres moyens quelque chose qui lui soit propre »⁴⁸, il reconnaît la subjectivité de l'essai, dans la mesure où ce dernier est « une mise en forme » de l'expérience⁴⁹. L'essai est donc le lieu d'une jonction entre la parole et la pensée : sa forme doit servir d'ancrage entre l'intériorité et l'extériorité.

Pour ce qui est de la « forme » justement, si présente chez Lukács et ses continuateurs, notons, à la suite de Macé, qu'elle « ne désigne pas la cohérence close de la convenance classique »⁵⁰ mais plutôt une certaine dynamique interne par laquelle « la connaissance s'établit dans un processus et est conçue comme un réseau : la vérité [étant] une question de

⁴⁴ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵ Georges LUKÁCS, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁶ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ Jean STAROBINSKI, « Peut-on définir l'essai ? », dans DUMONT (dir.), *op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ Georges LUKÁCS, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁰ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 36.

cohésion, de construction et non d'adéquation »⁵¹. Ce qui explique en partie la difficulté de circonscrire l'essai selon des critères rigides, qui se voudraient universels : chaque essai possède sa forme et se conforme à ses propres exigences. Si, comme l'affirme Starobinski, « l'essai est le genre littéraire le plus *libre* qui soit »⁵² (ou qui se veut tel), autant de liberté formelle, il faut bien l'avouer, a également nui à la réception de l'essai, son aspect souvent hétéroclite étant perçu comme une faiblesse.

À ce propos, l'incipit du fameux article d'Adorno recueilli dans les *Notes sur la littérature*, « L'essai comme forme » (1954-58), est éloquent : « l'essai est décrié comme un produit bâtard; il lui manque une tradition formelle convaincante; ses exigences expressément formulées ne sont satisfaites que par intermittence »⁵³. Adorno se réfère ici au domaine allemand, mais la méfiance qu'il note envers l'essai en tant que genre à part entière peut également se transposer du côté français. Reprenant en partie les arguments de son prédécesseur, Adorno les approfondit, notamment en ce qui concerne les conséquences positives de l'esthétique négative de l'essai. Pour Adorno donc, comme pour Lukács, et c'est là un point très important pour comprendre comment un genre défini négativement peut se transformer en une pratique positive d'écriture, l'essai est apparenté au domaine artistique davantage qu'au positivisme scientifique. Il libère ainsi l'écriture des entraves associées au discours à prétention rationaliste : « l'objectivation du monde au cours de sa démythologisation croissante a entraîné la séparation de la science et de l'art »⁵⁴. C'est un processus irréversible qui renforce le phénomène d'autonomisation de la prose essayistique dans le contexte moderne. Que la philosophie ait tenté un rapprochement entre une prose stylisée (voire poétisée) et le développement rigoureux d'idées dans des systèmes à haut degré de cohérence n'échappe nullement à Adorno. Mais il déclare cependant cette tentative nulle et non avenue puisque « l'ambition d'un langage qui transcenderait le sens débouche

⁵¹ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 36.

⁵² Jean STAROBINSKI, « Peut-on définir l'essai ? », dans DUMONT (dir.), *op. cit.*, p. 178.

⁵³ Theodor W. ADORNO, « L'essai comme forme » dans *Notes sur la littérature*, [trad. Sophie Muller], Flammarion, Paris, 1984 [éd. originale : 1954-1958], p. 5.

⁵⁴ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 9.

sur une absence de sens »⁵⁵, puisque le jargon philosophique jette un voile entre ce qui est dit et les mots dont on se sert pour le dire.

Comme on peut le constater, l'approche adornienne, dans sa volonté de donner à l'essai toute la place qui lui revient, renverse ainsi les critères qui marginalisaient ce genre dans le champ littéraire, au sens large. Ce qui était en apparence un défaut devient donc une qualité : « l'essai recueille l'impulsion antisystématique dans sa propre démarche et introduit les concepts sans autre forme de procès [parce que] tous les concepts sont déjà implicitement concrétisés par la langue dans lequel ils se trouvent »⁵⁶. De plus, en ce qui concerne « la relation des concepts au langage »⁵⁷, point central dans toute démarche dont la base est l'expression écrite, « l'essai [reste] aussi sceptique à cet égard »⁵⁸ et conserve ainsi une marge de manœuvre à l'auteur. D'ailleurs, comme le remarque Jean Terrasse :

L'essayiste, contrairement au philosophe, tire parti de la richesse des mots. Il ne récusé pas la fonction poétique du langage, il cherche plutôt à l'affirmer. Lorsque le philosophe rêve d'un système de signes propres à supprimer l'équivoque de la communication, l'essayiste s'installe dans son idiome, en accentue parfois les particularités. Ce que l'on nomme le *génie de la langue* est fait pour le séduire, non pour l'embarrasser.⁵⁹

Évidemment, cela ne va pas sans conséquence. Puisque l'essayiste dispose d'une liberté intrinsèque tant pour le fond que pour la forme, il peut également se perdre dans l'équivoque d'un genre aux contours flous :

L'essai comme forme s'expose à l'erreur; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort. L'essai néglige moins la certitude qu'il ne renonce à son idéal.⁶⁰

Ce que nous expose ici Terrasse, à la suite d'Adorno, est capital : l'essai, comme forme, revendique le droit à l'erreur, en fait même une condition de son existence et renonce en fin

⁵⁵ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Jean TERRASSE, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et Discours », 1977, p. 126.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

de compte à un absolutisme discursif et logique. L'exhaustivité étant au mieux une chimère, Adorno insiste sur la relativité des points de vue, que l'essai ne hiérarchise pas dans le but d'une exposition linéaire, démonstrative, d'une réalité spécifique. Au contraire, l'essai « oblige à penser dès le premier pas la chose dans sa vraie complexité »⁶¹, sans chercher à gommer les incertitudes, qui se révéleront entre autres par les contradictions.

C'est pourquoi « le rapport à l'expérience », déjà présent chez Lukács, est encore plus important pour Adorno. Celui-ci récupère à son avantage un terme prisé par les positivistes pour le transférer du côté de l'expressivité et l'élève au niveau d'une connaissance pertinente à l'acte d'écriture. Or, cette réhabilitation de l'expérience suppose aussi celle du sujet, d'où le constat d'Adorno : « reprocher [à l'essai], comme on le fait couramment, d'être fragmentaire et contingent, c'est postuler que la totalité est donnée, mais aussi, du même coup, l'identité du sujet et de l'objet, et faire comme si on était maître de tout cela »⁶². D'où le fait que même la discontinuité essayistique, souvent décriée par ceux qui trouvent que le genre manque de cohésion, devient pour Adorno le lieu d'une adéquation possible entre l'expérience du sujet et ses limitations inévitables, entre la volonté de dire quelque chose et la manière dont ce *dire* s'exprime concrètement. Dans son écriture, « la discontinuité est essentielle à l'essai, il fait toujours son affaire d'un conflit immobilisé »⁶³.

Dans ces conditions, la recherche de la vérité n'est pas fonction d'une objectivité *a priori*, pouvant toujours être atteinte par la connaissance. Ce qui prime, c'est le « point de vue », le *sujet* qui veut s'exprimer « jusqu'à ce que sa non-vérité devienne une évidence »⁶⁴, en conjonction avec la relativisation de tout savoir, à commencer par celui de l'individu. En fait, l'essai, toujours selon Adorno, « doit sa liberté dans le choix de ses objets, sa souveraineté face à toutes les *priorities*⁶⁵ du fait concret ou de la théorie au fait que pour lui

⁶¹ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 19.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

⁶³ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁵ En anglais dans le texte.

tous les objets sont en quelque sorte équidistants du centre »⁶⁶. L'improbable objectivité, observent Brée et Morot-Sir, est également une « inéluctable subjectivité »⁶⁷. Pour sa part, Terrasse constate :

L'essai est le produit d'une tension entre deux désirs apparemment contradictoires : décrire la réalité telle qu'elle est en elle-même et imposer un point de vue sur elle. L'essayiste tente de concilier l'en soi et le pour soi, revendique la praxis comme condition de la manifestation de l'être. Pour lui, le réel n'existe que comme expérience [...]. Sa démarche est métaphysique, ce qui explique qu'il ne puisse ni se passer ni se satisfaire du concept. L'essai appartient incontestablement à la littérature [...].⁶⁸

Toutes ces considérations nous amènent, lentement mais sûrement, à la question de la littérarité de l'essai, ce dont Adorno, sans le dire expressément, semble convenir lorsqu'il campe l'essai du côté de l'art et de « ce qui n'a pas de fonction » utilitaire immédiate⁶⁹. Ses caractéristiques, nombreuses et parfois contradictoires, lui donnent cette qualité protéiforme qui « n'est pourtant pas un obstacle à la définition : au sein des représentations modernes de la littérature et des genres, le sentiment de la distinction fonctionnerait bien plutôt comme un moteur d'institution littéraire »⁷⁰. Récapitulons : l'essai est une forme de prose d'idées qui, pour reprendre l'expression d'André Belleau, « assume sa fonction esthétique »⁷¹ et axe son approche sur une liberté formelle et de contenu, notamment par le truchement d'une subjectivité déclarée. Sa littérarité demeure la conséquence d'un jugement critique spécifique, dont la nature est conditionnelle et relative.

Néanmoins, on sent que ces considérations conservent une généralité trop grande à bien des égards. C'est qu'à l'intérieur du genre de l'essai se trouve toute une série de sous-genres, qui résultent d'un découpage effectué selon des critères particuliers et varient d'une approche à l'autre. Ainsi Sartre, dans un article consacré à Bataille, parut en 1943 dans les *Cahiers du*

⁶⁶ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷ « Appartenant à l'ordre agnostique du discours, l'essai en découvre l'inéluctable *subjectivité* » : Germaine BRÉE et Édouard MOROT-SIR, *Du Surréalisme à l'empire de la Critique*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de la Littérature Française », 1996, p. 264.

⁶⁸ Jean TERRASSE, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁹ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 12.

⁷¹ André BELLEAU, « Petite essayistique », dans François DUMONT, *op. cit.*, p. 160.

Sud et intitulé « Un nouveau mystique », réfléchit sur l'histoire de l'essai et la crise qui frappe selon lui ce genre. Il propose « une étiquette générique »⁷² nouvelle sur le corpus qu'il identifie, « qui va de Pascal à Leiris, en passant par Rousseau ou Nietzsche »⁷³ : l'*essai-martyre*. La justification d'une telle typologie est à la fois critique et polémique : le débat entre Sartre et Bataille, à la fois théorique et personnel, s'inscrit *par* et *dans* l'histoire. Quoiqu'il en soit, d'autres typologies voient le jour à mesure que la pratique de l'essai s'étend au XX^e siècle. En effet, plusieurs critiques se sont penchés sur la typologie de l'essai, pour préciser leur objet d'analyse et, de manière plus générale, pour circonscrire autant que possible l'essai dans le champ littéraire. Ils ont voulu établir un cadre qui pourrait tenir compte de la diversité des pratiques sans en restreindre l'application par des théories trop étroites. Ils partagent souvent les mêmes écueils conceptuels : le débat sur la typologie, bien que nécessaire, court toujours le risque de tomber dans le piège du nominalisme et de se perdre dans les méandres de l'abstraction. À bien des égards, le débat sur la nature de l'essai est simultanément un débat sur le genre, élevé au carré. Plusieurs tentatives ont vu le jour, avec plus ou moins de succès. Notons celles de Marc Angenot dans *La parole pamphlétaire*, où l'auteur propose une typologie bipartite : « l'essai-cognitif » (qualifié également de « diagnostic ») qui viserait une certaine objectivité et « l'essai-méditation », qui exploiterait ouvertement la subjectivité du discours⁷⁴. Mais les raisons qui amènent Angenot à cette répartition, basées en grande partie sur une distinction initiale entre « essai » et « polémique », sont rejetées par Robert Vigneault dans *L'écriture de l'essai*, notamment pour l'arbitraire (apparent) de cette distinction. Selon Vigneault, la typologie de l'essai doit d'abord veiller à ne pas s'enfermer dans un système rigide. Privilégiant le concept de « registre », il s'inspire de la connotation musicale de ce terme pour mettre de l'avant la « souplesse » et surtout le « ton » de l'essai comme caractéristiques générales du genre. Ainsi, au moins quatre registres seraient identifiables dans la pratique essayistique du XX^e siècle : polémique, introspectif, cognitif et absolu. Chaque registre se distinguerait par « le degré et le mode de

⁷² Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 147.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Marc ANGENOT, « La parole pamphlétaire », cité dans François DUMONT (dir.), *op. cit.*, pp. 137-157.

présence du sujet de l'énonciation dans son discours »⁷⁵. Bien qu'elles possèdent certaines caractéristiques intéressantes, les typologies d'Angenot et Vigneault nous paraissent trop restrictives. Elles ne tiennent pas suffisamment compte de la diversité des pratiques de l'essai et c'est pourquoi nous leur préférons une classification plus souple.

Dans un ouvrage publié en 1996, *Du Surréalisme à l'empire de la Critique*, Germaine Brée et Édouard Morot-Sir font le point sur « l'essayisme au XX^e siècle ». Ils tentent justement de départager les grandes orientations du genre, principalement dans le domaine littéraire français, avec une approche qui se veut à la fois analytique et synthétique. Le travail de Brée et Morot-Sir nous apparaît intéressant pour au moins deux raisons. D'abord, le fait que les auteurs eux-mêmes montrent les limitations d'une telle démarche et relativisent ainsi les critères qui peuvent servir à définir une sorte d'essai par rapport à une autre, admettant par le fait même que d'autres regroupements sont possibles, voire probables ; ensuite, la présence de Cioran parmi les auteurs donnés en exemple, détail qui de prime abord semble négligeable, mais qui en réalité a son importance critique. Le travail de Brée et Morot-Sir nous servira donc de guide, bien que nous nous réservions le droit d'y déroger si notre propre analyse le commande. Cinq types d'essais sont identifiés par Brée et Morot-Sir dans leur survol du corpus du XX^e siècle, que nous passerons rapidement en revue : l'*essai-synthèse intellectuelle*, l'*essai-polémique*, l'*essai-vision*, l'*essai-moralité* et l'*essai-poétique* (ces deux derniers retiendront davantage notre attention). Si l'*essai-synthèse intellectuelle* ouvre la liste de Brée et Morot-Sir, c'est pour une raison très simple : il s'agit du type d'essai le plus près que ce que l'essai était historiquement, c'est-à-dire le point de jonction entre le savoir (scientifique) et la prose devant l'exprimer.

L'*essai-synthèse intellectuelle* se veut d'abord et avant tout une « vulgarisation » du discours technique associé à une science ou à un domaine non littéraire. Inversement, ce type d'essai a contribué au développement de la *littérature* scientifique par le développement de critères d'accessibilité, tout en tentant de ménager l'inconciliable : le « besoin de synthèse

⁷⁵ Robert VIGNEAULT, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994, p. 95.

sans système »⁷⁶. Les essais de ce type incluent des auteurs comme Jean Rostand avec *La Vie et ses problèmes* (1939), Raymond Aron avec *La Géographie poétique des cinq continents* (1953) ou Jacques Monod avec son célèbre *Le Hasard et la Nécessité* (1970). Ces essais se distinguent parce qu'ils ont su allier « l'érudition, la finesse du jugement et l'élégance de l'écriture »⁷⁷, mais comportent néanmoins un coefficient de littéarité fortement conditionnel par leur caractère parfois très technique.

L'*essai-polémique*, comme son nom l'indique, « se fait théâtre d'opérations intellectuelles et lutte d'idées »⁷⁸ et en cette qualité il manifeste un aspect polémique et se veut une source de controverse. Il en va de la dynamique essayistique même dans la mesure où « la polémique confère à l'ensemble d'une œuvre son unité sous la forme d'une certaine fureur, explosive ou rentrée »⁷⁹, bien qu'elle ne soit aucunement exclusive à l'essai. Des auteurs comme Drieu La Rochelle, Céline ou encore Bernanos étaient à la fois des essayistes polémistes et des romanciers non moins controversés. De son côté, Julien Benda, avec des titres comme *La Trahison des clercs* (1927) ou encore *La France byzantine* (1945) est emblématique de l'orientation polémique d'un certain essayisme, que l'on pourrait qualifier de droite ou conservateur. Notons aussi l'existence d'un « essayisme de gauche »⁸⁰, inspiré par les idéologies politiques socialistes, communistes ou autres, avec des auteurs comme Jean Guéhenno, avec *Jeunesse de la France* (1936), Jean-Paul Sartre et plusieurs volumes des *Situations*, ou encore Paul Nizan, avec son brûlot *Les Chiens de garde* (1932).

L'*essai-vision* représente peut-être la catégorisation la plus incertaine de Brée et Morot-Sir. Elle repose sur « l'anthropologie religieuse, se [référant] à une vision culturelle, [la] source principale de sa documentation [étant] l'histoire de l'art »⁸¹, ce qui lui confère un champ très large. Par ailleurs, « l'agnosticisme sous-jacent à l'essai s'accomplit dans des

⁷⁶ Germaine BRÉE et Édouard MOROT-SIR, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁸¹ Germaine BRÉE et Édouard MOROT-SIR, *op. cit.*, p. 280.

visions spatio-temporelles où le lieu et l'histoire trouvent leurs sens respectifs », d'où la prédominance de la relation Orient-Occident dans les écrits de Mircea Eliade, Jean Grenier ou encore René Guénon. La *vision* serait donc proche d'une forme de philosophie de l'imaginaire. Mais les critères qui la détermine demeurent proches de ceux de « l'écriture sur l'art »⁸², forme d'expression contiguë à la littérature proprement dite. Ici se côtoient Focillon et Faure, mais également les surréalistes et Malraux. Deux courants parallèles semblent donc se partager le contenu de ce sous-genre, bien que l'on puisse remettre en cause un tel regroupement.

Avec l'*essai-moralité*, nous revenons à un objet plus précis. L'auteur qui s'adonne à ce sous-genre

atteint les limites de son expérience visionnaire et interroge le langage, non plus dans sa visée, mais dans sa source créatrice; non plus l'œuvre comme vision et rayonnement mais l'homme comme action; non plus le pouvoir artistique des mots, mais leur capacité à donner [...] un *ethos*, c'est-à-dire une demeure, des mœurs, une conduite et une personnalité morale.⁸³

La composante éthique de l'*essai-moralité* est importante car elle dépasse le cadre de l'expression pour déborder dans le quotidien, ce qui en retour influence l'écriture par la *manière de vivre*. Les principales caractéristiques en présence sont une accentuation de la vocation performative du langage, la dramatisation conceptuelle et la théâtralisation du discours, le tout encadré d'une volonté de dépasser l'abstraction du langage en militant pour une réforme sociale et individuelle. Les œuvres de Nietzsche, de Blanchot et de Bataille, entre autres, participent ainsi de l'*essai-moralité*, entendu comme « un langage situé à mi-chemin entre le langage psychosociologique qui décrit et explique les mœurs, et le langage moral qui décide des valeurs et des codes de l'action »⁸⁴.

À ce stade, Brée et Morot-Sir introduisent un exemple qui nous concerne directement : celui de Cioran. Cependant, sa présence parmi les auteurs de l'*essai-moralité*, sans être infondée, nous apparaît discutable, surtout lorsqu'on s'attarde aux caractéristiques de l'*essai-*

⁸² Germaine BRÉE et Édouard MOROT-SIR, *op. cit.*, p. 283.

⁸³ *Ibid.*, p. 287.

⁸⁴ *Idem.*

poétique, plus à même de circonscrire selon nous sa pratique du genre⁸⁵. Néanmoins, que les auteurs aient choisi Cioran comme l'un de leurs exemples possède son importance, puisqu'ils l'inscrivent dans l'histoire littéraire et, qui plus est, dans l'histoire de l'essayisme et reconnaissent par là une certaine littérarité à cette œuvre. Nous proposons donc une lecture divergente en ce qui concerne cette dernière catégorisation et c'est pourquoi nous la traiterons séparément.

L'*essai-poétique* est, parmi les cinq types d'essais décrits par Brée et Morot-Sir, certainement le plus détaillé et la réflexion qui en découle est au cœur de notre propre analyse. D'entrée de jeu, Brée et Morot-Sir donnent une définition de l'*essayisme* qui, selon eux, « désigne une disposition et une intention littéraires ; [pouvant] même aller jusqu'à suggérer un point de vue esthétique »⁸⁶ et l'*essai-poétique*, tel que nous le comprenons, semble être le type avec le plus fort coefficient de littérarité. Ainsi, l'essai peut être dit *poétique* :

[Lorsqu'il] accentue la *praxis linguistique* qui détermine sa nécessité formelle, en fait la théorie et l'histoire dans des poétiques plus ou moins déguisées, et oscille alors entre un langage normatif et codificateur, et des descriptions psychosociologiques; entre l'explication objectivante et la réflexion intériorisante. Il fait et défait les langages établis, met en jugement la littérature, mêle l'éthique et l'esthétique en formulant des directions, des règles d'écriture et de lecture. Bref, l'essai tente d'être simultanément *praxis* et conscience de *praxis*; et cette simultanéité fait de la pratique du langage, une poétique, de l'art du produire, l'art du faire.⁸⁷

À la lumière de ce qui précède, il devient évident que le terme *poétique* recouvre en fait deux aspects parallèles, soit *la* poétique et *le* poétique, caractéristique importante de ce type d'essai. Selon Henri Meschonnic, *la* poétique est d'abord « l'étude de la littérarité »⁸⁸ et celle-ci découle de la « spécificité de l'œuvre comme texte ; ce qui le définit comme espace

⁸⁵ Il n'est pas certain d'ailleurs que l'on puisse qualifier Cioran de *moraliste*. Lui-même rejetait ce qualificatif : voir à ce propos son entretien avec Laurence Tacou, « Je suis un auteur à fragments », dans TACOU et PIEDNOIR (dir.), *op. cit.*, pp. 407-416.

⁸⁶ Germaine BRÉE et Édouard MOROT-SIR, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 273-274.

⁸⁸ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, p. 174.

littéraire orienté, c'est-à-dire une configuration d'éléments réglée par les lois d'un système »⁸⁹, qui reste ouvert malgré tout aux impondérables de la créativité. D'autre part, *le* poétique, adjectif commun, renvoie quant à lui aux caractéristiques de la poésie comme genre : style, expression, métaphores et images, lyrisme, rythme, métrique, prosodie, versification, etc.

L'*essai-poétique* a donc deux versants, inséparables : d'un côté le texte use de procédés de poétisation, que ce soit le rythme, la métaphoricité, l'ellipse, le fragment, le lyrisme, etc. ; de l'autre, le texte intègre explicitement les règles qui le constituent et fait de sa poétique la matière de son écriture (partiellement, du moins). La plupart des exemples retenus ici pour appuyer cette définition tournent autour d'André Breton et des manifestes surréalistes⁹⁰, ceux-ci unissant « les vertus polémique [...] et poétique de toute littérature »⁹¹. Mais le cadre de Brée et Morot-Sir paraît quelque peu étroit et les exemples pèchent par trop d'homogénéité, dans la mesure où les caractéristiques de l'*essayisme poétique* ne se limitent pas aux poètes, qu'ils soient surréalistes ou non. Cela dit, on ne peut faire abstraction de l'orientation poétique de cette écriture essayistique, ne serait-ce que parce qu'elle libère l'auteur d'un certain nombre de contraintes prosaïques.

La discursivité didactique représente l'une des contraintes que l'*essayisme poétique* tente de modérer, l'objectif étant d'éviter autant que possible le systématisme de la pensée et les constructions abstraites, de ne pas nuire à l'expressivité au profit de la conceptualisation. La théorie n'est pas nécessairement absente de l'*essai-poétique* : cependant elle ne peut constituer le seul élément d'une œuvre identifiée à ce genre. La théorie, si théorie il y a, doit

⁸⁹ Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 174. Meschonnic précise que la poétique « vise la forme-sens, l'homogénéité du dire et du vivre. Elle n'est pas séparable d'une pratique de l'écriture : elle en est la connaissance, ce n'est pas une théorisation dans l'abstrait », (p. 144).

⁹⁰ L'intérêt de ceux-ci réside évidemment dans le fait que ce sont des poètes ayant écrit des essais, le manifeste comme forme privilégiée étant selon Brée et Morot-Sir le symbole de l'unification essai-poésie, sans qu'il soit nécessairement question de prose poétique. Cependant, des œuvres comme *Le Paysan de Paris* (1926) d'Aragon ou *Poésie et Vérité* (1942) d'Éluard sont eux aussi qualifiés d'essais-poétiques, mais également *L'Homme révolté* (1955) de Camus ou encore *Pour un nouveau roman* (1963) de Robbe-Grillet, ce qui nous permet d'avancer que le corpus du genre dépasse le seul cadre du manifeste en tant que tel et que l'essai-poétique n'est pas obligatoirement le fait des seuls poètes.

⁹¹ Germaine Brée et Édouard Morot-Sir, *op. cit.*, p. 274.

intervenir dans une dynamique plus large et englober notamment des aspects anti-discursifs. Ces aspects, comme le souligne Réda Bensmaïa, sont nombreux et peuvent varier : « la multiplicité des principes contradictoires qui président à son organisation, allure " à sauts et gambades " du style, absence de sujet unifié ou unique, " inachèvement " philosophique, irrespect des normes rhétoriques de plan [et] de progression »⁹². Au point de vue formel, la principale tendance consiste à briser le texte, à le morceler, à reprendre les limites de l'existence dans la « fragmentation du discours »⁹³, abandonnant par le fait même les prétentions totalisantes du langage, souvent associées à l'essai de type philosophique. De toute façon, comme le montrent Brée et Morot-Sir, « dans l'excès de son triomphe verbal, l'essai subit la double épreuve d'un référent évanescent et d'un signifié incertain de sa logique »⁹⁴, d'où une marge de manœuvre importante tant dans le choix de l'objet que dans son traitement. Dans un tel contexte, l'essayiste est conscient de la liberté implicite du genre :

[Il] met en question l'idée de vérité-adéquation ou de vérité-miroir, pour souligner, dans l'acte d'écrire, la décision créatrice, le pouvoir ontologique, et parfois thaumaturgique, du signe verbal : connaître, ce n'est plus imiter ou refléter la réalité, c'est la transformer, la transposer et — à l'occasion — la faire⁹⁵.

Le sujet qui écrit se place donc au cœur de ce qu'il écrit, se situant d'emblée comme le pivot entre « la praxis et la conscience de praxis »⁹⁶.

On comprend alors que la subjectivité soit une caractéristique importante de l'*essai-poétique*, même si son efficacité éventuelle découle d'un équilibre précaire entre « l'explication objectivante et la réflexion intériorisante »⁹⁷. Comme ailleurs dans la littérature, « la crise du porte-parole »⁹⁸, à savoir la remise en question identitaire du sujet

⁹² Réda BENSMAÏA, *Barthes à l'essai : introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1986, p. 127.

⁹³ Germaine BRÉE et Édouard MOROT-SIR, *op. cit.*, p. 290.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 268.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 264.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁹⁷ Germaine BRÉE et Édouard MOROT-SIR, *op. cit.*, p. 273.

⁹⁸ « Du " Que sais-je ? ", l'écrivain passe au " Qui suis-je ? ", puis au " Qui parle ? " », *Ibid.*, p. 267.

écrivain qui, suivant Macé, « pose le problème de [son] inscription dans un ordre temporel et dans un patrimoine »⁹⁹, touche évidemment l'écriture de l'essai. Cette écriture, toujours selon Macé, est entendue comme « subjectivation d'une réflexion, appropriation toute personnelle d'un savoir, prise de risque, [équivalence] entre un programme générique et formulation de soi »¹⁰⁰. Elle ne peut faire l'économie d'un « sujet [qui s'offre] comme terrain d'expérience, dans un texte qui construit une relation idiosyncrasique entre une conscience et un objet »¹⁰¹. Réflexion qui s'apparente aux considérations adomiennes sur la centralité de l'expérience, revendiquée comme un apport positif et non comme une faiblesse, du moins dans le contexte essayistique.

L'un des aspects de cette expérience se trouve être le travail formel lui-même. En effet, la valorisation du style et de l'écriture en soi se fait souvent au détriment du contenu, à savoir que celui-ci devient le support sur lequel s'érige le texte et non l'inverse. C'est que l'*essai-poétique*, dans son refus du systématisme, se veut également une répudiation du didactisme conventionnel et de son processus démonstratif. Mais entendons-nous bien : l'*essai-poétique* n'évacue jamais complètement ces tendances et ne peut offrir une résistance complète au didactisme, comme l'illustrent les manifestes surréalistes, outils de combat, et donc de persuasion, qui veulent justement démontrer que leur option esthétique est la meilleure (voire la seule). Néanmoins, avouons qu'ils ne cherchent pas à convaincre seulement par la preuve, mais aussi par une performance langagière, leur démarche n'étant pas exclusivement empirique mais bien *poétique*. En somme, il semble que l'*essai-poétique* peut, dans certains cas, privilégier le *faire* sur le *dire*, la forme avant le fond.

⁹⁹ Marielle MACÉ, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

1.3. Cioran : de l'essai à l'essayisme poétique

À l'intérieur de l'essayisme, l'essai-poétique est la forme qui peut revendiquer la plus forte littéarité, entre autres parce qu'elle associe partiellement les deux régimes identifiés par Genette. En effet, d'un côté l'essai-poétique met l'accent « sur le texte dans sa forme verbale — une forme rendue par là plus perceptible et en quelque sorte intransitive »¹⁰², ce qui accentue sa « fonction poétique ». De l'autre côté, l'essai-poétique se rattache encore à la « littérature non fictionnelle en prose ». Mais elle tend à s'éloigner de la littéarité conditionnelle par une intention esthétique évidente et qui précède l'« interprétation subjectivisante »¹⁰³ qui doit établir, en principe, cette même littéarité. Or, il se trouve que l'œuvre de Cioran se situe justement à la jonction de ces deux régimes de littéarité. Se concentrant sur son écriture en soi, Cioran n'a jamais senti le besoin de conceptualiser sa pratique de l'essai. Par contre, l'analyse de ses œuvres nous éclaire sur une certaine pragmatique et nous montre comment celle-ci arrive à se dégager, temporairement, des apories d'une création littéraire située à mi-chemin entre l'essai et la poésie.

C'est en 1956 que Cioran publie *La tentation d'exister*, son troisième livre en français. Son impact sur le monde littéraire de l'époque s'avère assez marginal, tout comme l'avait été celui du *Précis de décomposition* et des *Syllogismes de l'amertume*, publiés respectivement en 1949 et en 1952. Néanmoins, pour son auteur, ce livre représente un tournant majeur du point de vue esthétique et il est au cœur de la réorientation de son travail créatif : l'importance de *La tentation d'exister* semble avoir échappé à beaucoup de critiques et c'est pourquoi il nous apparaît crucial d'aborder en premier lieu ce qui différencie clairement cet ouvrage des autres qui l'ont précédé.

La structure du livre diffère quelque peu des autres ouvrages de Cioran déjà publiés à cette époque, parce que les onze chapitres qui le composent possèdent eux-mêmes une

¹⁰² Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 24.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 27-28.

structure qu'il faut directement relier aux thèmes et aux contenus qui y sont abordés. La chose peut paraître évidente, mais chez Cioran il arrive souvent que la division en chapitres ne suive pas de plan précis et doive plutôt servir à briser la continuité de l'ensemble. Par exemple, dans le *Précis de décomposition*¹⁰⁴, les cinq chapitres recouvrent plusieurs petits textes qui ont plus ou moins de liens avec le titre sous lequel ils se trouvent, l'association étant souvent plus allusive que strictement référentielle.

Or, *La tentation d'exister* se démarque des livres précédents par une forte organisation interne, chaque chapitre développe un aspect de la poétique cioranienne. Les différents titres donnent déjà une bonne indication de l'orientation générale : « Penser contre soi », sur l'impropriété et les problèmes de la psychologie humaine; « Sur une civilisation essoufflée » et « Petite théorie du destin », sur l'histoire et la politique; « Avantages de l'exil », sur les avantages et les inconvénients de changer de langue et de pays; « Un peuple de solitaires », sur les difficultés uniques d'être Juif en Occident; « Lettre sur quelques impasses », « Le style comme aventure » et « Au-delà du roman », sur l'écriture, la littérature moderne et l'avenir de l'art; « Le commerce des mystiques », sur la relation de l'auteur à la religion; « Rages et résignations », réunissant diverses considérations, dont plusieurs sur la littérature; « La tentation d'exister », enfin, sur la difficulté d'être. De longueur inégale, ces chapitres tentent de circonscrire un champ d'intérêt en l'abordant de plusieurs angles à la fois, sans souci de construction linéaire. Comme par exemple dans le chapitre initial, « Penser contre soi », collection de sept textes qui ont comme centre de gravité des considérations sur le moi et sur sa relation au monde, qui se termine sans que Cioran parvienne à une conclusion. Et puisqu'il n'y a pas démonstration au sens strict, la fin demeure ouverte, dans la mesure où tout le texte se veut ouvert par rapport à son objet.

À l'intérieur même de *La tentation d'exister* certains chapitres paraissent plus importants que d'autres, notamment parce qu'ils nous donnent, pour la première fois, une vision claire

¹⁰⁴ Mais aussi dans les livres de la période roumaine, en commençant par *Sur les cimes du désespoir*, dont l'organisation interne suit davantage un principe poétique que strictement thématique. La seule exception étant peut-être les *Syllogismes de l'amertume*, divisés thématiquement de façon précise, mais qui possède une nature différente puisqu'il s'agit d'un recueil d'aphorismes, ce qui le distingue notamment de *La tentation d'exister*.

de ce que devrait être la littérature (et l'art en général) pour Cioran. Là où il ne faisait qu'effleurer la question dans ses livres précédents, on assiste ici à un bilan provisoire de l'évolution esthétique de l'auteur. Cinq chapitres se distinguent en ce sens, à des degrés divers : « Avantages de l'exil », « Lettre sur quelques impasses », « Le style comme aventure » et « Au-delà du roman », alors que le chapitre « Rages et résignations » contient quelques pages intéressantes touchant la vision cioranienne de la littérature. Les quatre premiers de ces chapitres constituent le cœur de *La tentation d'exister* et forment une manière de poétique. En effet, la méditation ouverte avec ce livre occupera les quinze années suivantes, influencera la rédaction des *Cahiers* et mènera, éventuellement, à une rénovation esthétique et à une revalorisation de l'écriture. Pour l'instant, retenons que la réflexion de Cioran sur l'évolution de la littérature moderne, mais également son scepticisme croissant à propos de la philosophie, servent à le situer par rapport à lui-même.

La première constante de sa réflexion littéraire concerne le rôle de la langue dans la création : ayant adopté le français après son sixième livre en roumain, Cioran est conscient des avantages d'écrire dans une langue d'emprunt, mais encore plus des risques inhérents à une telle opération :

Celui qui a tout perdu conserve comme dernier recours l'espoir de la gloire, ou du scandale littéraire. Il consent à tout abandonner, sauf son *nom*. Mais son nom, comment l'imposera-t-il, alors qu'il écrit dans une langue que les civilisés ignorent et méprisent ? Va-t-il s'essayer à un autre idiome ? Il ne lui sera pas aisé de renoncer aux mots où traîne son passé. Qui renie sa langue, pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions. Héroïquement traître, ilrompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même.¹⁰⁵

Or, le risque d'un tel changement est aussi une chance, comme on peut le constater ici, puisque la nouvelle langue permet la réforme de l'individu, d'abord esthétiquement, mais aussi psychologiquement. Dans la mesure où la dynamique de création se transforme sous l'influence d'un nouveau cadre expressif, le français représente certainement le réservoir « où traîne l'avenir » de Cioran, malgré les embûches liées à la maîtrise des subtilités du

¹⁰⁵ CIORAN, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1956, p. 63.

français¹⁰⁶. Le thème du « changement d'identité » est récurrent dans son œuvre à partir de *La tentation d'exister* et le travail de l'auteur sera de consolider les acquis de ce changement dans les livres subséquents, dont les *Cahiers* représentent l'exemple le plus frappant.

Ce qu'apporte en fait le français à Cioran, ce sont à la fois une discipline et une sauvegarde contre une certaine facilité, les véritables « avantages de l'exil ». En effet, contrairement au roumain, le français exige de lui une vigilance de tous les instants, accentuant ainsi l'attention portée au *faire* (éventuellement au *style*), avant tout développement de contenu. En français, « la prose demande une certaine rigueur [...], elle est délibérée, construite »¹⁰⁷ et requiert donc des efforts sur le plan formel. La « rigueur » de la prose française constitue également un frein au lyrisme intrinsèque du roumain, une garantie contre les excès de celui-ci :

Après avoir fréquenté des idiomes dont la plasticité lui donnait l'illusion d'un pouvoir sans limites, l'étranger débridé, amoureux d'improvisation et de désordre, porté vers l'excès ou l'équivoque par inaptitude à la clarté, s'il aborde le français avec timidité, n'y voit pas moins un instrument de salut, une ascèse et une thérapeutique. À le pratiquer, il se guérit de son passé, apprend à sacrifier tout un fond d'obscurité auquel il était attaché, se simplifie, devient *autre*, se désiste de ses extravagances, surmonte ses anciens troubles, s'accommode de plus en plus du bon sens, et de la raison; du reste, la raison, peut-on la perdre et se servir d'un outil qui en demande l'exercice, voire l'abus ?¹⁰⁸

Ce qu'il faut comprendre de l'appréciation personnelle du français par Cioran, c'est qu'il en propose « une image aussi idéalisée que stéréotypée »¹⁰⁹ ainsi que le remarquait Marie Dollé. En effet, cette image reflète une conception personnelle du romantisme en tant que

¹⁰⁶ Entendons-nous : bien que le français ait été la troisième langue de Cioran, après le roumain et l'allemand, la maîtrise qu'il en avait était déjà assez avancée avant même la publication du *Précis de décomposition*, son premier ouvrage écrit directement dans cette langue. Cioran s'interrogera longtemps sur la pertinence de ce choix, se demandant parfois si l'anglais n'aurait pas mieux servi ses intérêts, ce qui ne l'empêchera pas de persévérer dans la langue de Molière. Par ailleurs, on connaît la francophilie des Roumains, surtout dans l'entre-deux-guerres, qui attirait nombre de ceux-ci à Paris : Eliade, Ionesco, Brancusi, Enescu, etc.

¹⁰⁷ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 64.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁹ Marie DOLLÉ, *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 152.

facteur de dissolution des valeurs classiques. Elle est donc la source d'un potentiel esthétique intéressant, parce que contraignant. Patrice Bollon approfondit ce point :

Ses premiers livres [ceux de la période roumaine], émanaient en effet d'un tout autre parti pris esthétique. Comme nous l'avons vu [à propos] de *Sur les cimes du désespoir*, l'expression y était conçue comme allant plus ou moins de soi. Aucun désir de beauté, ou presque, ne venait en contrarier le caractère « spontané ». Constituant l'objet véritable, sinon *unique*, de l'écriture, l'intention devait pouvoir se passer, à la limite, de tout travail sur la formulation. L'authenticité du premier jet prévalait absolument contre toute recherche stylistique. La sincérité, non la perfection, était la valeur suprême.¹¹⁰

La tentation d'exister représente donc une réorientation majeure du point de vue esthétique : Cioran aborde de front la question de la forme par le classicisme et analyse sa place dans la modernité littéraire.

De surcroît, il introduit l'importance du travail formel dans sa poétique et affirme par ailleurs que la langue française, « sceptique sur nos possibilités de connaître, ne l'est guère sur nos possibilités de formuler nos doutes, de sorte qu'elle assimile nos vérités au mode de traduire notre méfiance à leur endroit »¹¹¹. Cette réflexion permet surtout à Cioran d'aborder le travail de création et les moyens à la disposition de l'artiste moderne pour y parvenir, considérations qui constituent l'essentiel des chapitres « Lettre sur quelques impasses » et « Le style comme aventure ». Comme le premier titre le suggère, il s'agit d'une lettre que Cioran écrit à un jeune littéraire imaginaire, mimant en quelque sorte les *Lettres à un jeune poète* de Rilke. Le portrait du monde littéraire qu'il peint dans ce chapitre est sans complaisance, sa critique est sévère et son diagnostic semble sans appel :

Pénétrant dans l'enfer littéraire, vous allez en connaître les artifices et le venin; soustrait à l'immédiat, caricature de vous-même, vous ne ferez plus que des expériences formelles, indirectes; vous vous évanouirez dans le Mot. [...] Le littéraire ? Un indiscret qui dévalorise ses misères, les divulgue, les ressasse : l'impudeur — parade d'arrière-pensée — est sa règle; il s'*offre*. Toute forme de talent va de pair avec un certain sans-gêne. N'est distingué que le stérile, celui qui s'efface avec son secret, parce qu'il dédaigne de l'étaler.¹¹²

¹¹⁰ Patrice BOLLON, *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1997, p. 130.

¹¹¹ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 135.

¹¹² *Idem*.

Et pourtant ce qui ressort de ce chapitre, c'est que les « quelques impasses » relevées par l'auteur ne sauraient ruiner le besoin d'écrire, de s'exprimer, ce que le chapitre nous dévoile. En effet, l'utilisation du pronom *vous*, qui reproduit une certaine politesse entre les interlocuteurs, est en fait une manière pour Cioran de s'adresser à lui-même : sous le couvert de la lettre se trouve plutôt une confession sur l'impossibilité *et* la nécessité de l'écriture, premier stade d'une dialectique qui sera par la suite approfondie.

Ainsi, malgré le pessimisme (de *base* pourrait-on dire) qui émane du chapitre, Cioran reconnaît somme toute que « des bribes d'instinct, néanmoins, [l]'astreignent à s'agripper aux mots [puisque] le silence est insoutenable »¹¹³, allant même jusqu'à affirmer qu'il « est plus aisé de renoncer au pain qu'au verbe »¹¹⁴, profession de foi s'il en est. Dans la « Lettre sur quelques impasses », nous trouvons par ailleurs l'un des rares passages prescriptifs dans l'œuvre de Cioran :

Dites-vous bien qu'un livre doit s'adresser à notre incivisme, à nos singularités, à nos *hautes* turpitudes, et qu'un écrivain « humain » qui sacrifie à des idées trop acceptables, signe lui-même son acte de décès littéraire. Examinez les esprits qui réussissent à nous intriguer : loin de faire la part des choses, ils défendent des positions insoutenables. S'ils sont vivants, c'est grâce à leur côté *borné*, à la passion de leurs sophismes [...].¹¹⁵

Ce que l'on désigne ordinairement sous le terme de *négativité* est donc pour lui une source de dynamisme, la raison d'être de toute expressivité sincère face à elle-même ; elle se veut paradoxalement *positive* en tant qu'elle motive l'écriture. Déjà, dans un tel commentaire, nous sentons en filigrane l'attrait d'une certaine polémique, non celle d'un affrontement direct avec quelqu'un ou avec des idées concrètes (ce qui n'exclut pas la critique de certaines positions intellectuelles), mais bien d'une force latente qui veut déranger la pensée dominante de son époque, ou du moins s'en dissocier. Cette *négativité* devient agissante, donc cesse d'être pure *négation* :

Je rêve d'une pensée acide qui s'insinuerait dans les choses pour les désorganiser, les perforer, les traverser, d'un livre dont les syllabes, attaquant le papier, supprimeraient la

¹¹³ CIORAN, *La tentation d'exister*, pp. 105-106.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 112.

littérature et les lecteurs, d'un livre, carnaval et apocalypse des Lettres, ultimatum à la peste du Verbe.¹¹⁶

Mais le véritable fil conducteur de la délibération cioranienne sur la littérature, la sienne et celle des autres, qui unit les principaux chapitres de *La tentation d'exister* est la notion de *style*¹¹⁷, qui dominera longtemps sa réflexion. Il est certain que « Le style comme aventure » contient quelques-unes des pages les plus importantes de tout le corpus cioranien et résume l'essentiel de sa poétique. Néanmoins, la notion de style chez Cioran est plus complexe qu'elle n'y paraît, elle se charge d'une forte ambivalence. Les dangers du style menacent toujours l'écriture de succomber à son propre mirage :

Toute idolâtrie du style part de la croyance que la réalité est encore plus creuse que sa figuration verbale, que l'accent d'une idée vaut mieux que l'idée, un prétexte bien amené qu'une conviction, une tournure savante qu'une irruption irréfléchie. Elle exprime une passion de sophiste, de sophiste des Lettres. 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 ?¹¹⁸

Autrement dit, si le style est une « aventure », il n'est pas non plus une panacée : il demande une attention particulière, ne serait-ce que pour éviter les excès. Ce que Cioran ne dit pas ici, ni nulle part ailleurs, c'est en quoi consiste positivement le style pour lui. En effet, il ne se prononce pas ouvertement en faveur d'une définition précise du style, bien que la notion revienne souvent dans *La tentation d'exister*, mais également dans les livres ultérieurs, dont les *Cahiers*.

Or, ce qui semble une omission importante n'en est pas une, car la réflexion cioranienne sur la question ne fait que commencer et demandera une longue période de consolidation, qui aboutira avec la publication *De l'inconvénient d'être né*. Pour l'instant, notons que le style

¹¹⁶ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 110

¹¹⁷ Nous reviendrons amplement sur cette notion dans le chapitre III, mais sa présence dans *La tentation d'exister* nous incite à une première approche, certes très incomplète, mais tout de même nécessaire.

¹¹⁸ CIORAN, *op. cit.*, p. 138.

recouvre un autre aspect de la poétique cioranienne, nettement identifié par Ingrid Astier, soit « le rapport entre rythme physiologique et la manière d'un écrivain »¹¹⁹, source d'une « disjonction fondamentale qui se reflète dans le choix de l'écriture fragmentaire [...]. La parole est semailles, non étoffement ou conclusion »¹²⁰. Il s'agit en somme de montrer le résultat, et non le processus, par le biais de la *formule*, dans une économie de moyens toujours grandissante. Et c'est pourquoi Cioran peut affirmer que « tout mot est un mot de trop »¹²¹. Parvenu au seuil de sa maturité créative, Cioran affirme l'importance de la retenue dans l'expressivité, condition *sine qua non* d'une manière à venir.

Les quelques éléments que nous avons passé en revue concernant *La tentation d'exister* nous incitent à poser la question suivante : peut-on qualifier ce livre d'*essai*, dans la mesure où nous avons tenté de dégager certains aspects de l'écriture essayistique pouvant servir notre analyse ? Il est sans doute possible de répondre affirmativement à cette question, mais avec des nuances qui doivent nous amener vers l'essayisme poétique, tel que nous croyons que le pratique Cioran. Mais *La tentation d'exister*, malgré toute son importance dans l'évolution de sa poétique, n'en constitue en réalité que le point de départ. Cioran continuera l'examen de ses moyens en tant qu'écrivain et cherchera sa manière au fil de plusieurs ouvrages. En effet, dans les années 1960, Cioran publie trois livres : *Histoire et utopie* (1960), *La chute dans le temps* (1964) et *Le mauvais demiurge* (1969), et la place qu'ils occupent dans son œuvre demeure, au mieux, marginale.

Le problème que recouvrent ces trois livres tient surtout au fait qu'ils représentent en quelque sorte une stagnation par rapport à *La tentation d'exister*. D'abord, ces trois essais arborent une forme que l'on pourrait qualifier de *classique*, puisqu'ils figurent parmi les textes cioraniens qui offrent la plus grande continuité logique. Ce qui est surtout vrai pour *Histoire et utopie* et *La chute dans le temps*, alors que la dernière section du *Mauvais*

¹¹⁹ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 138.

¹²⁰ Ingrid ASTIER, « Discontinuité et ruptures dans l'œuvre d'E. M. Cioran » dans Isabelle CHOL (dir.), *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2004, p. 97

¹²¹ Ingrid ASTIER, « Discontinuité et ruptures dans l'œuvre d'E. M. Cioran » dans Isabelle CHOL (dir.), *op. cit.*, p. 109.

démiurge contient des fragments, un peu à la manière de « Rages et résignations », avant-dernier chapitre de *La tentation d'exister*. Ce sont les ouvrages qui s'approchent le plus de la monographie, ce qui détonne quand on considère l'ensemble de la production de Cioran. L'auteur lui-même ne tient pas en haute estime ces tentatives : « *La chute dans le temps*. C'est un livre sans poids, sans passion. Je ne me pardonne pas d'avoir écrit quelque chose d'aussi ennuyeux — d'aussi fâcheusement transparent »¹²². On peut s'étonner de cette auto-accusation, mais en réalité l'essayisme cioranien a toujours nécessité une part d'ombre, un certain mystère prenant sa source dans un non-dit volontaire. Car de toute façon, selon Cioran, « seuls subsistent d'une œuvre, deux ou trois moments : des éclairs dans du fatras »¹²³, ce qui suppose qu'on s'en tienne à ce qui est nécessaire. Et il ajoute :

L'essentiel n'est pas le fait de la littérature, et on peut même hasarder qu'un écrivain vaut par sa manière d'aborder et de présenter l'accidentel et l'infime. Comptent principalement dans les arts les détails; en second lieu seulement, l'ensemble. Maîtrise suppose limitation¹²⁴.

Un certain nombre de facteurs expliquent l'attrait d'une obscurité concertée : le premier concerne le fait que Cioran n'associe pas le travail créatif « aux niaiseries inhérentes au culte de la Vérité »¹²⁵, ce qui renforce l'attrait du travail formel et des « détails » de l'écriture et implique que les considérations discursives ne viennent qu'après et non sans restrictions. Depuis les débuts de sa période française, il s'agit d'une constante dans sa poétique et déjà les *Syllogismes de l'amertume* en faisaient état : « La Vérité ? Elle est dans Shakespeare; — un philosophe ne saurait se l'approprier sans éclater avec son système »¹²⁶. Conséquemment, l'hypothèse selon laquelle « [la] maîtrise suppose [une] limitation » est à relier à la fois aux idées mais aussi à leur traitement, sans le détour de la *véracité* et du souci démonstratif. Le fragment ou l'aphorisme, selon le cas, symbolise cette contraction de l'acte créatif qui vise à extraire l'essentiel du *dire* par l'essence même du *faire*.

¹²² CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1997, p. 268.

¹²³ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 109.

¹²⁴ CIORAN, *Cahiers 1957-1973*, pp. 61-62.

¹²⁵ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 116.

¹²⁶ CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, p. 144.

Le deuxième facteur, lié au précédent, relève de la méfiance envers la cristallisation d'une pensée pourtant non systématique :

Rien de plus irritant que ces ouvrages où l'on coordonne les idées touffues d'un esprit qui a visé à tout, sauf au système. À quoi sert de donner un semblant de cohérence à celles de Nietzsche, sous prétexte qu'elles tournent autour d'un motif central ? Nietzsche est une somme d'attitudes, et c'est le rabaisser que de chercher en lui une volonté d'ordre, un souci d'unité. Captif de ses humeurs, il en a enregistré les variations. Sa philosophie, méditation sur ses caprices, les érudits veulent à tort y démêler des constantes qu'elle refuse.¹²⁷

L'exemple de Nietzsche est loin d'être anodin : le penseur sans système représente pour l'auteur de *La tentation d'exister* un compromis acceptable face aux tendances organisationnelles de la discursivité ordinaire, surtout en philosophie. Qu'on ne s'y trompe pas : sous le couvert de cet exemple, Cioran parle de lui-même et de la façon dont son œuvre est reçue par la critique. Commentant ce même passage, Patrice Bollon observe d'emblée « l'impossibilité flagrante, radicale, de rattacher entièrement Cioran à une quelconque philosophie (au sens strict) »¹²⁸. Sylvain David abonde sensiblement dans le même sens :

De fait, les idées de l'essayiste, si elles tendent toutes plus ou moins vers la même direction — soit une vision du monde sous le signe de l'indifférenciation — ne sont pas pour autant toutes compatibles entre elles. Plus précisément, une proposition en invalidera une autre, ou, pour le moins, énoncera une vision divergente ou opposée, un éclatement qui, à l'exception des grandes lignes, rend très difficile à cerner la position de l'auteur sur quelque sujet que ce soit.¹²⁹

Que des critiques et des philosophes aient voulu rendre la pensée nietzschéenne cohérente prouve en fin de compte le peu de cas que l'on fait de l'absence de système, comme si cette dernière était une faiblesse qui demande un rétablissement : une telle observation vaut aussi pour Cioran. La faiblesse, pour ce dernier, se trouve plutôt du côté de ceux qui ressentent le besoin du système, en dépit de ce que l'auteur a fait et de ce que leur disent les œuvres. Représentant l'apogée de l'esprit de système, la philosophie est sa cible privilégiée dès qu'il est question d'exemplifier les ratages du discours totalisant, systémique.

¹²⁷ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 157.

¹²⁸ Patrice BOLLON, *Cioran l'hérétique*, p. 148. Ce qui ne veut pas dire que la philosophie est absente de l'œuvre de Cioran, au contraire. Mais sa présence ne fait pas pour autant de Cioran un philosophe.

¹²⁹ Sylvain DAVID, *Cioran : un héroïsme à rebours*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espaces littéraires », 2006, p. 43.

Symbole d'une prolixité exsangue, victime de sa propre confiance naïve dans le langage, la philosophie perd son prestige beaucoup plus rapidement que les autres formes d'expression : « de toute manière, il n'y a plus rien à *construire*, ni en littérature ni en philosophie »¹³⁰. Dans l'optique cioranienne, une telle critique est dévastatrice pour la philosophie, puisque sa nature même nécessite un échafaudage conceptuel. Pour sa part, la situation de la littérature est plus complexe, elle demande une plus grande circonspection, et malgré ses problèmes, possède encore un potentiel au-delà de ses insuffisances. Du moins le « *littérateur besogneux* » peut-il s'en tirer par l'acharnement du travail formel, l'atteinte d'une perfection par le style.

Enfin, le troisième facteur expliquant la méfiance de Cioran envers le discours philosophique dépasse en fait le cadre de ce dernier, puisqu'il s'agit d'une critique générale de la *signification* en art :

Le *sens* commence à dater. La toile dont l'intention est saisissable, nous ne la regardons pas longtemps; le morceau de musique à caractère perceptible, aux contours définis, nous excède; le poème trop net, trop explicite, nous semble... incompréhensible. Le règne de l'évidence tire à sa fin : quelle vérité claire vaut la peine d'être énoncée ? Ce qui peut se communiquer ne mérite pas que l'on s'y arrête.¹³¹

Réfléchissant sur la condition de l'artiste moderne, il montre bien la difficulté qui l'attend dans son parti pris pour le *bien dire*, surtout s'il s'en tient à ce seul critère dans sa démarche esthétique. Le « *mystère* » peut-il alors jouer le rôle de catalyseur de l'écriture, aux dépens des ressources propres à celle-ci ? Probablement pas, puisqu'il « est non moins fastidieux que l'évidence »¹³² et n'est « qu'un recours d'esprits déçus par la clarté, une profondeur creuse »¹³³. Si l'hermétisme règne dans l'art moderne, et en particulier dans les arts de l'écriture (littérature *et* philosophie), c'est que l'artiste « ne peut plus innover avec ce qu'il sait »¹³⁴. La connaissance est devenue un mur sur lequel s'écrase sa volonté créatrice et « la

¹³⁰ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 112.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 149-151.

¹³² *Idem.*

¹³³ CIORAN, *La tentation d'exister*, pp. 149-151.

¹³⁴ *Idem.*

masse de ses connaissances [fait] de lui un glossateur »¹³⁵ condamné à théoriser son impuissance pour compenser la stérilité de son inspiration¹³⁶.

Aussi, la connaissance constitue un problème dans la mesure où « une œuvre se fait à côté ou en dehors du savoir »¹³⁷. Or, si tel est le cas, on comprend que la philosophie, dans sa pratique moderne et institutionnelle, se retrouve en fâcheuse position puisqu'elle mise simultanément sur la vérité et sur la connaissance : si le commentaire s'institue création, alors tout est perdu. La position que privilégie Cioran dans son rapport au savoir est celle du « professionnel de l'hérésie, le rejeté par vocation, à la fois vomissure et panique des orthodoxies »¹³⁸, celui qui mine le discours par sa marginalité en regard d'un certain consensus. L'écrivain moderne est celui qui, « avec le faste de la négation »¹³⁹, se définit par les valeurs qu'il répudie et non depuis celles qu'il défend.

Un dernier point concernant la méfiance de Cioran envers les « orthodoxies » : le titre même de *La tentation d'exister*. Les mots ayant leur importance, il semble évident que le choix de ce titre n'est nullement le fruit du hasard et qu'il vise, d'une façon ou d'une autre, le courant existentialiste, alors au sommet de sa popularité. Toutefois, *La tentation d'exister* ne cherche pas à réfuter les thèses sartriennes en ouvrant un débat (ou polémique) dans le sens classique du terme. Aucun nom que l'on associe généralement à l'existentialisme n'apparaît dans les différents textes, ni même le mot *existentialisme*, et, dans l'ensemble, Cioran réserve une part minimale du livre à des considérations de philosophie. Par contre, des chapitres comme « Lettres sur quelques impasses » et « Au-delà du roman » portent en filigrane une

¹³⁵ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 121.

¹³⁶ Cioran précise : « Le phénomène moderne par excellence est constitué par l'apparition de l'artiste intelligent. [...] L'artiste est avant tout un esthéticien : placé en dehors de son inspiration, il la prépare, il s'y astreint délibérément. Poète, il commente ses œuvres, les explique sans trop nous convaincre, et, pour inventer et se renouveler, singe l'instinct qu'il n'a plus : l'idée de poésie est devenue sa matière poétique, sa source d'inspiration ». CIORAN, *op. cit.*, p. 142.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 149-151.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹³⁹ *Idem.*

critique de *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) de Sartre¹⁴⁰ et révèle du même coup l'actualité subtile de *La tentation d'exister*. Comme toute autre idéologie, Cioran refuse de prendre l'existentialisme au sérieux : il en rend compte par l'écriture d'un « essai », mais en atténue autant que possible le didactisme, et en lui donne un titre à la fois évocateur et ambigu.

Polysémique, le titre qu'il donne à son « essai » peut se lire simultanément comme la promesse d'un espoir ou l'ironie d'un désabusé à l'endroit de la mode intellectuelle de l'époque. Par glissement de sens, « tentation » évoque aussi « tentative », synonyme d'« essai », ce qui pourrait laisser croire que Cioran « essaye » d'exister ; mais « tentation » comporte également une connotation maléfique : la « tentation d'exister » serait alors interprétée comme un leurre, spécialement dans le contexte philosophique. Bien que Cioran ne s'explique nulle part sur ce choix, l'analyse des textes par rapport au titre indique assez clairement qu'il entend se tenir à bonne distance des discours dominants et suggère qu'il les refuse *en toute connaissance de cause*.

La tentation d'exister s'élève donc contre les dangers de l'essai philosophique de deux façons : d'abord en brisant la continuité du discours, le morcelant en unités plus petites, tout en gardant un minimum de cohésion entre les différentes parties, alors qu'à l'intérieur de chaque texte la cohérence demeure totale. Ensuite, l'écriture dans ce livre atténue autant que possible les idées et priorise une thématization qui puisse motiver le travail formel et éventuellement le style. Ces deux aspects interagissent à divers niveaux pour contrer le *système*, excroissance verbale de la pensée. L'essayisme cioranien, à partir de *La tentation d'exister*, tend ainsi vers une certaine poétisation, différente de la période roumaine, désormais beaucoup plus consciente d'elle-même qui privilégie l'élégance, la retenue et l'équilibre. Comme le précise Sylvain David :

¹⁴⁰ Les trois grandes questions que pose Sartre dans son livre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », « Pourquoi écrire ? » et « Pour qui écrit-on ? », trouvent des échos dans *La tentation d'exister*, notamment en ce qui concerne le public : « L'artiste moderne est un solitaire qui écrit pour lui-même ou pour un public dont il n'a aucune idée précise. Lié à une époque, il s'efforce d'en exprimer les traits ; mais cette époque est forcément *sans visage*. Il ignore à qui il s'adresse, il ne se représente pas son lecteur » (p. 131).

La grande proposition de Cioran à ses débuts français, est celle d'une littérature permettant de surmonter les difficultés inhérentes à la nature insidieuse de l'idéologie et au caractère contingent du langage. Dans sa volonté de désengager son écriture, de détacher sa production de toute velléité pragmatique, c'est-à-dire argumentative ou démonstrative, il propose une pratique de la « frivolité » et du « style », une valorisation de la forme au détriment du contenu.¹⁴¹

Aussi, pour la première fois de sa « carrière », Cioran réfléchit sérieusement, et longuement, à l'écriture, notamment dans les *Cahiers 1957-1972* et les œuvres qu'il publie pendant la décennie 1960 lui confirment concrètement que l'essai philosophique n'a plus rien à lui offrir.

Cependant, pour comprendre vraiment les fondements de l'essayisme poétique de Cioran, il faut prendre en considération un autre point de sa réflexion sur l'écriture : le rôle central de la poésie. Complexe, torturée, ambivalente, mais en fin de compte irremplaçable, la poésie fut pour Cioran une véritable préoccupation : la lecture des poètes le fortifiait pour quelque temps, puis l'intérêt s'émuoussait avant de renaître, dans un cycle continu. Ainsi, toute étude sérieuse de la littérature cioranienne ne peut faire l'économie de cette relation parfois tendue, mais toujours fertile. Bien qu'elle possède ses défauts et ses propres illusions, la poésie est peut-être une activité supérieure à la philosophie, dans la mesure où elle existe d'abord *pour* et *par* elle-même. Sa nature, concise et arbitraire, est proche de l'idéal esthétique cioranien. Si la poésie, et la réflexion qu'elle suscite, est une constante dans l'écriture de Cioran, il faut voir qu'elle prend une importance croissante à mesure qu'il délaisse la philosophie, une évolution qui s'accélère à partir de *La tentation d'exister* et des *Cahiers*. En définitive, le choix semble se cristalliser entre deux formes d'illusions, dont nous avons vu que le premier terme, la philosophie, se trouve condamné par son insuffisance expressive (entre autres critères analytiques) et dont le second, la poésie, se voit attribué une valeur en soi qui s'oppose au vide de la prose philosophique. Comme « ultime recours »¹⁴², la poésie sera donc au cœur de la réflexion cioranienne sur la littérature.

¹⁴¹ Sylvain DAVID, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴² CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, pp. 23-24.

CHAPITRE 2

CIORAN ET LA POÉSIE : LE MIROIR DE L'ÉCRITURE

La relation qu'entretient Cioran avec la poésie est complexe et changeante, à la fois admirative et critique, mais toujours essentielle. Du premier livre, *Sur les cimes du désespoir* (1934), jusqu'au dernier, *Aveux et anathèmes* (1987), elle oriente la nature même de l'écriture cioranienne. Le présent chapitre servira donc à décortiquer cette relation, à en montrer l'importance dans son évolution esthétique. Nous aborderons pour commencer l'attrait qu'exerce la poésie sur Cioran, phénomène qui prend sa source dans la période roumaine et qui se poursuit dans les livres français. Ensuite, il sera question de sa critique de la poésie, souvent sévère, mais qui lui conserve une valeur au-delà des doutes qu'elle soulève. C'est pourquoi nous finirons ce chapitre sur l'ambiguïté de l'idéal poétique, dans la mesure où les effets de fascination et de répulsion forment une dialectique dont le dynamisme stimule la réflexion de Cioran sur la littérature et qui influence la constitution d'un *essayisme* qui lui est propre.

2.1. L'attrait de la poésie

L'une des plus fortes constantes dans l'œuvre de Cioran est sans contredit la place qu'y occupe la poésie. Si cette place varie d'une période à une autre, la poésie demeure toujours au cœur de ses considérations. Lorsqu'on ouvre les livres de la période roumaine, on est frappé par le caractère poétique des textes, leur côté échevelé, emporté, voire délirant. Entre la publication de *Sur les cimes du désespoir* en 1934 et l'écriture du *Bréviaire des vaincus* quelque dix ans plus tard, Cioran développe un style qui s'approche souvent d'une certaine forme de prose poétique, sans toutefois faire le saut dans la poésie. Les causes de cet attrait

tiennent d'abord de la langue roumaine elle-même, idiome jeune du point de vue littéraire, puisque sa codification ne se fait qu'au milieu du XIX^e siècle¹⁴³, ce qui en fait selon Cioran un médium « élastique parce que manquant totalement de rigueur »¹⁴⁴. Toujours selon Cioran, l'absence de tradition littéraire ouvre la porte à une inventivité très favorable à l'écriture poétique, ou du moins poétisée, notamment par l'emploi massif de néologismes et de baroquismes syntaxiques¹⁴⁵. Mais l'aspect le plus important dans sa pratique du roumain, et qui aura des conséquences durables jusque dans l'évolution esthétique de la période française, concerne la place du *lyrisme* dans cette langue.

En effet, la jeunesse de Cioran est l'époque où il « se propose de piller la matière de la poésie pour redonner un peu de vigueur à la philosophie »¹⁴⁶, ce qui illustre déjà cette dichotomie entre la vitalité poétique et la morbidité philosophique qui représente l'un des fondements de son esthétique. Sylvain David remarque :

À la rigueur logique de la phrase, il s'agit d'opposer la liberté sémantique du vers; à la sécheresse de l'essai, il convient de confronter la teneur émotive du genre lyrique; au dépérissement du mot, victime de l'usage convenu, on remédie par l'éclat de la métaphore¹⁴⁷.

Or, cette tentative de rapprochement entre l'essai et la poésie hantera Cioran jusqu'à son dernier livre : le poids de la période roumaine, ne serait-ce que par l'énergie mobilisée pour s'en dissocier, se fera toujours sentir, alors même qu'il en est le plus éloigné.

Ce qui explique peut-être pourquoi l'écriture du *Précis de décomposition*, premier livre en français, ne demande pas moins de cinq versions à son auteur avant de trouver une forme

¹⁴³ Patrice BOLLON, *Cioran l'hérétique*, p. 131. Notons par ailleurs que la génération intellectuelle dont fait partie Cioran, et qui inclut notamment Ionesco et Eliade, n'est que la troisième à se servir du nouveau roumain, calqué sur l'alphabet latin. Comparé au français donc, le roumain écrit, littéraire, attend encore sa tradition.

¹⁴⁴ CIORAN, cité dans Patrice BOLLON, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁵ Dans les *Cahiers*, Cioran affirme que le roumain est « la langue la plus laide et la plus poétique qui soit. Et si les Roumains ne sont pas grands poètes, la raison en est que la langue n'offre aucune résistance, et ne constitue aucun obstacle à franchir. La tentation de la facilité est grande, et il est compréhensible qu'on y cède » (p. 347).

¹⁴⁶ Sylvain DAVID, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁷ *Idem*.

satisfaisante : se défaire incontinent du lyrisme roumain se révèle une entreprise difficile, la nouvelle langue requérant une nouvelle manière. D'ordinaire, chez les critiques, le *Précis* représente le pivot de l'ensemble de son œuvre et chronologiquement il s'agit en effet d'un livre très important, puisqu'il est rupture avec le passé et ouverture vers l'avenir¹⁴⁸. Pourtant, lorsqu'on analyse de près le *Précis* et les commentaires de Cioran qui le concernent dans les *Cahiers*, on se rend compte que ce livre partage encore beaucoup de points en commun avec ceux qui l'ont précédé. La division de l'œuvre cioranienne en deux parties, la roumaine et la française, est certes pratique, mais elle reflète mal la réalité qui sous-tend celle-ci, puisqu'en la partageant en deux blocs on escamote en fait la période critique qui s'étend entre *La tentation d'exister* et *De l'inconvénient d'être né*. Cette période est elle-même dédoublée dans la mesure où les *Cahiers* sont rédigés parallèlement à l'activité régulière de Cioran. C'est pourquoi, à notre avis, il faut intégrer une période intermédiaire, qui inclut justement le *Précis de décomposition*, mais aussi les *Syllogismes de l'amertume*, après quoi *La tentation d'exister* s'institue comme le véritable pivot de l'œuvre. La raison pour laquelle nous insistons davantage sur ce dernier ouvrage, c'est qu'il constitue une mise au point fondamentale chez Cioran. Il est le lieu d'une réflexion sur le legs de ses livres roumains, il peut leur adjoindre du même coup ses deux livres déjà écrits en français et établir une autocritique qui inclut en quelque sorte les deux versants de son évolution, et en tirer des conclusions communes.

Or, reconnaissons-le d'emblée, le *Précis de décomposition* est un livre où perce encore un certain lyrisme, malgré une atténuation de la frénésie des livres précédents¹⁴⁹. Pour les besoins de cette étude, nous empruntons à Jean-Michel Maulpoix sa définition du lyrisme :

Le texte lyrique est par excellence celui où le poète dit « je » ; et le lyrisme reste pour l'essentiel une affaire de subjectivité, même si la définition que Littré propose de ce terme va

¹⁴⁸ C'est notamment la position de George Balan dans *Emil Cioran : la lucidité libératrice ?*, Paris, Éditions Josette Lyon, coll. « Les Maîtres à penser du XX^e siècle », 2002, 233 pages ; Patrice Bollon dans *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1997, 307 pages ; ou encore Sonia Modreanu dans *Cioran*, Paris, Oxus, coll. « Les Étrangers de Paris : les Roumains », 2003, 239 pages.

¹⁴⁹ Nicole Parfait remarque notamment une « persistance de l'excès dans le ton, malgré les efforts extrêmes de concision déployés par Cioran », *Cioran et le défi de l'Être*, Paris, Desjonquères, coll. « La mesure des choses », 2001, p. 167.

largement à l'encontre d'une telle idée. Mais, en quelque sens que l'on l'entende, le lyrisme met en question, plus directement que « la lyrique », la notion même de sujet, puisqu'il signifie une *manière d'être, de parler ou d'écrire*, et ne désigne pas expressément un genre. Il nomme, pour l'essentiel, cet état dit « poétique » dans lequel le sujet est victime ou bénéficiaire d'un *accès* de langage qui ne deviendra pas nécessairement poème. « Lyrisme », ou la manière dont le sujet *vient* au poème, fait mouvement vers lui. Lyrisme, cette chaleur du discours, cette ferveur, cet enportement, ce remuement de la langue dans le corps, la voix, le souffle.¹⁵⁰

Selon Patrice Bollon, quelque chose demeure de cette énergie qui sert de « véhicule spontané d'une pensée aventureuse qui se [conçoit] un peu comme la révélation prophétique, urgente, d'une vérité cachée du monde, la saisie poétique d'un indicible situé au-delà de la raison et des mots »¹⁵¹. Cependant, là où les choses changent beaucoup c'est au niveau de *la rigueur et de la clarté*. Agressif, péremptoire, subjectif, affirmatif jusque dans la négation, le lyrisme originel de Cioran joue encore un certain rôle dans le *Précis de décomposition*, comme en témoignent les titres des différents textes qu'il contient : « Apothéose du vague », « Les anges réactionnaires », « La fleur des idées fixes », « Désenivrement », « Effigie du raté », « L'architecte des cavernes », « Non-résistance à la nuit » et ainsi de suite.

Isolés de leur contexte, beaucoup de ces textes possèdent un caractère lyrique certain, comme ici dans « Aux funérailles du désir » :

Une caverne infinitésimale bâille dans chaque cellule... Nous savons où les maladies s'installent, leur lieu, la carence définie des organes ; mais ce mal sans siège..., cette oppression sous le poids de mille océans, ce désir d'un poison idéalement maléfique. Les vulgarités du renouveau, les provocations du soleil, de la verdure, de la sève... Mon sang se désagrège quand les bourgeons éclosent, quand l'oiseau et la brute s'épanouissent... J'envie les fous complets, l'engourdissement du loir, les hivers de l'ours, la sécheresse du sage, j'échangerais contre leur torpeur mon frémissement d'assassin diffus qui rêve de crimes en deçà du sang. Et plus qu'eux tous, combien je jalouse ces empereurs de la décadence, maussades et cruels, et qu'on poignardait au beau milieu de leurs crimes ! Je m'abandonne à l'espace ainsi qu'une larme d'aveugle. De qui suis-je la volonté, qui *veut* en moi ? J'aimerais qu'un démon conçût une conspiration contre l'homme : je m'y associerais. Las de m'embrouiller aux funérailles du désir, j'aurais enfin un prétexte d'idéal, car l'Ennui est le martyr de ceux qui ne vivent et ne meurent pour aucune croyance.¹⁵²

¹⁵⁰ Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, pp. 22-23.

¹⁵¹ Patrice BOLLON, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵² CIORAN, *Précis de décomposition*, pp. 225-226.

À ce stade de son évolution esthétique, Cioran vit encore le dilemme fondamental du lyrisme, tel qu'il le conçoit et le pratique depuis *Sur les cimes du désespoir* : à savoir, comment rendre la prose vivante, sans verser dans la poésie. Ce dilemme est représenté dans le *Précis de décomposition* par deux textes importants : « Adieu à la philosophie » et « Le parasite des poètes », celui-ci étant l'ouverture véritable de la question poétique dans sa réflexion littéraire. Le premier de ces textes nous intéresse parce qu'il établit clairement la comparaison entre la philosophie et la poésie :

Je me suis détourné de la philosophie au moment où il me devint impossible de découvrir chez Kant aucune faiblesse humaine, aucun accent véritable de tristesse ; chez Kant et chez tous les philosophes. En regard de la musique, de la mystique et de la poésie, l'activité philosophique relève d'une sève diminuée et d'une profondeur suspecte, qui n'ont de prestiges que pour les timides et les tièdes.¹⁵³

Il s'agit ici de la critique centrale de Cioran envers la philosophie, à savoir que « l'exercice philosophique n'est pas fécond ; il n'est qu'honorable »¹⁵⁴, ce qui revient à dire que sa vitalité est gravement atteinte et son sort scellé. D'ailleurs, Kant est emblématique du philosophe coupé du monde, qui vit d'abord dans ses idées et les substitue au réel, au détriment de celui-ci. Cette critique semble presque toujours inclure la poésie comme terme de référence, surtout lorsqu'il est question de montrer le caractère artificiel et froid d'une pensée désincarnée. Car il est clair pour Cioran qu'« on ne peut éluder l'existence par des explications, on ne peut que la subir »¹⁵⁵, ce qui rend inutile toute volonté de comprendre cette même existence par l'abstrait : « on ne discute pas l'univers ; on l'exprime »¹⁵⁶. Distinction fondamentale qui reviendra dans *La tentation d'exister* et encore plus dans les *Cahiers*. En effet, l'une des bases de la poétique cioranienne repose justement sur le fait que l'expression doit primer sur la spéculation et sur la théorisation, à défaut de quoi la prose risque de se figer dans le système. La poésie est l'antidote à cette sclérose, dans la mesure où elle-même ne sacrifie pas à un programme qui la nie. Puisque poésie et lyrisme sont des

¹⁵³ CIORAN, *Précis de décomposition*, p. 71.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

termes pratiquement équivalents chez Cioran, on comprend dès lors l'importance accordée par ce dernier à l'inspiration et à la spontanéité.

Aussi, un texte comme « Le parasite des poètes » situe plus directement sa vision de la poésie, en développant trois points : la vie du poète, les œuvres et l'inspiration. Cette vision est, à défaut d'un autre terme, *romantique* dans son essence. Sans chercher à ouvrir un long débat sur la nature exacte du romantisme, on nous permettra quand même d'en définir les grandes lignes, puisque le corpus cioranien y réfère particulièrement souvent. Selon l'analyse d'Henri Lichtenberger :

Les romantiques répondent [au rationalisme] en proclamant que l'œuvre d'art n'est pas la création d'une intelligence consciente, mais qu'elle *naît*, à la façon d'un être vivant, en vertu d'un processus organique. Ils considèrent dans la poésie moins ce qui est en elle technique apprise, imitation de modèles consacré, virtuosité acquise, que ce qui est imagination créatrice ou libre inspiration, sentiment ou passion, rêverie ou ironie, intuition pure ou spontanéité ingénue.¹⁵⁷

Romantique aussi, comme le souligne Philippe Moret, parce que « la poésie est l'expression des affects d'un sujet dans toute leur virulence, leur violence »¹⁵⁸. Cioran ne se gêne pas pour insister sur sa vision personnelle de la poésie :

Il ne saurait y avoir d'aboutissement à la vie d'un poète. C'est de tout ce qu'il n'a pas entrepris, de tous les instants nourris d'inaccessible, que lui vient sa puissance.¹⁵⁹

La poésie exprime l'essence de ce qu'on ne saurait posséder ; sa signification dernière : l'impossibilité de toute « actualité ». La joie n'est pas un sentiment poétique.¹⁶⁰

Entre la poésie et l'espérance, l'incompatibilité est complète ; aussi le poète est-il victime d'une ardente décomposition.¹⁶¹

Je reconnais à ceci un véritable poète : en le fréquentant, en vivant longtemps dans l'intimité de son œuvre, *quelque chose* se modifie en moi : non pas tant mes inclinations ou mes goûts que

¹⁵⁷ Henri LICHTENBERGER, « Qu'est-ce que le romantisme ? », dans Albert BÉGUIN (dir.), *Le Romantisme allemand*, Paris, Cahiers du Sud, coll. « 10/18 », 1949, pp. 432-433.

¹⁵⁸ Philippe MORET, « Cioran et le travail de la pointe » dans *Tradition et modernité de l'aphorisme*, Genève, Éditions Droz, 1997, pp. 223-224.

¹⁵⁹ CIORAN, *Précis de décomposition*, p. 141.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 142.

mon sang même, comme si un mal subtil s'y était introduit pour en altérer le cours, l'épaisseur et la qualité.¹⁶²

Ces quelques exemples tirés du *Précis de décomposition* illustrent bien en quoi ce livre reste encore proche de la période roumaine, car la définition de la poésie qu'il nous donne découle en fait de la pratique même du lyrisme cioranien des ouvrages antérieurs. Si Cioran affirme que « le poète est un agent de destruction, un virus, une maladie déguisée »¹⁶³, c'est que toute écriture doit recourir à la dissolution pour s'assurer un minimum de vitalité.

Et de fait, Moret remarque avec justesse que, jusqu'à *La tentation d'exister*, « le point de vue qu'a Cioran de la poésie [est] anti-réflexif, anti-formaliste, mais qu'on peut qualifier positivement de spontanéiste ou d'énergétique, la poésie étant avant tout considérée comme *énargeia*, force d'expression du délire constitutif de la condition humaine »¹⁶⁴. C'est aussi une vision mystique de la relation entre le poète et le monde, ceux-ci devant s'exclure pour que l'un et l'autre puissent espérer exister : à tel point que Nicole Parfait affirme que « Cioran a d'abord songé que, dans un monde dénué de sens, le salut ne pouvait venir que de la poésie »¹⁶⁵. Or, rappelons que pour Cioran « une œuvre se fait à côté ou en dehors du savoir »¹⁶⁶, c'est pourquoi le poète est fondamentalement un *hérétique* et son exclusion est *positive* en ce sens que c'est le monde qui est *négatif*. Se qualifiant lui-même de « professionnel de l'hérésie »¹⁶⁷, il insiste par le fait même sur la nécessité de se tenir hors des discours dominants, la liberté du créateur étant la conséquence de son rejet des idées reçues et le situe ainsi dans une équivoque *fertile*. Dans la plupart de ses commentaires sur la poésie avant *La tentation d'exister*, ce qui se trouve constamment exalté relève de la force obscure du Verbe. Celle-ci agit organiquement (dans « mon sang même ») sur le lecteur, dans une véritable écriture démiurgique qui doit posséder une certaine monstruosité, à défaut de quoi cette poésie risque l'anémie et l'insignifiance.

¹⁶² CIORAN, *Précis de décomposition*, p. 143.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 222.

¹⁶⁵ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁶ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 151.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

Revêtant à cette époque un « caractère absolu »¹⁶⁸, le lyrisme cioranien, selon Parfait, est « bien autre chose qu'un genre littéraire »¹⁶⁹ :

C'est infiniment plus : en ces moments extrêmes, poésie et métaphysique convergent et, à la limite, s'identifient. Le lyrisme devient à ces hauteurs plus qu'une manifestation de la vie, il est la vie en acte, en train d'accomplir son destin. Est supprimée toute frontière entre l'être qui s'exprime et l'expression de cet être; dans son expression c'est l'être même qui se réalise, qui s'objective.¹⁷⁰

Dans ce contexte, l'écriture se nourrit à la source de la vitalité, qui rend possible, voire souhaitable, « une indéniable confusion entre intériorité et réalité »¹⁷¹ et bloque ainsi le chemin à « toute activité réflexive de la conscience »¹⁷². Aussi, l'important n'est pas de « savoir mais d'exister, c'est-à-dire d'endurer l'horreur et d'affronter le mal »¹⁷³ et de telles caractéristiques peuvent contribuer à leur manière à la force expressive de l'écriture qui en émane.

Mais les choses vont bientôt évoluer dans un autre sens. Très différents sur le plan formel du *Précis de décomposition*, les *Syllogismes de l'amertume* partagent certaines affinités thématiques avec cet essai, particulièrement au niveau du ton : aphorismes tranchants, un subtil humour noir et, surtout, ce lyrisme persistant qui fait de ce livre l'un des plus poétiques du corpus cioranien. En voici quelques exemples :

Plus d'une fois il m'est advenu d'entrevoir l'automne du cerveau, le dénouement de la conscience, la dernière scène de la raison, puis une lumière qui me glaçait le sang !¹⁷⁴

Vers une sagesse végétale : j'abjurerais toutes mes terreurs pour le sourire d'un arbre...¹⁷⁵

Toutes les eaux sont couleur de noyade.¹⁷⁶

¹⁶⁸ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ Sylvie JAUDREAU, *Cioran ou le dernier homme*, Paris, José Corti, 1990, p. 156.

¹⁷⁴ CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, p. 47.

¹⁷⁵ *Idem.*

Tu as rêvé d'incendier l'univers, et tu n'as pas même réussi à communiquer ta flamme aux mots, à en *allumer* un seul !¹⁷⁷

À l'apogée de nos dégoûts, un rat paraît s'être infiltré dans notre cerveau pour y rêver.¹⁷⁸

J'ai voulu me fixer dans le Temps ; il était inhabitable. Quand je me suis tourné vers l'Éternité, j'ai perdu pied.¹⁷⁹

Quoi qu'il en soit, les *Syllogismes de l'amertume* poursuivent le renouveau esthétique de Cioran, qui continue à travailler son écriture et prend de plus en plus conscience de ce travail. Le chapitre liminaire, « Atrophie du verbe », s'inscrit justement dans cette volonté de l'auteur de réfléchir sur ses moyens, tant en regard du fond que de la forme : nous sommes en présence ici d'aphorismes sur la littérature, mais qui n'ont pas encore le souci d'une analyse plus approfondie. Néanmoins, depuis que Cioran écrit en français, Patrice Bollon note que cette langue « dépasse le statut d'un simple véhicule commode à la disposition de l'idée ou de la sensation, pour s'ériger en une entité en soi, dont on apprécie la beauté en dehors ou presque du contenu qu'elle transmet »¹⁸⁰. Cette constatation permet à Cioran d'entreprendre l'écriture de *La tentation d'exister* avec une optique différente : l'écriture elle-même devient un sujet incontournable pour l'auteur et il aborde directement la question dans cinq des onze chapitres du livre¹⁸¹. *La tentation d'exister* signale une nouvelle phase dans sa relation avec la poésie, alors qu'une certaine ambivalence s'installe entre l'idéal qu'elle représente et sa réalité effective.

Si l'écriture occupe une place majeure dans ce livre, on ne peut en dire autant de la poésie, qui ne fait que quelques apparitions, mais très significatives. Particulièrement dans le chapitre « Au-delà du roman », où il est question des difficultés inhérentes à l'art moderne

¹⁷⁶ CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, p. 58.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 81-82.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸⁰ Patrice BOLLON. *op. cit.*, p. 129.

¹⁸¹ Ce qui ne tient pas compte des autres commentaires disséminés un peu partout dans les six autres chapitres, dont les thématiques ne touchent pas directement à la question de l'écriture.

dans un contexte générique incertain et fractionné à l'extrême. À propos du roman, Cioran remarque :

À la narration qui supprime le narré, l'objet, correspond une ascèse de l'intellect, une méditation *sans contenu*... L'esprit se voit réduit à l'acte par quoi il est esprit, et rien de plus. Toutes ses activités le ramènent à soi, à ce déroulement stationnaire qui l'empêche de s'accrocher aux choses. Nulle connaissance, nulle action : la méditation sans contenu représente l'apothéose de la stérilité et du refus.¹⁸²

Cette évolution s'avère normale selon lui, puisque la modernité en littérature semble reposer à la fois sur un « vide psychologique [et un] vide métaphysique »¹⁸³, d'où l'effritement continu du contenu. Or, un peu plus loin dans le même chapitre, il compare la situation du roman à celle de la poésie :

De toute évidence on ne peut faire de la poésie avec n'importe quoi. Elle ne se prête pas à tout. Elle a des scrupules et un... *standing*. Lui voler son bien entraîne quelques risques : rien de plus inconsistant qu'elle lorsqu'on la transpose dans le discours. On connaît le caractère hybride du roman d'inspiration romantique, symboliste ou surréaliste. En effet, le roman, usurpation par vocation, n'a pas hésité à s'emparer des moyens propres à des mouvements essentiellement poétiques. Impur par son adaptabilité même, il a vécu et vit de fraude et pillage, et s'est vendu à toutes les causes. Il a fait le trottoir de la littérature.¹⁸⁴

À la lumière de cet extrait, il est clair que le caractère hétérogène du roman moderne, mais aussi de la prose littéraire en général, est un objet ambivalent pour Cioran. Poétiser la prose, dans le but de la renouveler et de la rendre vivante, aussi tentant que cela puisse paraître, devient trop souvent un problème pour la pérennité de cette forme d'écriture, qu'il qualifie justement d'« hybride ». Néanmoins, cet extrait montre aussi que si la poésie jouit encore aux yeux de Cioran d'un état d'exception, c'est qu'elle possède un coefficient de résistance à l'hybridité plus élevé que le roman par exemple. Elle peut contaminer les autres genres, mais par rapport à elle-même la poésie doit conserver une réserve et ne pas chercher une légitimation qui lui est extérieure.

Son « standing », comme le dit Cioran, lui confère un aspect quelque peu aristocratique, qui joue sur la notion de la valeur intrinsèque de la poésie par rapport aux autres genres, ici le

¹⁸² CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 145.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸⁴ *Idem.*

roman. Il y a une « valeur ajoutée » à la poésie, difficile à définir dans les faits puisque qu'elle repose largement sur des choix individuels. Cette valeur ajoutée de la poésie se matérialise dans la constante référence aux poètes et à leur art, elle possède une capacité formatrice en ceci qu'elle nourrit sa réflexion et influence la manière même de son expression. Cependant, il ne s'agit pas d'une pensée qui cherche à théoriser son appréciation de la poésie, pour ensuite s'en servir dans l'écriture, mais plutôt une pratique de la poésie qui découle directement des œuvres et de ce qu'elles produisent sur lui. Une pratique *lectoriale*, pourrait-on dire.

Par exemple, l'influence de Rilke, sensible dans les premiers livres roumains, est la conséquence d'une lecture continue du poète et de la méditation de son œuvre. En somme, et pour un temps limité, c'est l'impression que laisse cette œuvre sur Cioran qui détermine son appréciation et non une série de considérations abstraites sur la nature de la poésie rilkéenne et sur ce qu'elle pourrait lui apporter sur le plan théorique¹⁸⁵. Pas de gloscs, ni d'analyses, mais une lecture serrée de l'œuvre *pour* et *en* elle-même. Et après avoir plongé dans l'œuvre poétique de Rilke tête première, vient le moment du détachement, issu lui aussi de cette lecture à la fois exaltée et impitoyable. Cioran en prend acte dans les *Cahiers* :

Il y a chez lui un abus du *ton* poétique qui est proprement intolérable. [...] Qu'il y ait de la mièvrerie chez Rilke (certains sonnets et les élégies exceptés), je suis navré de le dire. Ce qui en lui semblait représenter la poésie même, voilà que tout cela sonne creux. Encore un adieu.¹⁸⁶

Dans le cas de Rilke et dans tant d'autres encore, l'admiration est d'abord inconditionnelle et même irrationnelle : un besoin poétique naît et s'attache à une œuvre, qui momentanément exprime ce besoin. Puis la fièvre retombe et la vision de l'œuvre en question est refroidie considérablement.

Par ailleurs, il affirme dans *La tentation d'exister* qu'il a « eu le tort de fréquenter bon nombre de poètes »¹⁸⁷, laissant entendre par là que ce commerce comporte quelque chose de

¹⁸⁵ Cioran ne révèle nulle part ce qu'il pense de la forme chez Rilke ou de sa prosodie par exemple. Sa position est surtout *impressionniste* et non théorique.

¹⁸⁶ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, pp. 124-125.

¹⁸⁷ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 118.

décevant, de trompeur¹⁸⁸. Mais qu'en est-il exactement de ses liens avec les poètes, qu'ils soient contemporains ou non ? Une première remarque s'impose : les poètes sont omniprésents dans son œuvre, que ce soit comme objets de réflexion littéraire ou encore comme sujets d'anecdotes biographiques. Au fil des années, et selon l'humeur du moment, Cioran se montre plus ou moins favorable à la poésie, mais il demeure toujours intéressé par elle : sa pertinence, parfois malmenée, n'est en fin de compte pratiquement pas remise en cause. Plus que tout autre livre, ce sont les *Cahiers* qui nous éclairent sur cette relation fondamentale. Corrigeant les épreuves du *Précis de décomposition* en vue d'une publication en format de poche, Cioran trouve son livre « lourd sous ses apparences alertes, dépassé, *trop lyrique et fâcheusement postromantique* »¹⁸⁹ et conclut qu'il est « un romantique attardé, sauvé par le cynisme »¹⁹⁰.

Or, la référence constante à la poésie romantique est une conséquence de l'importance cardinale de ce genre chez Cioran¹⁹¹. Mais il est crucial de noter que cette forme de commentaire autocritique ne se réfère pas, dans la plupart des cas, à ses influences philosophiques : la *valeur* de la poésie semble conserver ainsi sa supériorité malgré les fluctuations esthétiques de l'auteur. Son idéal poétique relève du romantisme, dans la mesure où celui-ci est synonyme chez lui de « poésie lyrique ». C'est une vision évidemment tronquée du romantisme, fortement personnalisée, puisqu'elle fait l'impasse sur les autres genres (théâtre, roman, philosophie) pour se concentrer spécifiquement sur la poésie¹⁹². La domination de celle-ci tient grandement au fait qu'elle est considérée comme la forme d'expression la plus pure, exempte des inepties du discours et des détours de l'intellectualité.

¹⁸⁸ Par exemple, la relation entre Cioran et Paul Celan, difficile et complexe. Jusqu'au suicide de ce dernier, l'incompréhension de part et d'autre contribue à une certaine méfiance. Apprenant la mort de Celan, Cioran écrit : « Cet homme charmant et impossible, féroce avec des accès de douceur, que j'aimais bien et que je fuyais, par peur de le blesser, car tout le blessait », *Cahiers*, p. 806.

¹⁸⁹ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 318. Nous soulignons.

¹⁹⁰ *Idem*.

¹⁹¹ « J'aurais aimé vivre à l'époque romantique » avoue candidement Cioran dans les *Cahiers* (p. 437).

¹⁹² Le cas de la musique romantique, que nous avons volontairement passé sous silence, serait à analyser à part et nous ne pouvons malheureusement pas développer ici cet aspect du « romantisme » cioranien.

Mais pour se faire, la poésie doit absolument assumer l'intériorité du sujet, ne pas reculer devant le gouffre des émotions et des affects et prendre sur soi cette part d'irrationnel qui échappe à notre quotidien. Cioran, sans le dire ouvertement, accorde donc à la poésie le plus haut coefficient de littéarité (si cette poésie s'accorde avec ses propres prédispositions) et considère que la poésie romantique est celle qui exemplifie le mieux ce que la poésie devrait être — du moins sous certaines conditions.

Mais cette préférence de Cioran pour la poésie lyrique est inséparable de son sentiment d'être en marge des bouleversements esthétiques de son époque. En effet, lorsqu'il déclare que ses goûts littéraires, et par extension sa propre littérature, se caractérisent d'abord par « l'impossibilité de toute actualité »¹⁹³, il cherche surtout à bien marquer la distance qui le sépare des préoccupations esthétiques à la mode. Sa méfiance envers le surréalisme peut être comprise dans cette optique. Que ce soit à propos du *Précis de décomposition* ou de son œuvre en général, Cioran revient régulièrement sur son « inactualité » : « Au fond, je ne suis pas de ce temps. Même mon *Précis* est d'une autre époque. Mon inactualité est à la fois historique et métaphysique. N'importe qui est plus *contemporain* que moi »¹⁹⁴. S'il en arrive à de telles conclusions, c'est que, selon lui, « la littérature contemporaine est, point par point, l'antipode du romantisme »¹⁹⁵. On retrouve ici cette référence au romantisme dont il est question plus haut. La comparaison entre ses propres motivations et celles de ses contemporains semble produire un décalage esthétique, perçu tantôt comme bénéfique, tantôt comme nuisible.

Toutefois, si Cioran insiste autant sur cette « inactualité » c'est qu'elle inscrit en fait son œuvre « contre son temps », accentue la lutte qu'elle mène contre son époque et devient une assise de son travail littéraire. Il semble aussi qu'il ait sciemment exagéré cette distance entre lui et son époque. Les *Cahiers* contiennent nombre de réflexions sur la littérature contemporaine qu'on ne retrouve pas dans les autres livres : de Céline à Char, en passant par Pavese, Claude Simon, Sartre, Beckett, et d'autres encore, on s'aperçoit que l'inactualité est

¹⁹³ CIORAN, *Précis de décomposition*, p. 141.

¹⁹⁴ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 222.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 218.

revendiquée par Cioran comme une valeur positive, un point de comparaison stable qui lui donne une meilleure idée de sa production.

Quoi qu'il en soit, le point crucial demeure encore et toujours la centralité de la poésie comme référence esthétique, ce qui inclut le poète comme individu, auteur d'une œuvre qui ne peut exister sans lui, et non pas seulement les textes qu'il produit¹⁹⁶. Ce n'est pas *a priori* une question d'originalité (est-ce que cette œuvre est unique ?), ni même de responsabilité (est-ce que l'auteur assume pleinement sa réalité ?), mais plutôt une question d'adéquation entre les impératifs de l'intériorité, propres à chaque écrivain, et sa volonté d'en rendre compte par l'expression. L'injonction revient souvent, comme pour marquer le coup au maximum : « il faut qu'on sente d'une manière absolue qu'une œuvre est nécessaire ». Or, il s'avère que Cioran découvre cette nécessité chez les Romantiques, plus qu'ailleurs.

Un passage des *Cahiers* nous apprend qu'il a « changé d'avis sur tout le monde, sauf sur Shakespeare »¹⁹⁷ et qu'il demeure un idéal de « virtuosité et de profondeur [à la jonction de] deux réalités irréconciliables »¹⁹⁸. Qualités prisées par l'auteur du *Précis de décomposition*, notamment pour son potentiel lyrique. On connaît l'attrait de l'œuvre shakespearienne sur les Romantiques, considérée d'ailleurs par ceux-ci comme une manifestation *préromantique* : « ils y admiraient surtout la vérité des caractères, la force des passions, l'originalité par rapport à la tragédie classique »¹⁹⁹. Des traits qui ont également influencé Cioran et qui rejoignent sa conception du romantisme. En ce qui concerne les romantiques anglais, notons la prédominance de Shelley et d'Emily Brontë, alors que Cioran semble faire peu de cas d'un Byron par exemple, dont le nom revient quelques fois seulement dans les *Cahiers*, non sans ambivalence.

¹⁹⁶ Nous reviendrons plus loin sur l'importance du sujet écrivain dans la conception esthétique de Cioran. Pour le dire autrement, on pourrait affirmer que Cioran réfute la notion de « la mort de l'auteur », tant prisée par les structuralistes de la première heure, dont Barthes fait partie.

¹⁹⁷ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 484.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Paul Van TIEGHEM, *op. cit.*, p. 89.

Néanmoins, d'autres poètes partagent ce privilège d'un travail formel exceptionnel, couplé à une inspiration hors du commun et ils ont tous une certaine affinité avec le romantisme, qu'on pense à Baudelaire ou à Rimbaud, à Emily Dickinson, à Leopardi ou à Rilke, parmi les exemples les plus récurrents²⁰⁰. Or, lorsqu'on parle de l'influence des poètes sur Cioran, il faut bien comprendre que son admiration est mitigée d'une certaine méfiance. En fait, leur influence découle d'un genre particulier de proximité : « un écrivain ne nous a pas marqué parce que nous l'avons beaucoup lu mais parce que nous avons pensé à lui plus que de raison »²⁰¹. Les noms de Pascal et Baudelaire sont cités en exemples et les *Cahiers* regorgent de notations réflexives issues de la pensée d'une œuvre.

Mais vient également le constat que la libération apportée par la poésie n'existe que « pour un instant »²⁰², véritable moment de grâce, qui justifie en fin de compte toute la peine que se donne le poète pour parvenir à une seconde de « salut ». Ce qui importe avant tout c'est la fulgurance de cet « instant », puisque c'est le moment en soi qui justifie l'effort de création poétique. En définitive, l'évolution se situe davantage dans la reconnaissance que l'« exercice » littéraire, dans certaines circonstances, peut mener à cette même libération, jadis réservée à la seule « révélation ». Et cette évolution tend à élever ainsi le travail formel au niveau éthique, puisqu'il s'agit maintenant d'influencer l'existence par l'écriture. En soi, la valorisation du travail formel, aspect nouveau de la poétique cioranienne, est grandement redevable à Valéry. Mais un changement de cette ampleur chez Cioran ne pouvait se produire sans un profond désenchantement.

²⁰⁰ Il est évident que d'autres noms pourraient être mentionnés, dont ceux de Saint-John Perse, Yeats, Hölderlin, Novalis, Dylan Thomas, etc. Par contre, hors du domaine poétique, c'est sans doute Dostoïevski qui revient le plus souvent.

²⁰¹ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 207. Cette proximité est « méditative » plus qu'analytique ou critique.

²⁰² CIORAN, *La tentation d'exister*, pp. 205-206.

2.2. Critique de la poésie

Nous avons vu, très brièvement, par l'exemple de Rilke, quel est le sort réservé aux emballements poétiques de Cioran : après l'emportement, survient l'enterrement. À cet effet, il semble consommer, voire consumer, littéralement, ses influences littéraires. Et chaque fois, il est question de se délester des chaînes de l'admiration. Aussi, le doute sur la pertinence même de l'admiration n'est jamais très loin. Dans une volonté d'autonomisation de son écriture, Cioran cherche à relativiser l'ascendant de ses modèles. Cette mise à distance des influences opère déjà l'intérieur de *La tentation d'exister* et c'est pourquoi il est nécessaire de faire un détour par cet ouvrage si l'on veut comprendre le revirement de l'auteur.

L'aspect central de son évolution esthétique à cette époque, qui n'est pas sans lien avec sa réflexion sur la poésie, relève de l'importance accrue du scepticisme pendant les années couvertes par la rédaction des *Cahiers*, dans le prolongement de *La tentation d'exister*. Le doute joue en effet un rôle actif dans la relation de Cioran à la poésie : celle-ci, suivant Nicole Parfait, est considérée comme « recours du scepticisme mais ne saurait cependant suffire au penseur en quête de vérité : la poésie se nourri[ssant] d'une rupture volontaire entre les objets et les symboles, la réalité et les signes »²⁰³. Mais s'agit-il vraiment d'une « quête de vérité », surtout lorsqu'on sait à quel point Cioran se méfie de cette notion : « Imaginons un monde où la Vérité, découverte enfin, s'imposerait à tous, où, triomphante, elle écraserait le charme de l'approximation et du possible. La poésie y serait inconcevable »²⁰⁴. Le doute du penseur qui s'attaque à tout, et spécialement au langage, assure que la poésie ne peut sortir indemne d'une telle remise en question. Mais elle ne disparaît pas pour autant : au contraire, la poésie possède un fond de scepticisme intrinsèque qui lui permet de se défaire du poids de l'acquis, « bouleversant les sens et les valeurs que la tradition lui avait transmis[e] »²⁰⁵. Or, le doute

²⁰³ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 145.

²⁰⁴ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 203.

²⁰⁵ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 145.

éveille lentement sa conscience du langage, et l'expression « démiurgie verbale »²⁰⁶, qui se réfère au poète en tant que créateur « d'un autre ordre »²⁰⁷, ne peut prendre son sens que si cette conscience « lance un défi au néant de l'évidence »²⁰⁸. Par rapport à la vérité donc, le doute cioranien suppose une plus grande liberté, ou du moins une certaine marge de manœuvre que la vérité, dans son caractère immuable, ne possède pas.

Nous entrons ici dans une phase complexe de la poétique cioranienne, non exempte de contradictions, déchirée qu'elle est entre le besoin d'une ascèse esthétique devant le guérir de son lyrisme de jeunesse et le sentiment grandissant de l'inutilité de l'écriture en soi. Ainsi, cette pratique radicale du scepticisme, comme le remarque Sylvain David, « malgré sa reformulation en termes empruntés à l'esthétique et à la philosophie, de même que son application sous forme d'exercice littéraire »²⁰⁹, met en péril sa vocation même d'écrivain, ce dont les *Cahiers* font clairement état²¹⁰.

En effet, son scepticisme s'affermir davantage et prend un rôle beaucoup plus vital dans le processus d'écriture. Il devient *actif* dans la mesure où il semble *contrer* le besoin ressenti par l'auteur de s'exprimer et attaque la nécessité même de l'écriture, puis éventuellement de toute manifestation de soi. Ce scepticisme rend de plus en plus perceptible le caractère abstrait du langage, son impossibilité à rendre l'expérience telle qu'elle a été vécue. Mais par la remise en question constante de l'écriture et de sa nécessité, Cioran constate rapidement qu'il se dirige dans une impasse : « on écrit avec beaucoup plus d'entrain quand on conserve ses convictions que lorsqu'on les a perdues. Elles stimulent l'esprit en le bornant »²¹¹, et cela parce que le scepticisme, poussé à sa conclusion logique, mène à la stérilité, le doute

²⁰⁶ Elle fait son apparition dans *La tentation d'exister*, dans le chapitre « Rages et résignations » (pp. 202-207).

²⁰⁷ CIORAN, *op. cit.*, p. 203.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ Sylvain DAVID, *op. cit.*, p. 82.

²¹⁰ « 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 », CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 180.

²¹¹ *Ibid.*, p. 183.

systématique ne pouvant soutenir une activité de création sans conflit interne. La critique cioranienne de la poésie fait partie de cette phase d'extrême scepticisme, toujours à la limite de l'aporie, qui remet en cause toute forme d'émulation sans toutefois évacuer complètement la notion d'idéal.

D'ailleurs, on aura remarqué que l'attrait de la poésie s'exerce encore dans *La tentation d'exister*, que cet attrait prolonge celui de la période roumaine et que Cioran associe ce qu'il considère comme la vraie poésie avec la force expressive d'une écriture libérée des contraintes habituelles du discours. Pourtant, il s'engage simultanément dans une critique de la poésie, sans passer d'abord par la critique de la philosophie, ce qui était antérieurement le cas. Le passage capital se trouve dans le chapitre « Lettres sur quelques impasses » :

La poésie. Plus je vieillis, plus je m'avise que j'ai trop compté sur elle. Je l'ai aimée aux dépens de ma santé; mon culte pour elle, j'escomptais y succomber. Poésie ! Ce mot qui à lui seul me faisait naguère imaginer mille univers n'éveille plus dans mon esprit qu'une vision de ronron et de nullité, de mystères fétides et d'afféteries. Il est juste d'ajouter que j'ai eu le tort de fréquenter bon nombre de poètes. À quelques exceptions près, ils étaient inutilement graves, infatués ou odieux, des monstres eux aussi, des spécialistes, tout ensemble tortionnaires et martyrs de l'adjectif, et dont j'avais surfait le dilettantisme, la clairvoyance, la sensibilité au jeu intellectuel. La futilité ne serait-elle qu'un « idéal » ? C'est ce qu'il faut craindre, c'est ce à quoi je ne me résignerai jamais.²¹²

Pour ceux qui sont familiers avec le corpus cioranien précédent *La tentation d'exister*, un tel commentaire peut surprendre : l'appréciation inconditionnelle de jadis cède la place à une méfiance presque désabusée. Finalement, les poètes commettent les mêmes erreurs que les autres écrivains, ils n'ont pas le privilège de la perfection. Ils peuvent eux aussi succomber à l'infatuation de leur activité et perdre de vue les raisons profondes qui font de l'écriture une occupation à la fois sérieuse et superficielle, nécessaire et inutile. C'est pourquoi la « futilité » dont il est question possède une qualité particulière, elle est « consciente, acquise, volontaire »²¹³; sa fonction est positive, autrement dit elle relève du travail d'écriture et s'apparente au style, une notion qui tend à se préciser de plus en plus au fur et à mesure que Cioran trouve sa voie. Or, cette « futilité », souligne Nicole Parfait, désignée ailleurs comme

²¹² CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 118.

²¹³ *Ibid.*, p. 117.

« frivolité », « se manifeste par la recherche de la perfection du style, qui devient l'essence de la littérature. Loin d'être une forme extérieure de la pensée, le style de l'esthète est la forme même de la pensée ou, plus exactement, *la pensée en tant que forme, c'est-à-dire création pure* »²¹⁴. Mais pour l'instant ce renversement demeure un idéal, son application reste encore à venir.

Les termes qu'emploie Cioran pour décrire sa relation avec la poésie sont eux-mêmes significatifs et le plus important est peut-être le mot « culte », qui sous-tend l'idée de dévotion ou encore de transcendance. En effet, il désigne une situation qui place la poésie au-delà de la raison et de la logique, qui privilégie une certaine sauvagerie verbale et un décalage entre le monde et le poète (cette façon de voir prévaut encore dans les *Syllogismes de l'amertume*). Or, la maturité aidant, Cioran comprend qu'une stricte vision vitaliste ou énergétique de la poésie comporte autant d'erreurs que tout autre forme d'expression. D'ailleurs, ce constat est indissociable de sa prise de conscience du rôle problématique du lyrisme dans sa propre écriture : sa méfiance grandissante envers le moteur de son écriture de jeunesse devient elle-même une force de renouvellement esthétique et l'oblige à réfléchir sur les fondements de son activité créatrice. De toute façon, il se rend compte à quel point le public peut se méprendre sur la nature même du lyrisme, notant que « le lyrisme déchaîné est pris pour de la force, et on confond rhétorique et énergie »²¹⁵. Une telle méprise ne peut que fausser la lecture d'une œuvre, de la sienne en particulier. En ce sens, la rédaction des *Cahiers* constitue un véritable sommet d'autoréflexivité de sa part, le point d'orgue qui départage une fois pour toute la période roumaine et ses influences de la période française.

Se défaire du lyrisme équivaut pour Cioran à une remise en question complète de sa poétique, d'où ce flottement, après la publication de *La tentation d'exister*, entre le besoin d'expression et la conscience d'avoir en quelque sorte atteint l'extrémité de cette expression : « Quand on se refuse au lyrisme, noircir une page devient une épreuve »²¹⁶. Le « culte » voué à la poésie est à la fois *cause et effet* de sa relation au lyrisme et augmente ainsi les difficultés

²¹⁴ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 164.

²¹⁵ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 406.

²¹⁶ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 20.

concernant son abandon. Avant *La tentation d'exister*, la poésie est considérée comme la forme d'expression la plus vraie, la plus proche de la nature réelle sujet. Or, l'association implicite entre la poésie et le lyrisme a permis le transfert des qualités de la première vers le second : le lyrisme devient alors un gage d'authenticité. Mais à terme, ce culte de la poésie réduit presque toute forme d'expression « vraie » au lyrisme et c'est pourquoi s'en défaire est si problématique.

Pendant les années 1960, Cioran cherche un compromis acceptable qui puisse le maintenir en activité sans le compromettre à ses propres yeux. La solution se trouve peut-être dans le travail de la forme, l'attention aux détails, une stricte canalisation des pulsions lyriques par la patience et l'acharnement. Elle passe peut-être aussi par l'élévation de l'écriture au niveau d'une ascèse par rapport aux modalités de la période roumaine, mais aussi contre une vision dépréciative de l'existence : « Le style, si je m'y suis tant intéressé, c'est que j'y ai vu un défi au néant : faute de pouvoir composer avec le monde, il a bien fallu composer avec le mot »²¹⁷. Un tel aveu, capital pour situer l'évolution esthétique de Cioran, ne doit pas faire oublier qu'il s'agit d'une constatation, ce qui suppose que cette évolution remonte à plus loin.

En effet, si le style finit par occuper pratiquement toute la place dans sa poétique, il faut en voir l'origine dans la relation particulière qu'il entretient avec l'œuvre de Valéry. Dans un contexte de transition, Cioran s'aperçoit de plus en plus du potentiel du français, alors même qu'il compose ses derniers livres en roumain. Une fois sa décision prise d'écrire en français, il laisse tomber Mallarmé au seul profit de Valéry, qu'il considère plus près de ses préoccupations de l'époque. Ce choix sera lourd de conséquences et ses répercussions se feront sentir pendant des années dans sa recherche esthétique. L'influence valéryenne dans l'œuvre de Cioran est pour le moins météorique : son apparition est soudaine et sa disparition

²¹⁷ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 74. Mais comme toujours chez Cioran, la situation s'avère encore plus complexe : « Toutes les fois que je lis mes textes en traduction, ravalés à l'intelligible, dégradés par l'usage de tout le monde, je tombe dans la désolation et le doute. Tout ce que j'écris ne tiendrait qu'aux mots ? *Le brillant* ne passe pas dans une autre langue; il y passe encore moins que la poésie », p. 67. Le mot est donc à la fois tout et rien, d'où le drame de l'écriture. Par ailleurs, notons que la poésie sert de terme de comparaison, procédé récurrent chez Cioran.

rapide. Mais elle laisse des traces dans son évolution ultérieure. Ce n'est qu'en 1944, alors qu'il tentait de traduire Mallarmé en roumain, qu'il découvre Valéry : l'importance de cette découverte ne peut être sous-estimée car elle est contemporaine de sa décision de changer de langue. Mais dès l'époque du *Précis*, soit vers 1949-1950, il se détourne avec lassitude, et de façon définitive, de Valéry. De ce fait, la figure de Valéry dans sa réflexion littéraire est à la fois simple et complexe. Elle est simple d'un point de vue chronologique, Cioran s'étant abondamment expliqué sur les étapes de son *valéryisme* : comment il l'a découvert, l'effet de cette découverte et ses conséquences immédiates sur sa vision de l'écriture²¹⁸. Par ailleurs, elle est complexe (et tend à le devenir encore davantage) à partir du moment où Cioran se détache de Valéry, émet de plus en plus de doutes sur la pertinence de son influence et va, en fin de compte, jusqu'à renier complètement celle-ci (suivi de remords qui dénotent un certain attachement résiduel). À vrai dire, Valéry est le véritable catalyseur de la réflexivité cioranienne, le nombre d'entrées qui le concernent dans les *Cahiers* étant à la mesure de cette nouvelle conscience du *faire*²¹⁹.

Le point de départ de ce changement est une demande de préface de l'éditeur américain des œuvres de Valéry, Jackson Mathews, au printemps 1965. Comme toujours, Cioran hésite à accepter ce genre de commande et le fait qu'il doive écrire sur Valéry ne semble guère l'enchanter²²⁰ : plus de deux ans lui sont nécessaires pour venir à bout de ce texte, qui est finalement refusé²²¹. C'est que son attitude vis-à-vis ce dernier évoluait déjà dans un autre sens : avant même la demande de préface, les *Cahiers* font état d'un glissement dans l'appréciation du poète de *La Jeune Parque*. En effet, dès 1962, il affirme : « voilà des

²¹⁸ Voir dans CIORAN, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, 319 pages. On consultera particulièrement les entretiens avec Gerd Bergfleth (pp. 143-157) et avec Sylvie Joudreau (pp. 215-233).

²¹⁹ On ne dénombre pas moins de cinquante entrées concernant directement Valéry dans les *Cahiers*.

²²⁰ « Quelqu'un me demande un témoignage sur Valéry. Je me défile; presque tout le monde se défile, les jeunes surtout. Pourtant j'ai admiré et j'admire toujours Valéry, bien que je ne le relise plus », *Cahiers 1957-1972*, p. 289.

²²¹ Il ne sera publié qu'en 1986, dans les *Exercices d'admiration*, sous le titre « Valéry face à ses idoles ». La version finale de ce texte porte la date de 1970, mais les commentaires de Cioran contenus dans les *Cahiers* laisse supposer qu'il était déjà terminé avant cette date.

années que je ne cesse de déchanter sur Valéry. Quand je pense à l'influence qu'il eut sur moi (sensible dans le *Précis de décomposition*). Son style que j'aimais, il m'irrite maintenant »²²². La réflexion sur Valéry, qu'elle soit issue directement ou non du projet de préface, devient donc le nœud central du recadrage esthétique de Cioran pendant les années de rédaction des *Cahiers*. « Valéry face à ses idoles », qui prend forme dans ceux-ci, est sans contredit l'un des textes majeurs pour comprendre son évolution interne. La relecture de Valéry scellera la rupture déjà amorcée : il laisse tomber son « culte » pour une critique lucide de la place qu'occupe cette œuvre dans son développement esthétique.

À bien des égards, « Valéry face à ses idoles » est l'un des textes les plus ambivalents du corpus cioranien. D'une part, certains aspects de son esthétique de jeunesse refont surface, comme l'instinct et la spontanéité, associés au véritable souffle poétique. D'autre part, les considérations qui relèvent de sa nouvelle manière (depuis le *Précis de décomposition*), comme le travail formel et la préséance du style, sont critiqués assez sévèrement²²³. Bien qu'une bonne partie du texte soit issue des *Cahiers*, la version finale est beaucoup moins nuancée que ceux-ci et la volonté d'affranchissement y est de toute évidence plus forte, plus pressante. Toutefois, il est sans doute utile de se rappeler que le travail de sape avait déjà débuté quelques années auparavant. Voici comment il articule cet idéal à l'époque de *La tentation d'exister* :

Puisque le poète est un monstre qui tente son salut par le mot, et qu'il supplée au vide de l'univers par le symbole même du vide (car le mot est-il autre chose ?), pourquoi ne le suivrions-nous pas dans son exceptionnelle illusion ? Il devient notre recours toutes les fois que nous désertons les fictions du langage courant pour nous en chercher d'autres, insolites, sinon rigoureuses [...]. Que la poésie doive être accessible ou hermétique, efficace ou gratuite, c'est là un problème secondaire. Exercice ou révélation, qu'importe. Nous lui demandons, nous autres, qu'elle nous délivre de l'oppression, des affres du discours. Si elle y réussit, elle fait, *pour un instant*, notre salut.²²⁴

²²² CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 121.

²²³ On a d'ailleurs aucune peine à imaginer pourquoi l'éditeur américain de Valéry a refusé ce texte : son ton est iconoclaste, au mieux. Au pire, diffamatoire (pour un admirateur de Valéry s'entend).

²²⁴ CIORAN, *La tentation d'exister*, pp. 205-206.

À ce moment de son évolution esthétique, Cioran considère encore que la poésie puisse être « exercice ou révélation »²²⁵, indistinctement. Certes, « l'exercice », ou le travail formel, peut être important dans une conception poétique de l'écriture, mais il n'est pas nécessaire, alors que la « révélation », entendue comme inspiration, conserve toujours son prestige (dont les principaux éléments sont l'instantanéité et le dynamisme). Qu'elle soit peu ou prou travaillée, la poésie doit d'abord suspendre le langage quotidien si elle veut exister comme œuvre : elle se doit de libérer le lecteur de l'ordinaire, de la routine, du marasme, bref des « affres du discours »²²⁶. Si Cioran partage en partie l'idée mallarméenne selon laquelle « l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* »²²⁷, contre quoi seule la création littéraire peut faire contrepoids, il semble beaucoup plus méfiant envers « la disparition élocutoire du poète »²²⁸. En ce sens, il considère que « la poésie constitue une démiurgie, une façon d'idéal de la relation de la pensée aux choses et de l'expression de cette pensée »²²⁹ qui sépare le sujet du monde par un acte créateur de *son* monde. Mais très vite, l'étoile de Valéry pâlit à ses yeux et en quelques années il cherche à se défaire de cette influence.

L'attrait de l'œuvre valéryenne sur Cioran est en quelque sorte paradoxale et c'est sans doute pourquoi elle ne pouvait durer très longtemps. C'est que Valéry représente l'antithèse du poète qu'il admire généralement. En effet, encore à l'époque des *Cahiers*, il affirme n'aimer « que des œuvres d'allure romantique ou alors brutales, cyniques »²³⁰. Mais le paradoxe n'est qu'apparent. Rappelons-nous qu'entre le *Précis de décomposition* et *La tentation d'exister* (soit une période de presque sept ans), Cioran cherche avant tout un moyen de se défaire du lyrisme et qu'il pense l'avoir trouvé dans l'exemple de Valéry.

²²⁵ CIORAN, *op. cit.*, pp. 205-206

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 251.

²²⁸ *Ibid.*, p. 248.

²²⁹ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 226.

²³⁰ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 539.

Encore opératoire à l'époque de *La tentation d'exister*, bien que déjà déclinante, l'influence de ce dernier se fait sentir dans le chapitre « Le style comme aventure » :

Rompus à un art de penser purement verbal, les sophistes s'employèrent les premiers à réfléchir sur les mots, sur leur valeur et leur propriété, sur la fonction qui leur revenait dans la conduite du raisonnement : le pas capital vers la découverte du style, conçu comme but en soi, comme fin intrinsèque était franchi. [...] L'artiste réfléchissant sur ses moyens est donc redevable au sophiste, il lui est organiquement apparenté.²³¹

Cette généalogie du style porte en filigrane la critique de Cioran envers Valéry, sans toutefois la développer ouvertement. En effet, « l'artiste réfléchissant sur ses moyens »²³² devient un point de friction entre la conception cioranienne de l'écriture héritée de sa jeunesse et la réorientation de cette même écriture depuis la découverte du français. Curieusement, la rédaction des *Cahiers* entreprise à cette même époque représente le sommet de « l'artiste réfléchissant sur ses moyens »²³³. Cioran en a pleinement conscience d'ailleurs lorsqu'il avoue que ses « doutes n'ont pu avoir raison des [ses] automatismes [et] je continue à faire des gestes auxquels il m'est impossible d'adhérer »²³⁴, dont la réflexivité est certainement un aspect à considérer.

Le reproche principal de Cioran envers Valéry n'est donc pas strictement en lien avec la réflexivité ou l'autoréflexivité, ni dans le fait qu'elle motive souvent l'écriture, mais plutôt dans une exacerbation presque caricaturale de ce trait, son côté envahissant, malavisé. Or, Philippe Moret apporte une nuance importante :

La condamnation souvent réaffirmée de la réflexivité comme malheur est affaire de degré plutôt que de nature. Ce qui est condamné, c'est une littérature qui ne serait que littérature de la littérature, où la fonction poétique au sens de Jakobson deviendrait à ce point tyrannique qu'elle occulterait toute référence extralinguistique, toute relation représentative au réel, où le texte ne ferait plus que se mettre en scène dans un enfermement autotélique par lequel il s'épuiserait complètement.²³⁵

²³¹ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 127.

²³² *Idem.*

²³³ *Idem.*

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 230.

Le problème pour Cioran se situe dans la paralysie issue de « l'excès de conscience »²³⁶, puisque « l'artiste qui réfléchit trop sur ses moyens le fait aux dépens de son instinct »²³⁷. De plus, cette critique en appelle logiquement une autre : l'artiste qui perd son instinct risque de se rabattre sur l'artifice, le métier, l'exercice et, nous sommes d'accord avec Moret lorsqu'il note que « c'est au nom de la spontanéité que Valéry est condamné »²³⁸.

Dès l'incipit du texte qu'il lui consacre, Cioran met en lumière ce qu'il perçoit comme la faille majeure de Valéry :

C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris; Valéry l'a été de son vivant, il l'a été depuis. Était-il donc si simple, si *pénétrable* ? Assurément non. Mais il a eu l'imprudence de fournir trop de précisions et sur soi et sur son œuvre, il s'est révélé, dénoncé, il a livré mainte clef, dissipé pas mal de ces malentendus indispensables au prestige secret d'un écrivain : au lieu de laisser aux autres la besogne de le deviner, il l'a assumée lui-même; il a poussé jusqu'au vice la manie de s'expliquer.²³⁹

Manifestement, « le drame de l'excès de conscience »²⁴⁰ dans l'œuvre de Valéry n'est pas fortuite; il est même au centre d'une certaine conception de la littérature volontairement développée en ce sens : « la manie de s'expliquer »²⁴¹ représente pour Cioran une faiblesse impardonnable si elle s'érige en nécessité absolue. Insensible aux qualités du doute ou de l'inconnu, Valéry est perçu comme un « positiviste »²⁴² :

Savoir démonter le mécanisme de tout, puisque tout est mécanisme, somme d'artifices, de trucs ou, pour employer un mot plus honorable, d'opérations; s'en prendre aux ressorts, se muer en horloger, voir *dedans*, cesser d'être dupe, voilà ce qui compte à ses yeux. L'homme, tel qu'il le conçoit, ne vaut que par sa capacité de non-consentement, par le degré de lucidité qu'il aura atteint.²⁴³

²³⁶ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, pp. 400-401.

²³⁷ *Ibid.*, p. 194.

²³⁸ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 223.

²³⁹ CIORAN, « Valéry face à ses idoles » dans *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 75.

²⁴⁰ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, pp. 400-401.

²⁴¹ CIORAN, « Valéry face à ses idoles », *op. cit.*, p. 75.

²⁴² *Ibid.*, p. 76.

²⁴³ *Ibid.*, p. 75.

Poussée à la limite du concevable, la lucidité nuit au souffle poétique en mettant de l'avant la conscience du *faire* au détriment de tout le reste, dont la spontanéité et l'inspiration. Ces qualités immatérielles permettent au poète, mais aussi à l'écrivain, dans des conditions jugées optimales par Cioran, de ne « pas exprimer des idées, mais son être, sa nature, ce qu'il est et non ce qu'il pense »²⁴⁴ et réserve ainsi le didactisme à d'autres discours, non littéraires de préférence.

Revendiquant Poe, Baudelaire et surtout Mallarmé comme maîtres à penser, Valéry a selon Cioran construit son œuvre sur une mésinterprétation de ceux-ci et y voit d'abord le triomphe de la création consciente d'elle-même. Commentant l'attitude de Valéry par rapport à la *Genèse d'un poème* de Poe, Cioran remarque que « tout Valéry est issu d'une lecture... naïve, d'une ferveur pour un texte où un poète se gaussait de ses lecteurs crédules »²⁴⁵. De ce fait, il passe à côté de la véritable leçon de Poe selon Cioran : la poésie et le système s'excluent mutuellement. Un seul constat s'impose à partir de ce moment : « cet enthousiasme juvénile pour une démonstration si foncièrement anti-poétique prouve bien qu'à l'origine, dans son tréfonds, Valéry n'était pas poète »²⁴⁶. Pourquoi ? Parce qu'« il a prôné le difficile *par impuissance* : toutes ses exigences sont celles d'un artiste et non d'un poète »²⁴⁷ et il a succombé au « dogme littéraire »²⁴⁸, ce qui a transformé sa lucidité en aveuglement. Réduisant la poésie en un savant échafaudage de mots, Valéry, « en bon technicien, a essayé de réhabiliter le procédé et le métier aux dépens du *don* »²⁴⁹, il a cristallisé ainsi sa propension « à dégager la conclusion la moins poétique [...] de toute théorie, en art s'entend »²⁵⁰. Et parce que le don poétique est au-delà ou en deçà du raisonnement, de la logique, de la lucidité même²⁵¹, Valéry s'est enfermé dans « l'invention

²⁴⁴ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 442.

²⁴⁵ CIORAN, « Valéry face à ses idoles », *op. cit.*, p. 82.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ Et en cela, il est évidemment synonyme d'*inspiration*, ce qui échoit *spontanément* au poète par son état d'esprit.

dépourvue de fatalité, d'inéluctable, de destin »²⁵². On reconnaît ici les caractéristiques qu'affectionne Cioran dans sa conception personnelle de la poésie, qui conserve nettement des liens avec les professions de foi poétiques de sa jeunesse, l'agressivité en moins.

À propos de la relation de Valéry au langage, Cioran avoue que « l'horreur qu'il avait du jargon philosophique est si convaincante, si contagieuse, qu'on la partage pour toujours »²⁵³, estimant de toute façon que la philosophie se résume la plupart du temps à un « crime de lèse-langage »²⁵⁴ et que le maniement savant des mots ne peut que cacher la faiblesse de l'expression pour celui qui en fait une fin en soi. Cette concession, pratiquement la seule dans l'ensemble du texte sur Valéry, est immédiatement suivie par un bémol important, qui concerne son usage du langage littéraire :

Si on traduisait les élucubrations des philosophes en langage normal, qu'en resterait-il ? L'entreprise serait ruineuse pour la plupart d'entre eux. Mais il faut ajouter tout de suite qu'elle le serait presque autant pour un écrivain, singulièrement pour un Valéry [...]. Lui aussi était dupe du langage, d'un *autre* langage, plus réel, plus *existant*, il est vrai. Il ne forgeait pas de mots, c'est entendu, mais il vivait d'une manière quasi absolue dans son langage à lui, de sorte que sa supériorité sur les philosophes était tout juste de participer d'une irréalité moindre que la leur.²⁵⁵

Il est significatif que Cioran use des mêmes critères pour condamner et la philosophie et l'œuvre poétique de Valéry : toutes deux se sont éloignés de la réalité au profit de l'intellectualité. La rigueur jadis tant admirée par Cioran devient une source de discordance, puisque la « rigueur de la forme, et non de la matière »²⁵⁶ se transforme en un « acharnement aux riens »²⁵⁷. Finalement, autant de perfection fait de l'œuvre de Valéry quelque chose de froid et d'artificiel, puisqu'« il est allé jusqu'à l'extrême du langage, là où celui-ci, aérien, dangereusement subtil, n'est plus qu'*essence* de dentelle, que dernier degré *avant*

²⁵² CIORAN, « Valéry face à ses idoles », dans *op. cit.*, p. 82.

²⁵³ *Ibid.*, p. 85.

²⁵⁴ *Idem.* Dans les *Cahiers*, Cioran ajoute : « La chose la plus difficile est de faire une expérience philosophique profonde et de la formuler sans avoir recours au jargon d'école, lequel représente une solution de facilité, un escamotage et presque une imposture » (p. 725).

²⁵⁵ CIORAN, « Valéry face à ses idoles », dans *op. cit.*, p. 86.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

²⁵⁷ *Idem.*

l'irréalité »²⁵⁸. Ce qu'il faut retenir ici, c'est la connotation négative d'une pareille conception du style, celui-ci étant « merveilleusement exsangue »²⁵⁹. Le côté *délibéré* de Valéry, ayant « confondu préciosité et pensée »²⁶⁰, ne peut qu'amoindrir la force de son expression dans la mesure où l'instinct poétique est censuré au profit d'une méthodologie poétique. Ordinairement positif dans l'esthétique cioranienne, parce qu'il joue le rôle de contrepois à la discursivité, le style devient ici une nuisance, puisqu'il s'érige sur un calcul totalement détaché de l'intériorité de l'auteur. Pour Cioran, « l'important en art, c'est la nécessité »²⁶¹ et ajoute « qu'il faut qu'on sente de manière absolue qu'une œuvre est nécessaire, sans quoi elle ne vaut rien et ennue »²⁶². Ce constat s'applique bien sûr au regard critique porté sur Valéry pendant la rédaction des *Cahiers*.

Mais ce constat s'applique aussi au rapport de Cioran à la poésie en général, rapport critique qui tente toujours de départager ce qu'il considère comme la vraie poésie d'une poésie surfaite, crispée, cérébrale : « Sauf Villon et peut-être Rimbaud, les poètes français sont des techniciens du vers, je veux dire qu'ils ne sont pas poètes, mais des lettrés. On n'a rien à leur demander, et on n'en espère rien »²⁶³. On reconnaîtra ici la même formulation que dans « Valéry face à ses idoles », lorsqu'il est dit de celui-ci qu'il « n'était pas poète », en conjonction avec le reproche d'une technicité exagérée. Coupée de l'instinct, de l'intériorité, de ce qui ne s'explique pas logiquement, la poésie court le risque d'une forme d'autotélisme, de s'ériger elle-même en objet de son propre discours. Il s'agit d'un symbole évident d'usure selon Cioran : « Dans presque tous les poèmes que j'ai lus depuis un certain temps il n'est question que du... Poème. Une poésie qui n'a d'autre matière qu'elle-même s'épuise vite et lasse le lecteur »²⁶⁴. Or, comme pour marquer son importance, cette réflexion, issue des *Cahiers*, sera reprise dix ans plus tard dans *De l'inconvénient d'être né*, avec une légère

²⁵⁸ CIORAN, « Valéry face à ses idoles », dans *op. cit.*, p. 90.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 534.

²⁶¹ CIORAN, « Valéry face à ses idoles », dans *op. cit.*, p. 193.

²⁶² *Idem.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 182.

²⁶⁴ *Idem.*

nuance qui tend à renforcer son argument : « Tous ces poèmes où il n'est question que du Poème, toute une poésie qui n'a d'autre matière qu'elle-même. Que dirait-on d'une prière dont l'objet serait la religion ? »²⁶⁵. Même si la critique de l'aspect autoréférentiel de la poésie moderne dépasse le cadre de l'essai sur Valéry, il apparaît clairement que l'œuvre du poète est incluse dans cette critique, et qu'elle y participe, puisqu'elle en exemplifie plusieurs traits importants, dont celui d'une intellectualité qui s'oppose à toute sensibilité.

Autant de perfection dans le *faire* confirme pour Cioran l'absence totale de nécessité ou, pour reprendre le mot de Ponge, d'une « rage de l'expression », que ce soit chez Valéry ou chez d'autres poètes. Aussi, une telle approche de la poésie équivaut, par le développement d'un système poétique, à l'émergence d'une tendance foncièrement antipoétique. Il s'agira de trouver une façon de réintroduire l'importance du contenu, du dire, sans nuire à la forme, autrement dit allier l'intériorité et l'expression de « manière absolue » pour qu'on sente, d'abord et avant tout, son urgence.

2.3. Ambiguïté de l'idéal poétique

Pour échapper au lyrisme de ses œuvres de jeunesse, Cioran a d'abord entrepris un réaligement de son écriture vers le travail formel sous les auspices de Valéry, dans les premières années de sa carrière française, pour ensuite s'en détacher quand le style semble s'ériger en principe autonome, courant ainsi le risque de *vitrifier* son expression et de cristalliser tous ses défauts.

Dans un tel contexte, il n'est pas toujours évident de déterminer quelle valeur Cioran donne à la poésie : la variabilité de son appréciation nous oblige à nuancer pratiquement

²⁶⁵ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 46.

chaque affirmation qui va dans un sens ou dans l'autre. Lorsqu'elle s'oppose à la philosophie, la poésie remporte presque toujours la mise ; cependant, lorsqu'elle se voit prise en considération en elle-même, la poésie s'expose au risque de sa critique, comme le montre le cas de Valéry. L'aspect contradictoire de la poésie dans l'esthétique cioranienne est à la source d'une dynamique particulière, dont les premiers signes apparaissent d'abord dans les *Cahiers*, mais qui prennent toute leur pertinence dans *De l'inconvénient d'être né*. Contrairement au sort réservé à la philosophie, qui se voit maintenue en position d'infériorité une fois mis à jour l'ensemble de ses faiblesses, la poésie jouit d'un statut particulier dans cette esthétique puisque, sans être protégée de la critique, elle conserve un certain prestige. Elle possède en outre une fonction d'élucidation qui permet à Cioran de distinguer sa propre poétique.

Ce que sa réflexion sur la littérature prend pour acquis, note Bollon, c'est que « la connaissance poétique surpasse [...] toujours la connaissance rationnelle »²⁶⁶. D'où la force de la poésie lorsqu'elle échappe aux conventions : « la vérité du monde se situant [...] hors de l'espace des *faits*, de la certitude »²⁶⁷. En cela, il s'avère impératif pour Cioran que la poésie, mais aussi toute écriture qui se veut vivante, puise dans le gouffre de l'intériorité si elle souhaite survivre aux différentes modes. Sceptique à l'égard de la philosophie parce qu'elle croit naïvement dans « l'idée, ou le semblant d'idée », Cioran voit son scepticisme s'attaquer également au contrepoids qu'il avait mis en place pour se détacher du lyrisme, soit le travail du style. Ce revirement le laisse dans une position précaire qui semble le situer quelque part entre le refus du contenu et le refus de la forme. On comprend qu'une telle position était intenable à long terme, à moins d'un renoncement complet à l'écriture, à quoi Cioran ne semble pas prêt, malgré son scepticisme :

On me reproche d'écrire, et de me mettre ainsi en contradiction avec mes idées; on me reproche *en même temps* de ne pas écrire assez. Tous ces reproches viennent de la même source. On m'en veut d'une inconséquence qui est moins grave que celle dont on vient témoigner. C'est

²⁶⁶ Patrice BOLLON, *op. cit.*, p. 246.

²⁶⁷ *Idem.*

entendu, vu mes principes, je ne devrais rien publier. Mais je publie si peu ! À peine un peu plus que ce que j'écris. Et puis je ressens le besoin d'expliquer et même de justifier ma stérilité.²⁶⁸

La dernière phrase de cet extrait résonne comme un aveu représentatif de la situation de Cioran pendant cette période. En effet, le refus croissant de toute activité littéraire, voire de la moindre activité d'écriture, pourtant en phase avec son scepticisme apparent²⁶⁹, s'oppose à son besoin de s'exprimer, qui couve toujours sous les cendres de sa « stérilité » :

Il faut que j'écrive quelque chose d'important, j'entends quelque chose qui me rachète à mes propres yeux. Ce sera comme toujours le fruit de l'exaspération. Je n'en peux plus, il faut que j'éclate, que je me réhabilite, que je brise le charme de ma déchéance.²⁷⁰

D'ailleurs, l'importance des *Cahiers* se trouve dans le fait qu'ils sont le réservoir de l'explication et de la justification de sa stérilité, ce qui relativise de la sorte le tarissement de l'auteur. Celui-ci se réfugie pour quelque temps dans l'autoréflexivité en attendant de parvenir à une transformation de son esthétique qui lui permette de se défaire des scories qui l'affligent depuis l'adoption du français. Et de ce fait, ce qui ressort des *Cahiers* au terme de leur rédaction et que Patrice Bollon a bien identifié, c'est que seul l'art « en tant que mode d'appréhension global, brut, presque silencieux, du monde, permet d'en délivrer une connaissance profonde qui en respecte la complexité, la subtilité et la variété [...], par la contemplation et la poétique »²⁷¹. Cela suppose un certain équilibre entre la nécessité (le besoin en tant que *pulsion* créatrice : « il faut que j'écrive... »²⁷²) et les moyens pour répondre à celle-ci (le travail de la forme, le rejet des idées et des systèmes, etc.).

²⁶⁸ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 313.

²⁶⁹ Peter Sloterdijk, dans son article « Cioran ou l'excès de la parole sincère », apporte une nuance intéressante en ce qui concerne la nature réelle du doute cioranien : « Le scepticisme que l'on prête à l'auteur en accord avec certaines tournures de ses propres jeux de langage n'est pas " radical ", mais " virtuose ". Ce que constitue Cioran ne mène justement pas à l'hébétéude qui s'attache au radicalisme. Ce qu'il fait et ce qu'il dit sert toujours, par sa tendance générale, à élever la souffrance au palier de savoir-vivre qui lui correspond », dans Laurence TACOU et Vincent PIEDNOIR, *op. cit.*, p. 236. Autrement dit, la « virtuosité » du scepticisme de Cioran s'explique par l'importance du travail formel, qui sert ainsi de contrepoids au doute « radical » qui, en principe, ne mènerait qu'à la stérilité et au silence.

²⁷⁰ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 307.

²⁷¹ Patrice BOLLON, *op. cit.*, p. 246.

²⁷² CIORAN, *op. cit.*, p. 307.

L'ambiguïté de l'idéal poétique chez Cioran, contrairement à ce que l'on pourrait croire, est somme toute positive car elle permet à l'auteur de relativiser le double objectif du *bien dire* et du *faire*. La mise à distance opère donc à l'intérieur même de la conception cioranienne de la poésie : elle assure que l'écriture ne sombre pas dans l'artifice ou la routine. Équilibre instable, l'idéal poétique de Cioran facilite la poursuite de son activité créatrice en dépit de son scepticisme car il réactualise certains critères de dynamisme des œuvres de jeunesse, dont l'inspiration et la spontanéité, mais sans aller jusqu'au lyrisme. Encore que souvent il est malaisé de déterminer en quoi se distinguent l'énergie et la passion, qualités nécessaires selon lui pour qu'une œuvre existe, et les éléments récurrents de romantisme présents dans la plupart de ses livres. Encore en 1966, il observe : « en relisant quelques poèmes de Leopardi j'ai compris à quel point j'étais guéri du romantisme — *quant à la forme*; mais non pas quant au fond »²⁷³, reconnaissant en quelque sorte la pérennité de certains éléments de l'influence lyrique²⁷⁴.

L'instabilité ici n'est pas un chaos informe duquel rien ne peut être dit. Il s'agit davantage d'un balancement entre deux pôles : « Je me suis arrêté quelque part entre la poésie et la prose, sans pouvoir opter pour l'une ou pour l'autre; des poètes j'ai le *rythme*, des prosateurs, l'*insistance* »²⁷⁵. Cette affirmation est à mettre en relation avec une autre qui donne une bonne idée de l'état d'esprit de Cioran par rapport à la poésie (pour autant qu'elle agit sur la poétique de son œuvre en l'infléchissant vers l'expressivité) :

Je viens de lire quelques pages que j'ai écrites en roumain il y a plus de vingt ans. Mauvaise poésie s'il en fut. Une sorte de frémissement continu qui me donne la nausée. Si j'avais maintenant la vitalité d'alors, peut-être ferais-je quelque chose de bien, en tout cas de moins pénible. Se garder de la poésie comme de la peste. Ou alors écrire carrément des poèmes.²⁷⁶

²⁷³ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 393.

²⁷⁴ L'affirmation de Mariana Sora selon laquelle Cioran est « un romantique décidé à abolir tout romantisme, à étouffer la flamme de son élan » (*Cioran jadis et naguère*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Méandres », 1988, p. 61) est quelque peu abusive, dans la mesure où l'écriture cioranienne repose beaucoup sur une conception romantique de la littérature, du moins ce qui est perçu comme tel. S'il est vrai que Cioran cherche une atténuation du lyrisme, il le fait à l'intérieur d'un cadre qui demeure d'inspiration romantique.

²⁷⁵ CIORAN, *op. cit.*, pp. 209-210.

²⁷⁶ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, pp. 186-187

Que le regard porté par Cioran ici soit plus critique que dans l'extrait précédent ne doit pas nous tromper. La poétisation de la prose, au-delà d'un certain point, modifie le caractère de l'écriture, qui devient effectivement poésie. Il a bien senti le dilemme qu'implique une telle évolution lorsqu'il mentionne, à plusieurs reprises (et en paraphrasant Mallarmé), les risques de « reprendre à la poésie son bien »²⁷⁷ pour revitaliser la prose. À l'époque du *Précis de décomposition*, Cioran croit encore qu'un emprunt de ce genre est possible, souhaitable même, alors que dans *La tentation d'exister*, il n'en est plus certain. Il affirme que, « virus de la prose, le style poétique la désarticule et la ruine » et conclut sans ambages que la « prose poétique est une prose malade »²⁷⁸. Aussi, quand il pose directement les termes du déchirement entre prose et poésie avec la formule *ou bien... ou bien* (ou bien prose, ou bien poésie), il le fait au présent, même s'il commente ses œuvres de la période roumaine. Cela prouve bien l'actualité de son dilemme : au milieu des années soixante, il n'a pas encore tranché définitivement la question et sa réflexion se poursuivra encore pendant des années.

Quoi qu'il en soit, si la poésie conserve un certain prestige à ses yeux, malgré une atténuation de sa passion pour ce genre, c'est qu'elle représente encore le meilleur exemple d'une expression qui se soucie avant tout d'elle-même *en tant que forme* et qui combat par sa nature la propension du langage à s'ériger en discours. C'est en ce sens qu'il faut comprendre un commentaire comme celui-ci : « J'aime mieux peser un mot qu'une proposition, je n'ai rien d'un logicien »²⁷⁹. Pour Cioran, le discours signifie « linéarité » et se fonde sur l'agencement logique des propositions, ce qui en retour institue subrepticement un *système de pensée* qui risque de contrecarrer la jonction entre l'expression et l'intériorité qui la fait naître. Aussi, ce qui finit par consommer la rupture avec Valéry, c'est le caractère *désincarné* de sa relation à l'expression : on ne sent pas le lien entre son œuvre, d'une part, et d'autre part, son intériorité et l'existence, autrement dit on ne sent pas « d'une manière absolue [que son] œuvre est nécessaire »²⁸⁰.

²⁷⁷ CIORAN, *Précis de décomposition*, p. 143.

²⁷⁸ CIORAN, *La tentation d'exister*, p. 132.

²⁷⁹ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 302.

²⁸⁰ *Idem*.

Si les critères d'appréciation poétique relevant de cette réflexion, et qui s'apparentent à ceux de la période roumaine, reprennent du service à ce stade, il faut en voir la cause dans la conception « organique » de l'écriture. Déjà à l'époque de *Sur les cimes du désespoir*, son premier livre publié en 1934, il décrit cette conception d'une manière qui se perpétue encore dans les *Cahiers* : « À celui qui pense pour le plaisir de penser s'oppose celui qui pense sous l'effet d'un déséquilibre vital. J'aime la pensée qui garde une saveur de sang et de chair, et je préfère mille fois à l'abstraction vide une réflexion issue d'un transport sensuel ou d'un effondrement nerveux »²⁸¹. Mais près de quarante plus tard, la conception physiologique de l'écriture, pourtant si dominante jusqu'à *La tentation d'exister*, semble elle aussi compromise. L'approche organique et instinctuelle de l'écriture, naguère incontestée, cède progressivement la place à une approche consciente et « volontaire » du travail formel, dans laquelle l'inspiration est contrée par le style. L'écriture ne sera plus « épanchement », mais bien « réserve ».

²⁸¹ CIORAN, *Sur les cimes du désespoir*, [trad. par André Vornic], Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Le Livre de Poche », 1990 [éd. originale : 1934], p. 27.

CHAPITRE 3

LE TRAVAIL DU STYLE OU LES FONDEMENTS D'UNE ÉTHIQUE

L'écriture est une activité paradoxale. Elle libère et enferme, simultanément. Celui qui écrit s'attache à une forme d'expression, souvent dans le but précis de se détacher de ce qu'il exprime. Du point de vue du sujet, la nécessité de l'écriture est confrontée à sa futilité. Aussi son efficacité semble-t-elle compromise par rapport à sa valeur, toujours à réactualiser. La question qui se pose alors est celle-ci : « pourquoi écrire si l'écriture ne vaut rien ? ». Si le problème de l'écriture se révèle au quotidien et prend appui sur des considérations d'ordre existentiel, alors il est concevable que ce qui relie l'expression et le sujet découle d'une éthique *dans* l'écriture. Tel est certainement le cas chez Cioran. Jusqu'à maintenant, nous avons vu comment sa pratique de l'essai se déploie dans son association avec la poésie (mais parfois contre elle aussi) et la réflexion qu'elle fait naître. Nous avons vu également que cette même réflexion crée des tensions dans l'écriture, surtout dans les premiers livres en français : les ressources de la poésie, transposées dans la prose, la dynamisent certes, mais la dénaturent à terme. C'est pourquoi nous avons insisté sur l'ambiguïté de l'idéal poétique et son rapport à l'écriture. Déchiré entre le lyrisme et le silence, Cioran développe donc une approche tripartite : prééminence de l'écriture fragmentaire, concentration sur le travail du style, mise en place dans l'écriture d'une éthique aux ramifications existentielles. Cette évolution, on le verra, reste inséparable de l'accentuation de la littérarité de ses œuvres. Par conséquent, ce chapitre sera consacré à l'analyse de ces trois points cardinaux et nous permettra de circonscrire l'importance méconnue *De l'inconvénient d'être né* dans la poétique de son auteur.

3.1. L'écriture fragmentaire ou « pulvériser l'acquis »

Le XX^e siècle n'a pas « inventé » l'écriture fragmentaire, loin s'en faut. Depuis l'Antiquité, plusieurs œuvres se sont présentées ou nous sont parvenues dans un état « fragmentaire ». Mais, assez souvent, cette situation résulte du hasard : depuis les présocratiques, ce qui se conçoit comme « fragmentaire » relève davantage d'un sentiment d'incomplétude. Aussi, sa connotation demeure ambivalente et est parfois synonyme de « lacunaire ». Plus près de nous, le cas de Pascal, pour n'en retenir qu'un seul, est à cet égard intéressant. Selon Werner Helmich, « nul doute que les *Pensées* ne soient fragmentaires, mais on se demande encore si elles le sont par accident, c'est-à-dire par simple interruption du travail, ou par essence, du moins partiellement »²⁸². Pour la critique et les écrivains, le débat sur la « discontinuité donnée et la discontinuité recherchée »²⁸³, pour reprendre le titre de l'article de Helmich, se poursuit encore. Se dessine alors chez certains écrivains une valorisation nouvelle d'une écriture qui se veut, ouvertement, fragmentaire, que l'on pense seulement à l'œuvre en prose d'un Novalis par exemple, avec son projet d'*Encyclopédie*, ou encore Schlegel et ses fragments de l'*Athenaeum*. D'ailleurs, dans le champ littéraire français, les poètes ont aussi leur mot à dire dans la redéfinition du fragment dans la littérature moderne : sous l'influence d'Edgar Poe et du *Principe poétique*, depuis Baudelaire et ses *Petits poèmes en prose*, sans oublier les œuvres de Bertrand, Rimbaud et même Mallarmé, on assiste à une lente dissolution des conventions classiques concernant tant la prose que la poésie. Une « poétique de la brièveté » se développe et gagne en influence : elle est liée à la modernité par sa volonté de refléter l'inéquation entre le sujet et le monde qui l'entoure.

Étymologiquement, le mot « fragment » vient du latin *fragmen* (*fragmentum*) et signifie « briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir »²⁸⁴. Pour sa part,

²⁸² Werner HELMICH, « Discontinuité donnée et discontinuité recherchée », dans Isabelle CHOL (dir.), *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, p. 30.

²⁸³ *Ibid.*, pp. 25-34.

²⁸⁴ Pascal QUIGNARD, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 33.

l'aphorisme (*aphorizein*, en grec) « signifie la dé-limitation. [Il] circonscrit [et] met en relief [...] les contradictions entre la réalité et l'idée, en donnant une vision d'une réalité morcelée »²⁸⁵. Conséquemment, le fragment et l'aphorisme, bien que différents dans le détail, n'en sont pas moins deux manières similaires de « couper court » au raisonnement et de modifier le rapport entre la perception du réel et son expression dans l'écriture. Tous deux puisent à la source de la concision, de la retenue et de la rareté.

Si la brièveté (la *brevitas* de la rhétorique) prédomine sur toute autre considération formelle, il reste à déterminer ce que l'on entend par ce terme. Selon Alain Montandon, il faut « définir la brièveté dans une perspective relativiste : la partie est plus petite que le tout »²⁸⁶. Au-delà de l'évidence, et de l'insuffisance, de cette définition, reconnue par Montandon lui-même, ce qu'il faut retenir ici tient surtout au fait que chaque œuvre qui se présente en fragments requiert une analyse de ses spécificités dans le contexte qui lui est propre. Aucune théorie générale du fragment donc, sinon dans ses grandes lignes. Si l'abondance des études critiques sur l'écriture fragmentaire prouve une chose, c'est bien la multiplicité des pratiques que l'on regroupe sous ce nom et l'impossibilité pour la critique d'arrêter une fois pour toutes la place et la signification du fragment. Et la divergence des pratiques ne peut que conduire au foisonnement interprétatif. Que ce soit l'hostilité à peine voilée de Susini-Anastopoulos, l'ambivalence complaisante de Quignard, l'analyse technique de Moret ou encore la neutralité apparente de Montandon, toute compréhension de l'écriture fragmentaire part du constat que la totalité perceptible du réel ne saurait être embrassée par l'individu. S'agit-il en définitive d'un bien ou d'un mal ? C'est ici que les critiques se séparent pour aller dans tous les sens.

Mais, en général, une bonne part de la critique a surtout insisté sur la négativité de l'écriture fragmentaire. Celle-ci serait informe, décevante, impuissante ; pour certains, elle équivaut à une démission, à une imposture, à un aveu de faiblesse, une matérialisation d'une

²⁸⁵ Alain MONTANDON, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 74.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

incapacité congénitale au niveau de l'expression et peut être qualifiée de « non-œuvre »²⁸⁷. Pour Pascal Quignard, elle serait surtout le signe « d'un pathos fait d'irréalité, de mort, d'absence, de disparition, de fatigue, d'excès, de dépression, de folie, de transgression, d'esseulement incroyable, d'aridité, de blancheur, de maladie [...] »²⁸⁸. La fragmentation serait ainsi une « contrée négative [faite] de postures affectés et gémissantes, soignées et sombres »²⁸⁹, cela dit dans un ouvrage qui se présente justement en fragments, ironie qui n'échappe nullement à son auteur. Malheureusement, nous ne pouvons entrer ici dans le détail de la discussion concernant la « valeur » de l'écriture fragmentaire en soi et nous laissons à d'autres le soin d'entretenir ce débat. Dans le contexte qui nous occupe, il nous faudra élaborer une définition de l'écriture fragmentaire qui tienne compte des particularités de son usage chez Cioran.

Si l'on s'en tient à la période entre *La tentation d'exister* et *De l'inconvénient d'être né*, le fragment cioranien peut se définir comme un texte de moins d'une page qui aborde un thème quelconque sans le développer linéairement et qui, par des procédés à la fois typographiques et rhétoriques, cherche soit à renverser, soit à neutraliser les rigueurs du sens logique. L'aphorisme, dans ce même contexte, se distingue par une concision exacerbée, voire limite : il s'apparente à la maxime, celle-ci étant définie par Dupriez comme « une formulation frappante d'une assertion générale, dans les limites restreintes de la phrase »²⁹⁰. À titre d'exemple, sur les 884 fragments que contient *De l'inconvénient d'être né*, quelques-uns seulement font plus d'une demi-page. Aussi, puisque Cioran utilise lui-même le mot « fragment » pour décrire les textes de ce recueil, nous adopterons le même terme et limiterons l'application du mot « aphorisme » aux textes d'une seule phrase. Enfin, nous

²⁸⁷ Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, pp. 51-59.

²⁸⁸ Pascal QUIGNARD, *op. cit.*, p. 47.

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ Bernard DUPRIEZ, *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale des Écrivains, coll. « 10/18 », 1977, p. 280.

réserverons l'expression « écriture fragmentaire » pour désigner l'ensemble de la pratique du discontinu dans le corpus de cette étude²⁹¹.

Contrairement à sa pratique de l'essai, dont il ne daigne pas discuter, Cioran aborde plus volontiers la question de l'écriture fragmentaire, comme ici dans un entretien avec Laurence Tacou en 1987 :

Quand on écrit, on ne peut pas dire, j'ai écrit ça pour telle raison. Les choses que j'écris sont liées uniquement, principalement, à mes expériences, à ma vie, aux lectures. Mais quand vous écrivez, il n'y a pas de continuité, vous n'avez pas de but non plus. *Tout fragment est plein d'un monde en soi et une vérité, donc fragmentaire, nécessairement fragmentaire, qui peut se contredire avec celle qui suit.* Il [n'y a] pas une vision du monde cohérente, c'est une suite d'états d'âme ou de fantaisies, ou de je ne sais quoi... C'est discontinu, c'est dû à la fatigue de démontrer. Pourquoi j'ai dit ça ? Pourquoi maintenant écrire encore dix phrases pour le justifier ? Bon ce n'est pas la peine, c'est bon pour les professeurs qui écrivent des livres et qui donnent des cours. Un professeur parle toute une heure sur un thème qu'il aurait pu formuler en deux phrases. Mais c'est du remplissage, n'est-ce pas ? Il faut parler, il faut écrire, démontrer. Et bien, quand on écrit vraiment, on ne démontre pas. [...] Qu'est-ce que ça veut dire « écrire des fragments » ? Au lieu d'écrire une page, vous n'écrivez qu'une proposition, ou deux, ou une phrase. Alors, très souvent, j'ai écrit un texte de deux ou trois pages et je n'ai gardé que la conclusion. Ça veut dire que tout le développement théorique, tout le chemin qu'on a parcouru, est barré.²⁹²

À première vue, l'écriture fragmentaire est conforme à l'idée d'éclatement, de rupture : le texte est « réduit » à sa conclusion, le développement est retranché et laissé pour compte, la démonstration devient inopérante et superfétatoire. On retrouve donc, implicitement, la connotation négative du fragment comme incomplétude, comme « reste ». Pourtant, la façon dont il en parle n'est pas en elle-même tout à fait négative, au contraire. Derrière la réduction, se trouve l'essentiel. Or, comme le remarquait déjà Nietzsche, le recours aux fragments « est une forme d'éternité » et il concluait : « mon ambition est de dire en dix phrases ce que cet

²⁹¹ Nous ne suivons donc pas Philippe Moret lorsqu'il désigne l'ensemble de la pratique fragmentaire chez Cioran sous le vocable « art aphoristique », ce qui, par ailleurs, ne diminue nullement la pertinence de son étude de la « stylistique de la pointe ». Voir Philippe MORET, *op. cit.*, pp. 234-255.

²⁹² CIORAN, « Je suis un auteur à fragments », entretien avec Laurence Tacou (1^{er} août 1987), dans TACOU et PIEDNOIR (dir.), *op. cit.*, pp. 407-408. Souligné par l'éditeur.

autre auteur dit en un livre, ne dit pas en un livre »²⁹³. Dans sa concision même, le fragment ou l'aphorisme recouvre donc une ambition insoupçonnée.

Un exemple parmi tant d'autres nous permettra d'illustrer ce phénomène. Comparons deux états d'un même texte. D'abord, la version des *Cahiers* :

Ma situation en tant qu'écrivain : c'est comme si j'étais mort il y a cinquante ans. En France tout au moins. Devant cet état de choses, j'éprouve, comme dans toutes les circonstances de ma vie, autant d'aigreur que de satisfaction. Quelque chose en moi se lamente ; quelque chose, avec la même intensité, exulte. Je n'ai jamais (ou alors très rarement) ressenti, devant quoi que ce soit, un sentiment sans mélange. Aucune défaite qui ne m'ait réjoui, aucun succès qui ne m'ait attristé, en partie naturellement, dans l'un et l'autre cas. (Tout succès est déshonorant : on ne s'en remet jamais complètement).²⁹⁴

Le texte, bien que relativement court, développe néanmoins son thème de façon suivie et apporte certaines précisions sur la relation de l'auteur à sa notoriété. Voici maintenant la version qui est retenue pour la publication *De l'inconvénient d'être né* :

Tout succès est infamant : on ne s'en remet jamais, à ses propres yeux s'entend.²⁹⁵

Conformément à « la fatigue de démontrer », la conclusion du premier fragment, déjà isolée entre parenthèses, est la seule section à survivre à la réduction. Devenu un aphorisme, Cioran ne retient que l'essentiel du texte initial et en modifie l'énonciation (par le glissement du « je » au « on »). Évidemment, cet exemple de réduction ne se répète pas toujours de la même manière, mais les avant-textes d'un certaine longueur retenus pour la publication ont tous subi une transformation, une contraction dans la forme. Ici comme ailleurs, ce qui prédomine c'est le besoin de *dire* et non de *prouver*.

À bien des égards, l'écriture fragmentaire se présente comme une accentuation des caractéristiques adorniennes de l'essai : reconnaissance de l'insuffisance de la discursivité traditionnelle, privilège de la subjectivité, importance centrale de l'expérience, relativisation

²⁹³ Friedrich NIETZSCHE, cité dans Rachel MUTIN, « Philosophie du néant et métaphysique du fragment », dans TACOU et PIEDNOIR (dir.), *op. cit.*, p. 246.

²⁹⁴ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, pp. 972-973.

²⁹⁵ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 205. Mentionnons qu'à moins d'indications contraires, l'italique est de l'auteur.

des idées et du contenu, attention à la forme et tendance à la littérisation, renversement du paradigme de la négativité de l'incomplétude. Élaborer une idée sur cent pages ne la rend pas pour autant plus vraie. La vérité, si tant est qu'elle existe, ne peut se saisir que furtivement, par à-coups, par fragments donc. S'en tenir à l'essentiel n'est pas, en soi, une démarche négative. Reconnaître les limites du discours, mais aussi la limitation du sujet qui écrit, cela ne constitue nullement une défaite, ni même un repli quelconque. En réalité, il s'agit plutôt d'une amorce de déprise, dans laquelle l'important, selon Dominique Rabaté, est de « trouver la formule qui résume, qui condense son objet stupéfié, mais qui échappe pourtant dans cette même énonciation à son dit »²⁹⁶. Prenons comme premier exemple le fragment liminaire *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*. C'est d'un type très spécial de veilles que dérive la mise en cause de la naissance.²⁹⁷

Tout d'abord, il y a une mise en situation temporelle qui nous situe en pleine nuit (« trois heures du matin »), mais sans repères spécifiques : nous ignorons de quelle nuit il s'agit et on ne nous dit rien sur le contexte. Ensuite, le sujet décortique cette temporalité en insistant sur sa chronométrie (« cette seconde, et puis cette autre »). À la question qui est posée, d'ordre général, la réponse permet de relier la place du sujet au problème de la naissance, objet principal de ce fragment. Finalement, la conclusion se présente comme une proposition dont l'ouverture est suspendue par le fait que rien ne la suit : elle conclut sans conclure vraiment. De plus, elle renvoie à la phrase initiale dans un effet de miroir qui tend à atténuer l'ouverture. Cependant, l'absence de développement ne signifie pas que toute rationalité soit exclue. Selon Moret :

Ce qui serait visé, c'est une forme d'écriture « noir sur blanc », par laquelle s'exprimerait directement une pensée en ce qu'elle a d' « organique », en tant qu'elle émane d'affects, d'humeurs, de sentiments auxquels l'écriture se doit de demeurer fidèle, sans les hypostasier en idées, sans les déployer en discours.²⁹⁸

²⁹⁶ Dominique RABATÉ, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1999, p. 52.

²⁹⁷ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 9.

²⁹⁸ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 235.

En l'espace de cinq phrases, Cioran donne donc le *ton* à son livre en développant le moins possible son contenu, en condensant son propos. Il s'agit de préconiser ce que Moret nomme « l'expression directe d'une idée-sentiment »²⁹⁹. L'insomnie peut conduire à une vision particulière de la vie : voilà une « idée-sentiment ». La « fatigue de démontrer » prend tout son sens ici dans la concision du fragment : le sujet affirme ce qu'il en est de son état, sans le détour de l'explication. Inutile de théoriser ce qui se vit organiquement : la sensation que l'insomnie remet « en cause la naissance » se suffit en elle-même. Ce fragment liminaire ne souffre donc pas d'incomplétude : à sa façon, « il est plein d'un monde », qui, simultanément, renvoie à ce qui va suivre dans le livre sans y être attaché formellement. Si la thématique générale *De l'inconvénient d'être né* se retrouve évoquée dès son titre, la brièveté du premier fragment « consiste à empêcher que " cela prenne " »³⁰⁰ : on assiste alors à une modification de la discursivité dans l'écriture même.

En paraphrasant le célèbre vers de *L'Art poétique* de Boileau, nous pourrions dire que « ce que l'on conçoit bien s'énonce *brièvement* »³⁰¹, du moins dans l'œuvre cioranienne. Comme le remarque Quignard, « la discontinuité de l'opération de penser est réelle [et la brièveté est] une manière de court-circuit, de brusque paradoxe ou d'ellipse »³⁰² que l'écriture reproduit dans son refus du didactisme et du développement. En ce sens, privilégier l'écriture fragmentaire, selon Rabaté, est inséparable du « mouvement de concentration et de mobilité du sujet écrivant à la recherche d'une nécessité nouvelle »³⁰³. En quoi consiste exactement cette nécessité ? À revaloriser l'écriture aux yeux même du sujet. Or, la fragmentation permet de poursuivre l'inventaire de la négativité, sans s'y enliser : la thématization subit la contrainte de la forme. Comme le précise Sylvain David, « la fonction principale [du fragment] sera de

²⁹⁹ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 236.

³⁰⁰ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 52.

³⁰¹ Il s'agit bien sûr du vers 153 du Chant premier : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement », Nicolas BOILEAU, *Art poétique*, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1972, p. 47. Mais le vers 63 du même chant n'est pas moins évocateur : « Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire » (p. 44). Cette affirmation rappelle indirectement celle de Cioran dans les *Cahiers*, déjà citée par ailleurs au chapitre I : « Maîtrise suppose limitation », à savoir que l'empire de l'auteur sur l'expression sous-entend qu'il sache se circonscrire dans une dimension qui lui est propre, et profitable.

³⁰² Pascal QUIGNARD, *op. cit.*, p. 27.

³⁰³ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, pp. 49-50.

contenir le sentiment, de neutraliser les affects »³⁰⁴ en les utilisant à l'avantage de l'écriture. Celle-ci pourra dès lors « vider les passions de leur contenu [et] n'en proposer que la configuration en creux »³⁰⁵. Prenons un autre exemple, toujours dans *De l'inconvénient d'être né* :

La négation ne sort jamais d'un raisonnement mais d'on ne sait quoi d'obscur et d'ancien. Les arguments viennent après, pour la justifier et l'étayer. Tout *non* surgit du sang.³⁰⁶

Ce qui caractérise le plus la négation selon Cioran c'est sa qualité organique. Mais, encore une fois, tout ce qui découle du sensible s'avère à la limite de l'indiscutable. Comme le précise Moret, le « langage et l'écriture [ont] le devoir de rester au plus près du fonds émotionnel dont ils émanent »³⁰⁷. L'argumentation constitue, au mieux, une réaction contre la sensation première, elle s'érige souvent en obstacle de l'expression. Nous sommes en présence ici d'un fragment typique de la dernière manière de Cioran : réduction maximale des idées, présence d'une imagerie subtile, imprécision du sujet (qui parle ?) et tendance nettement autoréflexive. Mais la dernière phrase de l'extrait, « tout *non* surgit du sang », par sa polysémie, et malgré la chute de l'énoncé, préserve l'ouverture du sens. En effet, faisant écho à l'inutilité du raisonnement pour vivre la négation, il se conclut sur une image presque sacrificielle, la thématique du sang évoque quelque chose d'essentiel, de vital, d'intérieur. Les trois phrases qui constituent ce fragment illustrent, par leur brièveté même, l'inanité de la raison par rapport à la sensation.

C'est pourquoi Cioran peut affirmer quelques pages plus loin, dans la continuité de l'extrait précédent :

Quand on sait de façon absolue que tout est irréel, on ne voit pas vraiment pas pourquoi on se fatiguerait à le prouver.³⁰⁸

³⁰⁴ Sylvain DAVID, *op. cit.*, p. 52.

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 41.

³⁰⁷ Philippe MORET, « Cioran et le travail de la pointe », dans *op. cit.*, p. 236.

³⁰⁸ CIORAN, *op. cit.*, p. 43.

On remarquera comment l'écriture fragmentaire justifie la méfiance envers la démonstration par sa concision même : une seule proposition suffit à neutraliser le développement d'une idée qui, soulignons-le, nie elle-même la possibilité d'un tel développement. Réduite à ses mots-clés, que l'on peut regrouper en paires, absolu / irréel, fatigue / preuve, la proposition reprend des thèmes chers à l'auteur sans leur donner un développement discursif, notionnel ou conceptuel. Le texte se démarque par sa performativité : par sa forme même, il fait ce qu'il dit, refusant de prouver l'inanité des preuves. Pour se soustraire à la pression des idées, qui cherchent toujours à s'épanouir dans une étendue plus ou moins longue, et pour s'assurer d'une écriture vivante, qui réponde directement du sentiment, seul l'éclatement du discours aménage une marge de manœuvre satisfaisante. Du point de vue discursif, l'écriture fragmentaire agit comme anesthésiant. Certes, les idées ne peuvent être évacuées complètement puisque le langage en assure toujours une transmission minimale. Aussi, il est souhaitable de les paralyser le plus possible par des doses massives de fractionnement textuel.

Contraction extrême du réflexe de la pensée, l'aphorisme tel que le pratique Cioran représente en quelque sorte une libération dans la contrainte. Cette contrainte est d'abord *spatiale* : chaque texte aphoristique constitue en lui-même une entité qui se suffit, l'espace d'une proposition. Mais cette perte de liberté dans l'amplitude textuelle est compensée par deux facteurs plus importants peut-être : la multiplication des énoncés isolés et leur relativisation croissante par accumulation. Quiconque lit *De l'inconvénient d'être né* attentivement remarque un certain rapport entre les récurrences thématiques et leur traitement. En voici un exemple :

À mesure qu'elle s'éloigne de l'aube et qu'elle avance dans la journée, la lumière se prostitue, et ne se rachète — éthique du crépuscule — qu'au moment de disparaître.³⁰⁹

Le thème général de cet aphorisme est la « lumière » et l'impression qu'elle laisse sur l'auteur, associée à une « éthique du crépuscule ». Mais cette lumière se caractérise surtout par sa dégradation, sa « prostitution », elle prend ainsi une connotation négative et permet à l'auteur

³⁰⁹ CIORAN, *op. cit.*, p. 43.

de renverser l'idée reçue selon laquelle la lumière est fondamentalement positive. Or, voici une variation sur le même thème, que l'on trouve quelque cent pages plus loin :

La joie est une lumière qui se dévore elle-même, intarissablement ; c'est le soleil à ses débuts.³¹⁰

La lumière est ici liée à la joie, ce qui semble, à première vue, renforcer sa positivité. Pourtant, cette association presque naturelle est rapidement neutralisée par l'introduction du mot « dévorer », qui renvoie pour sa part à un imaginaire bestial, sauvage et insatiable. La dernière portion de l'aphorisme, qui se réfère au soleil, jette curieusement une certaine obscurité sur ce qui vient d'être dit, même si on comprend que le soleil nous illumine en dévorant sa propre matière. Mais ce qui se cache dans ces deux aphorismes est d'abord cette idée que seuls comptent pour l'auteur les commencements et les fins, les « débuts » et les « crépuscules ». Le détour métaphorique constitue ici un effort pour densifier la pensée et l'écriture : il s'agit de remettre en jeu la signification lapidaire des aphorismes en multipliant les variations.

Deux façons donc de traiter un thème similaire. Ce genre d'exercice se répète tout au long *De l'inconvénient d'être né*. Les variations peuvent être complémentaires, comme ici :

N'a de convictions que celui qui n'a rien approfondi.³¹¹

On opte, on tranche aussi longtemps qu'on s'en tient à la surface des choses ; dès qu'on va au fond, on ne peut plus trancher ni opter, on ne peut que regretter la surface...³¹²

Le deuxième aphorisme semble une reprise du premier et on peut sans peine imaginer une circonstance dans laquelle ces deux textes n'en feraient qu'un seul. Mais les variations peuvent aussi recourir à la contradiction, parfois à l'intérieur du même aphorisme :

Dieu est, même s'il n'est pas.³¹³

³¹⁰ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 140.

³¹¹ *Ibid.*, p. 157.

³¹² *Ibid.*, p. 192.

³¹³ *Ibid.*, p. 219.

Il faut avouer que ce texte est un cas limite : il se distingue des autres aphorismes qu'on trouve dans *De l'inconvénient d'être né* par une concision presque télégraphique. Seulement quelques aphorismes vont aussi loin dans la réduction de l'écriture, mais leur présence n'est pas fortuite puisqu'elle agit sur le rythme de l'ensemble en ne conservant que le germe d'une idée. Du point de vue logique, la contradiction s'apparente à une ellipse intellectuelle :

La clairvoyance est le seul vice qui rende libre — libre *dans un désert*.³¹⁴

Ordinairement, la clairvoyance, synonyme de lucidité, est interprétée comme une valeur positive. Mais, dans la perspective de Cioran, la clairvoyance stérilise l'existence en extirpant les illusions qui la rendent vivable. D'où l'association entre « liberté » et « désert » : voir la réalité telle qu'elle est, c'est se condamner au vide existentiel. La lucidité passe ainsi du statut de « vertu » à celui de « vice », dans un autre renversement propre à l'écriture fragmentaire qui se déploie dans *De l'inconvénient d'être né*. Se développent ainsi des réseaux de concordances et d'ententes, d'oppositions et de négations, qui assurent une intrication dynamique des fragments, notamment par l'accentuation ciblée des contrastes thématiques.

La structure même *De l'inconvénient d'être né* contribue à l'oscillation entre affirmation et refus, entre participation et absence. En effet, la qualité de « recueil » de ce livre n'est pas à négliger. Par rapport aux autres ouvrages du corpus cioranien, il se distingue par une série de traits significatifs : aucun ordre apparent dans les fragments, absence de regroupement thématique, division en chapitres non titrés et qui contiennent un nombre aléatoire de fragments. Ainsi, à première vue, la structure *De l'inconvénient d'être né* semble moins cohérente, puisqu'il laisse de côté les repères habituels, comme les péri-textes. Se pose alors la question de la littérarité du recueil, qui est ici encore « conditionnelle » au jugement qu'on peut porter sur lui.

Selon Irène Langlet, « la cohérence est à chercher dans les textes et dans la courbe de pensée qu'il décrivent »³¹⁵ et c'est pourquoi on peut entreprendre la lecture *De l'inconvénient*

³¹⁴ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 19.

³¹⁵ Irène LANGLET, « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littérarité », dans François DUMONT (dir.), *op. cit.*, p. 267.

d'être né à n'importe quelle page. Il ne faut pas confondre l'absence de centre avec l'absence de but : malgré le recours stratégique à la discontinuité, le livre pris dans son ensemble est encore parfaitement cohérent³¹⁶. Comme le précise Susini-Anastopoulos, dans le contexte de la fragmentation textuelle, « la pensée se [tourne] vers des ordres capables de mesurer au plus justes les choses et le monde, sans impliquer pour autant un repli ou un rétrécissement de la vision »³¹⁷. La littéarité du fragment est inséparable de la relation entre écriture et intentionnalité. Aussi, Langlet remarque :

La mise en recueil n'est pas de l'ordre de la simple addition, mais modifie le statut des textes. La publication ne consiste pas seulement à collecter et réimprimer des pages dispersées : [l'auteur] inscrit ces pages dans un nouveau projet, qui n'est pas d'archivage, mais de relance, de réorientation [...].³¹⁸

Après les trois essais classiques des années 1960, *De l'inconvénient d'être né* représente justement la volonté de l'auteur de se « relancer » dans l'écriture en reprenant des textes inédits des *Cahiers*. Cette œuvre parallèle intègre donc l'œuvre principale par la formation d'un recueil qui revalorise ces textes (écrits depuis longtemps dans certains cas) et leur donne une vie nouvelle. Mais une telle entreprise conserve un élément de risque car elle « pulvérise l'acquis » de la pensée, la remet en question, la relativise constamment. Ce qui s'avère utile et pressant dans tel contexte, notamment sur le plan des idées (exploitées comme thématiques), perd une bonne partie de sa charge négative, se dédramatise et revendique le pessimisme de l'existence par son esthétisation. L'« acquis » recèle des dangers pour l'écriture car sa tendance est conservatrice : l'atteinte d'un certain niveau de maîtrise dans la langue, qui n'est certes pas mauvaise en soi, peut se prendre au piège de la complaisance et de la facilité. L'écriture cesse alors d'être une quête pour se contenter d'être un passe-temps. Pour éviter une telle dévaluation, il faut remettre en question chaque avancée, ne pas tenir compte d'une

³¹⁶ Pascal Quignard ne dit pas autre chose lorsqu'il qualifie l'effet de masse des fragments, lequel « trahit plus de circularité, d'autonomie et d'unité que le discours suivi qui masque vainement ses ruptures », *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 43. Ingrid Astier tient un propos similaire : « l'errance ne contredit pas la direction, ni la cohérence. Elle souligne l'importance d'un autre schéma de lecture à adopter : non plus directionnel ou linéaire, mais obsessionnel, intermittent », « Discontinuité et ruptures dans l'œuvre d'E.M. Cioran » dans Isabelle CHOL (dir.), *op. cit.*, p. 93.

³¹⁷ Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, *op. cit.*, p. 194.

³¹⁸ Irène LANGLET, « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéarité », dans DUMONT (dir.), *op. cit.*, p. 260.

réussite préalable, combattre le sentiment d'accomplissement en modifiant avec régularité les objectifs visés. « Pulvériser l'acquis » est donc un défi que l'auteur se lance à lui-même : il est vu positivement par Cioran, qui considère que « ce sera [s]a façon d'avancer »³¹⁹. C'est pourquoi l'écriture fragmentaire s'érige sur un « principe d'incertitude ». Les paradoxes, les contradictions, les inconséquences logiques, mais aussi la réalité propre au recueil, déplacent le centre de gravité de la poétique cioranienne du contenu idéique vers les considérations d'ordre esthétique. Le recours aux fragments et aux aphorismes force l'attention de l'auteur sur la construction interne de ses textes et la réduction de l'écrit rend possible la concentration des moyens d'expression. En elles-mêmes, la pertinence et l'efficacité de l'écriture fragmentaire dépendent principalement du travail sur la langue, sur sa capacité à faire passer ce qui se vit dans l'intériorité de l'auteur au niveau de l'expressivité. Primat de la sensation, de l'émotion, de l'organique, du physiologique, tout ce qui rend l'écriture vivante selon Cioran découle d'abord de l'irrationnel. Mais pour écrire quelque chose qui ait un sens (ou plusieurs) sans tomber dans le piège de la discursivité conventionnelle, il faut que la langue trouve le moyen de court-circuiter l'emphase de la pensée sans devenir d'une platitude consommée. Ce que fait Cioran dans *De l'inconvénient d'être né* prouve qu'une solution est possible et qu'elle se situe justement du côté de l'esthétique. La quête d'une certaine perfection de l'écriture devient le mot d'ordre, propre à augmenter la valeur que l'auteur accorde à sa propre activité. Selon Rachel Mutin :

Il y a en effet dans cette écriture bien plus qu'une maîtrise parfaite de la langue. Le traitement qu'il a choisi pour transcrire ses idées et plus avant encore, ses sensations et ses humeurs, ne consiste pas ici dans une forme qui serait la surface sous laquelle résiderait le fond de sa pensée ; chez Cioran, la distance entre le signifiant et le signifié est littéralement effacée. Le fond est dans l'apparence, il épouse la forme et les deux se confondent. En effet, dans l'écriture et la forme même du discours résident le fondement et le terme de sa réflexion sur l'homme et non simplement leur mise en forme ou reflet verbal.³²⁰

Ce que Mutin décrit ailleurs, un peu pompeusement, comme une « métaphysique du fragment » n'est rien d'autre que le « travail du style », notion qui, on le verra, est à la fois prédominante et évanescence chez Cioran.

³¹⁹ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 492.

³²⁰ Rachel MUTIN, « Philosophie du néant et métaphysique du fragment », dans TACOU et PIEDNOIR (dir.), *op. cit.*, p. 239.

3.2. Le travail du style comme ascèse

Après une conversation avec un littéraire en devenir, Cioran note dans ses *Cahiers* : « Ce jeune homme sans reproche moralement, il est a priori douteux qu'il ait étoffe d'un écrivain. — Ce ne sont pas nos qualités, ce sont nos défauts qui *promettent* »³²¹. Pourquoi ? Parce que la perfection exclut le devenir. Dans le domaine littéraire (ou artistique), l'acte de création suppose toujours que l'on se dirige vers un état dont la perfection constitue davantage un idéal qu'une réalité. Tel un horizon qui reculerait à mesure de sa progression, l'activité créatrice ne saurait avoir de terme. Si les défauts promettent, c'est qu'ils ouvrent la voie à une progression, si minime soit-elle. La volonté de s'améliorer et le défi que le créateur se lance à lui-même de se dépasser (peu importe ses objectifs) sont confrontés à la conscience qu'un état de perfection signifie l'impossibilité d'atteindre autre chose, étant déjà à la limite du possible. Dans ce contexte, l'écrivain cherche le(s) moyen(s) d'étendre ses possibilités dans le cadre qu'il s'est choisi. Pour Cioran, c'est le travail du style entendu comme « ascèse » qui devra assurer une valeur minimale à son écriture fragmentaire. Contrepoids au contenu, le style aura donc la double fonction d'atténuer la capacité de nuisance des idées (donc de la discursivité qui doit l'étayer en principe) et de redynamiser l'expression par un certain usage de la fonction poétique de l'écriture.

Malgré son importance, on constate rapidement que la question du style dans son œuvre se caractérise d'abord par le refus de toute définition fixe. Sylvain David précise :

Valorisant le laconisme aux dépens de l'argumentation, Cioran ne s'attarde jamais à définir les expressions qu'il emploie, à poser clairement les notions-clés de sa pensée. On ne saura jamais exactement ce qu'il entend par [« style »], hormis quelques rapprochements et allusions³²².

Ici, une première remarque s'impose : ce refus est volontaire et stratégique. En effet, cerner de trop près en quoi consiste précisément le style équivaut à une perte de liberté, l'espace de son écriture étant proportionnel à la distance entretenue avec tout concept, même littéraire.

³²¹ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 182.

³²² Sylvain DAVID, *op. cit.*, p. 56.

Mais ce refus n'est pas nouveau en soi. Comme le remarque Noille-Clauzade à la suite de Robert Martin, il rejoint l'idée selon laquelle « le style n'est pas du conceptuel [il est] tout juste de l'intuitif. Il n'est pas théorisé parce qu'il n'est pas un " objet théoriquement utilisable " »³²³. D'où son intérêt, sans doute.

Si, comme le souligne Nicole Parfait, « tout l'effort de création de Cioran s'est porté sur le style »³²⁴, c'est parce que « le rapport aux idées »³²⁵ se révèle insuffisant sur le plan de l'écriture. Or, le style ne sera efficace que si l'on évite d'en faire la théorie. Selon Cioran, « le véritable écrivain ne pense pas au style ni à la littérature: il *écrit* — tout simplement, c'est-à-dire qu'il voit des réalités et non des mots »³²⁶. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de paradoxal dans ce commentaire : n'exemplifie-t-il pas exactement ce qu'il dénonce ? L'impression qui se dégage des *Cahiers* est que le style devient un objet de réflexion à partir du moment où il prend une importance capitale dans l'écriture et qu'il ne représente plus seulement une spéculation gratuite. Mais alors, de quoi parle-t-on lorsqu'on fait usage d'une expression telle que le « style de Cioran »³²⁷ ? Comme pour le lyrisme avant lui, le style conserve toute son imprécision et la manière de l'auteur est, au mieux, impressionniste.

Deuxième remarque : le « lyrisme » de la période roumaine ne se distinguait pas du « style » et les deux termes étaient virtuellement interchangeables. Cette remarque en appelle immédiatement une autre, sous-jacente et complémentaire : au cours des années 1960, le style tend à s'opposer graduellement au lyrisme. Autrement dit, l'idée même de « style » évolue au fil des années, notamment par la rédaction des *Cahiers*. Mais cette évolution est loin d'être linéaire et, en conséquence, il se développe une ambiguïté à propos de l'idéal stylistique, très similaire à l'ambiguïté de l'idéal poétique. Aussi bien, puisque ces ambiguïtés émanent d'un

³²³ Christine NOILLE-CLAUZADE, « Introduction », dans NOILLE-CLAUZADE (dir.), *Le style*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2004, p. 15. Le problème du style est d'actualité depuis les Sophistes au moins, comme le mentionne Cioran dans *La tentation d'exister*, pp. 127-138.

³²⁴ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 179.

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 207.

³²⁷ Nous ne pouvons développer ici l'ensemble du débat sur la nature, la définition ou même la possibilité du style comme critère d'analyse littéraire, qui est à la fois vaste, complexe et polémique.

fond commun. N'oublions pas qu'en plus d'être synonyme de « style », le « lyrisme » était lui-même un équivalent de « poésie », du moins jusqu'au *Précis de décomposition*.

Dans le cas qui nous occupe, nous pouvons affirmer de manière générale que le style est l'élément principal de « la constitution de l'unité-texte : sa détermination interne »³²⁸. Ceci dans la mesure où, comme le souligne Georges Molinié,

Un texte obéit, d'une façon ou d'une autre, à un ensemble de liaisons, formels ou thématiques, qui en assurent la cohésion. [...] Le texte, dans sa matérialité linguistique, s'appuie ainsi sur toute une série de relais, d'anaphores, de reprises ou d'anticipations de nature diverse : lexicale, syntaxique, énonciative [...], idéelles (tel ou tel sujet ou objet), imagée.³²⁹

Aussi, le style se construit activement, en contrepoint des traits propres au sujet s'exprimant par l'écriture et dont le déploiement était passif, telle l'inspiration. Le style n'est pas une simple coquetterie d'artiste en mal de paraître. Il est *positif* et exerce un effet de liant au cœur même de la déliaison et un effet de levier dans la résistance au langage quotidien, ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas problématique dans son essence. Selon l'expression de Meschonnic, « le style est *participation* »³³⁰ et son importance est liée à la valeur de l'investissement qu'il représente pour tel ou tel écrivain. Il peut arriver également que le style soit porteur d'un sens, qui se situe soit en deçà ou soit au-delà de ce que le texte dit au premier degré et lui confère une cohésion différente ou insoupçonnée. En soi, le choix et la pratique du style ne sont pas neutres, ils influencent tant en amont qu'en aval le processus créatif et sa réception.

C'est pourquoi il est pertinent de parler du « travail du style ». Dans le *Cahier de Talamanca*, Cioran note à ce sujet : « je n'ai une certaine fermeté que dans le style. Et encore est-elle le produit du travail, et non du tempérament »³³¹. Retenons donc, dans un premier

³²⁸ Georges MOLINIÉ, *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1993, p. 52.

³²⁹ Georges MOLINIÉ, *op. cit.*, p. 52.

³³⁰ Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 27.

³³¹ CIORAN, *Cahier de Talamanca*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit Mercure », 2000, p. 42. Ce cahier fut tenu par Cioran pendant l'été 1966, lors d'un séjour à Ibiza, en Espagne. Il est donc contemporain des *Cahiers 1957-1972*.

temps, que le style, comme résultat du travail de l'écriture, est ce qui s'oppose à l'organique et aux tendances naturelles qui s'imposent au sujet. Le style se veut une contrainte volontaire et orientée : il est une ascèse contre l'épanchement et la virulence. Il se veut également l'antithèse de la conception démiurgique de la littérature héritée de la période roumaine : c'est une approche de l'écriture qui se fait plus consciente de ses moyens, et qui tend donc à les économiser pour en assurer l'effet maximal. Doit-on alors, dans un tel contexte, considérer l'écriture fragmentaire comme l'élément premier du « travail du style » ? Oui, dans la mesure où la forme n'est plus une fin en soi, mais devient un moyen de parvenir à autre chose. Ce qui change dans *De l'inconvénient d'être né*, c'est l'insistance et l'intensité de l'écriture fragmentaire, mais surtout son intentionnalité, en tant qu'espace où se déploie une nouvelle exigence de l'écriture.

Bien que les *Syllogismes de l'amertume* se présentent comme un recueil d'aphorismes, ce qui motive l'auteur à cette époque n'a rien à voir avec ce qui se passe dans *De l'inconvénient d'être né*. Le projet diffère, malgré les similitudes formelles, parce l'écriture ne représente plus la même chose pour l'auteur : au tournant des années 1970, c'est le détachement par le biais de l'écriture qui se trouve à la base de la revalorisation du fragment. L'écriture du premier jet, qui était la matérialisation de l'inspiration et de la spontanéité, devient ainsi une écriture méticuleuse, attentionnée, consciente d'elle-même.

Il peut paraître paradoxal de revendiquer le style comme moyen de détachement. Après tout, n'est-il pas un attachement à la forme de l'écriture ? Seulement, le style chez Cioran est avant tout distance à soi-même par la médiation de l'expression. « Surmonter le lyrisme, évoluer vers la prose »³³², idéal dont font état les *Cahiers*, signifie d'abord l'assagissement de la parole, qui refuse désormais la virulence débridée de la période roumaine et « la prose poétique » du *Précis*. Or, la quête de l'élégance dans l'écriture demande en premier lieu une ascèse esthétique. La transition se fait très lentement à partir de *La tentation d'exister* et elle se coalise autour de ce que Bollon appelle « la réhabilitation de l'erreur »³³³ ou encore, chez

³³² CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 288.

³³³ Patrice BOLLON, *op. cit.*, p. 238.

David, « l'illusion nécessaire »³³⁴. En somme, l'erreur ou l'illusion se font compromis entre le sujet et la réalité : le monde existe, il faut faire avec. C'est un changement de paradigme important dans la poétique de Cioran car il lui permet de résorber, en partie, la violence du conflit qui l'oppose à l'existence. L'écriture fragmentaire était l'étape initiale du détachement : la concision neutralise l'épanchement. Vient ensuite l'étape du détachement intériorisé à l'écriture : le style se veut contrôle, maîtrise et limitation. Comparé à l'absolutisme lyrique du *Bréviaire des vaincus* (dernier livre en roumain), *De l'inconvénient d'être né* se caractérise par la retenue, la mesure et l'harmonie.

Deux des aspects stylistiques les plus récurrents concernent, à différents niveaux, la métaphorisation des énoncés aphoristiques et l'ironie (parfois proche de l'humour et qui mine le sérieux du pathos). À proprement parler, il ne s'agit pas d'une innovation esthétique inattendue : l'écriture cioranienne s'est souvent distinguée par la force de ses images, le choc de ses rapprochements à la limite de la logique, de la stupéfaction du discours. Si, comme le mentionne Barthes, « le style est une distance, une différence »³³⁵, la référence face à laquelle se situe Cioran et dont il veut se démarquer n'est pas extérieure à son œuvre. Le style est donc, fondamentalement, un écart à soi-même. La « norme » à dépasser n'est ni le langage parlé ni les expériences des différentes avant-gardes du XX^e siècle, mais bien le lyrisme des années de jeunesse. Ce que l'on nomme parfois le « classicisme » de Cioran ne s'explique pas autrement que par la volonté de se détacher de ses propres manières d'écriture et de son style antérieur³³⁶. L'atténuation du pathos dans *De l'inconvénient d'être né*, sans être totale bien sûr, représente la maîtrise de l'écrivain sur les affects motivant l'expression :

³³⁴ Sylvain DAVID, *op. cit.*, p. 244. Et il faut ajouter que le retour de l'illusion se veut aussi « réinvestissement de la dimension sensible » (p. 279). Mais Nietzsche avait déjà formulé une idée semblable : « La *probité* aurait pour conséquence le dégoût et le suicide or, il se trouve que notre probité dispose d'un puissant recours pour éluder pareille conséquence : l'art, en tant que *consentement* à l'apparence. [...] En tant que phénomène esthétique l'existence nous est toujours *supportable* », *Le gai savoir*, [trad. P. Klossowski], Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1982, § 107, p. 132.

³³⁵ Roland BARTHES, « Le style et son image » dans *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 154.

³³⁶ Notons à ce propos que l'on surestime souvent l'influence des moralistes français sur le style de Cioran, malgré l'admiration qu'il avait pour Joubert ou Chamfort notamment. Il y a bien sûr des similitudes formelles ou thématiques, mais nous avons vu au deuxième chapitre que c'est la poésie (et

Un écorché érigé en théoricien du détachement, un convulsionnaire qui joue au sceptique.³³⁷

Ici, c'est le contraste entre les images d'une physiologie meurtrie et violente, « écorchée » et en « convulsion » et la sereine représentation de l'intellectualité, « théoricienne » et « sceptique ». Mais à deux reprises la première image, qui sous-entend la frénésie et l'intensité, se voit contrebalancée par une association qu'on peut qualifier d'antithétique ou contradictoire. Le tout est encadré par une imprécision volontaire du sujet, ce qui augmente la soi-disant généralité de l'énoncé et isole momentanément son potentiel négatif : le ton de l'aphorisme est à la fois péremptoire et détaché. Une ironie subtile prend forme dans les associations inattendues d'images. En voici une autre variation :

L'idée de fatalité a quelque chose d'enveloppant et de voluptueux : elle vous tient chaud.³³⁸

La connotation négative de la « fatalité » est renversée par l'image de confort et chaleur : l'ironie s'exerce alors par la médiation métaphorique. La fatalité est confortable parce qu'elle fait son lit de la prédestination. Un tel renversement est typique du style aphoristique de *De l'inconvénient d'être né*, dans lequel les termes ou concepts sont détournés de leur sens habituel au profit d'une orientation nouvelle. Des expressions telles que « sombrer dans la sagesse », « le fanatique du cafard elliptique », « l'ivresse de l'impasse », « un robot élégiaque », « un opportuniste *sans désirs* », « l'horreur *attendrie* », et d'autres encore, ont pour tâche d'amortir le pathos, de dynamiser l'expression et de dévier la linéarité du *dire*.

L'aphorisme cioranien se prête d'ailleurs plutôt bien à ce genre de détournement interne du sens, à la subtile déviation du prédicat ou encore, selon Moret, aux « effets de paradoxe axiologico-argumentatif »³³⁹ :

les poètes) qui a le plus contribué à sa formation esthétique. Contrairement donc aux prétentions de Sonia Modreanu, Cioran n'est pas un La Rochefoucauld moderne : une telle comparaison pèche par trop de simplisme. (Voir le chapitre « La mise en style » dans MODREANU, *Cioran*. Paris, Oxus, coll. « Les Étrangers de Paris : Les Roumains », 2003, pp. 150-169).

³³⁷ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 111.

³³⁸ *Ibid.*, p. 199.

³³⁹ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 245.

Si le dégoût du monde conférerait à lui seul la sainteté, je ne vois pas comment je pourrais éviter la canonisation.³⁴⁰

On voudrait parfois être cannibale, moins pour le plaisir de dévorer tel ou tel que pour celui de le vomir.³⁴¹

Le travail du style, dans le contexte de la formation du recueil qui deviendra *De l'inconvénient d'être né*, relativise beaucoup plus qu'avant la gravité de l'existence, désamorce la bombe à retardement que constitue une conception trop radicale de l'écriture, qui s'oppose de manière trop étroite à la réalité quotidienne. Dans les deux derniers extraits, c'est d'abord l'ironie qui mine de l'intérieur la phase initiale de l'énoncé et allège un tant soit peu sa négativité. Pour Bollon, l'ironie est un élément indispensable du style de Cioran, elle contribue à l'ascèse par la distanciation subtile qu'elle aménage entre l'écrivain et son propos :

Par les différents niveaux qu'elle introduit dans la signification, par son ambivalence *consciente*, voire calculée, l'ironie permet en effet de délivrer une vérité, mais sans la présenter comme indépassable, [...] en suggérant en même temps son caractère relatif et subjectif. Elle ne rompt donc pas avec la lucidité : elle se borne simplement à en amoindrir ponctuellement la formulation et les effets.³⁴²

Elle est donc un pivot entre « illusion » et « conscience » : pour l'écrivain, ce compromis est important car il permet d'agir malgré tout, au nom même de la lucidité, pour éviter l'impasse. La tonalité ironique peut fluctuer dans *De l'inconvénient d'être né*, selon le cas, se faire plus ou moins tranchante ou acerbe, elle peut même faire état d'une certaine lassitude :

On ne peut pas vivre sans mobiles. Je n'ai plus de mobiles, et je vis.³⁴³

Dans un autre contexte, elle peut servir de paravent à un humour noir, autre forme de désamorçage du tragique :

Quand je me tracasse un peu trop parce que je ne travaille pas, je me dis que je pourrais aussi bien être mort et qu'ainsi je travaillerais encore moins...³⁴⁴

³⁴⁰ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né.*, p. 35.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 194.

³⁴² Patrice BOLLON, *op. cit.*, p. 242.

³⁴³ CIORAN, *op. cit.*, p. 223.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

L'ironie peut aussi se combiner à la métaphore, comme dans les deux exemples suivants :

En art et en tout, le commentateur est d'ordinaire plus averti et plus lucide que le commenté. C'est l'avantage de l'assassin sur la victime.³⁴⁵

Il fallait s'en tenir à l'état de larve, se dispenser d'évoluer, demeurer inachevé, se plaire à la sieste des éléments, et se consumer paisiblement dans une extase embryonnaire.³⁴⁶

Pour appuyer et moduler la métaphorisation, ainsi que l'ironisation, plusieurs stratégies sont à l'œuvre dans *De l'inconvénient d'être né*. Elles relèvent pour la plupart de procédés typographiques qui ont pour but soit de concentrer l'attention du lecteur sur un point précis de l'énoncé, soit de souligner divers effets rhétoriques. Dans *Tradition et modernité de l'aphorisme*, Philippe Moret consacre la majeure partie de son chapitre sur Cioran à l'analyse des différents procédés en question. Moret en identifie un certain nombre, dont la majuscule, les marques de ponctuation (surtout les tirets et points de suspension), l'apposition et la paraphrase (en lien avec la copule restrictive) ou encore l'italique. Peut-être un héritage de l'influence nietzschéenne, l'utilisation de l'italique est l'un des procédés typographiques les plus répandus dans l'ensemble de l'œuvre et sa fonction est importante. Moret remarque d'ailleurs que « l'italique participe d'une réflexion plus générale sur la mise en évidence de la signification »³⁴⁷ par un effet de « spectacularisation », elle-même étant « une marque de maîtrise de l'énonciateur sur son énoncé »³⁴⁸. Dans le cadre de l'écriture fragmentaire, l'italique concentre encore davantage l'attention et donne à penser au lecteur :

Avec le recul, plus rien n'est bon, ni mauvais. L'historien qui se mêle de juger le passé fait du journalisme *dans un autre siècle*.³⁴⁹

Faut-il excréer son siècle ou tous les siècles ? Se représente-t-on le Bouddha quittant le monde *à cause de ses contemporains* ?³⁵⁰

³⁴⁵ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 196.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 129.

³⁴⁷ Philippe MORET, *op. cit.*, p. 242.

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ CIORAN, *op. cit.*, p. 158.

La force de ce chef d'État est d'être chimérique et cynique. Un rêveur *sans scrupules*.³⁵¹

Quand l'italique se déploie en fin d'énoncé, il peut soit renforcer la copule restrictive qui clôt souvent les fragments (deux premiers exemples), ou encore souligner une image introduite à contretemps ou de manière inattendue (troisième exemple)³⁵². Dans d'autres situations, l'italique s'apparente à une surdétermination d'un aspect particulier de l'énoncé :

La conscience est bien plus que l'écharde, elle est le *poignard* dans la chair.³⁵³

Les révolutions sont le *sublime* de la mauvaise littérature.³⁵⁴

Le premier aphorisme reprend l'expression de saint Paul, « l'écharde dans la chair »³⁵⁵, pour lui adjoindre une image plus forte, mais qui va dans le même sens. Or, la mise en italique du mot « poignard » accentue l'idée même du tranchant de l'objet et la violence qui s'en dégage. Quant au second aphorisme, le mot « sublime » semble couper en deux l'énoncé. L'italique isole la qualité du mot dans un contexte négatif, puisque cet aphorisme peut se lire comme suit : « la mauvaise littérature se nourrit de faux idéaux », représentés ici par les « révolutions ». Selon Ingrid Astier, la fonction première de l'italique réside dans « un réinvestissement du sens [qui] éduque le regard à reconsidérer ce que le langage finit par taire »³⁵⁶. À l'intérieur même d'un aphorisme ou d'un fragment, un mot (parfois un groupe de mots) est mis en exergue par l'italique, attire l'attention et oriente autrement la lecture.

Comme on peut le constater, le travail du style repose sur différents éléments structurants, mais aussi par leur dosage très précis. En ce sens, *De l'inconvénient d'être né* participe de fait à la volonté de l'auteur « d'évoluer vers la prose », encore que tout effet

³⁵⁰ CIORAN, *op. cit.*, p. 159.

³⁵¹ *Idem*.

³⁵² Ce que Georges Molinié nomme le « contre-marquage » stylistique de l'énoncé : il instaure une « rupture d'un " tissu de régularités " qui affecte la continuité discursive établie pendant une période circonscrite dans le texte », *La stylistique*, p. 192.

³⁵³ CIORAN, *op. cit.*, p. 61.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁵⁵ 2 Cor 12.7-9.

³⁵⁶ Ingrid ASTIER, « Discontinuité et ruptures dans l'œuvre d'E.M. Cioran », dans Isabelle CHOL (dir.), *op. cit.*, p. 96.

poétique (ou lyrique, dans la conception cioranienne) ne soit pas absent dans certains fragments. Puisque le travail du style prend la forme d'une ascèse esthétique et que l'auteur privilégie de plus en plus la retenue, voire la rareté, les mots acquièrent une importance renouvelée, inattendue, et, en fin de compte, salvatrice. C'est pourquoi Cioran note dans les *Cahiers* : « comme j'écris peu les mots ont un poids pour moi, une réalité. Je me sens responsable envers eux »³⁵⁷. Et cette responsabilisation de l'auteur entre dans l'économie de l'expression pour en assurer la valeur, nonobstant les aléas qui affectent l'écriture au quotidien. *Écartèlement*, livre qui suit de quelques années *De l'inconvénient d'être né*, contient une réflexion qui abonde dans le même sens : « plus encore que dans le poème, c'est dans l'aphorisme que le mot est dieu »³⁵⁸. La comparaison est intéressante en ce qu'elle ramène la poésie comme terme de référence : dans les deux cas, le mot échappe de façon momentanée à l'usure de l'habitude et jette un éclairage différent sur la réalité.

Mais la notion de responsabilité dépasse le choix du vocabulaire et de son traitement stylistique. Le travail du style engage la responsabilité de l'auteur envers lui-même, en conjonction avec la nécessité qui le pousse à écrire. Cioran en est conscient et c'est pourquoi l'on trouve beaucoup de fragments à caractère autoréflexif dans *De l'inconvénient d'être né*. Ils ont pris forme dans les *Cahiers*, à une époque où les livres publiés n'abordent presque pas la question de l'écriture. Un peu malgré lui, l'autoréflexivité devient un outil de renouvellement thématique en ce sens qu'il ouvre l'écriture à elle-même, en dégage certains éléments fondamentaux et contribue à développer la notion de « travail du style ». Ainsi, méditer sur l'écriture rehausse inexorablement son statut, même dans un contexte de dénigrement : penser l'expression, c'est consolider sa réalité. Barthes va même plus loin, en affirmant que « l'écriture est une façon de penser la Littérature [et] elle renvoie, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création »³⁵⁹. Il s'agit, en fin de compte, de trouver une brèche dans l'impasse :

³⁵⁷ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 330.

³⁵⁸ CIORAN, *Écartèlement*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1979, p. 162.

³⁵⁹ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 18.

Que tout ait été dit, qu'il n'y ait plus rien à dire, on le sait, on le sent. Mais ce qu'on sent moins est que cette évidence confère au langage un statut étrange, voire inquiétant, qui le rachète. Les mots sont enfin sauvés, parce qu'ils ont cessé de vivre.³⁶⁰

La réhabilitation de l'illusion, loin d'être une abstraction, agit d'abord au niveau des mots et l'épuisement du langage devient le point de départ d'un potentiel nouveau, qui se nourrit de cette fatigue même.

Cette apparente contradiction trouve une amorce de résolution si l'on examine l'ensemble de la démarche esthétique entourant *De l'inconvénient d'être né*. Dans un premier temps, le style s'oppose aux affects et à l'émotivité, jadis considérés comme indispensable à toute création véritable. Mais, dans un second temps, le style court le danger de s'ériger en absolu et de revenir ainsi au « tout ou rien » de la période roumaine. La préciosité, car c'est d'elle qu'il s'agit, viderait de son sens toute tentative de détachement et conduirait l'auteur vers un formalisme rigide. La recherche d'un équilibre n'est pas chose aisée car, comme le mentionne Cioran, « on ne crée pas une œuvre sans s'y attacher, sans s'y asservir. Écrire est l'acte le moins ascétique qui soit »³⁶¹. Et pourtant, c'est précisément par l'écriture qu'il entend se libérer de sa négativité.

À cet effet, il faut signaler l'émergence dans *De l'inconvénient d'être né* d'un élément supplémentaire qui doit permettre de liquider l'intériorité sans nuire au détachement : la représentation de soi. Sa nature est hybride dans la mesure où elle prend sa source dans le travail du style mais dépasse le simple cadre textuel pour se positionner entre le dire et le faire. La représentation de soi, telle qu'on la retrouve à l'œuvre dans la dernière période de Cioran, jette un voile entre le quotidien de l'auteur et l'écriture de ce même quotidien. Sous le couvert de la familiarité se cache un sujet distant et oblique, qui cherche à se déprendre de soi-même, du poids de ses affects et de la contingence qui leur est associée. Aussi, à partir des années 1970, une nouvelle instance énonciative occupe de plus en plus de place dans les différents recueils, s'interpose comme un double décalé de l'auteur, lequel lui confie l'inventaire de son pathos. Il n'y a pas « substitution » au sens propre, mais plutôt

³⁶⁰ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 236.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

« déviation » du sujet, orientée autant que possible vers le détachement. Nous pouvons donc affirmer que le style est une déprise de soi *par* l'écriture, tandis que la représentation de soi déleste le sujet *dans* l'écriture. En effet, en tant qu'activité « contre-nature », la pratique du style détache l'auteur de qui il était (c'est le résultat de l'ascèse inhérente à l'écriture) et l'oblige à se redéfinir par rapport à ce passé (d'où la représentation de soi, qui marque un retour critique sur l'évolution antérieure) : s'il se refuse, c'est pour mieux se recréer. L'écriture sert ainsi de cheville entre deux formes de détachement complémentaires et dont l'équilibre instable empêche la systématisation de l'une ou de l'autre. À ce stade, le travail du style cède progressivement la place à une vision plus large de la pratique littéraire dont la valeur pour Cioran excède l'expression et prend une dimension existentielle. Comme le soutient Gaëtan Picon, « l'aboutissement de l'expérience esthétique est une vision de l'œuvre qui l'assume comme valeur »³⁶². Aussi, la convergence du style, de la représentation de soi et de l'auto-réflexivité conduisent-elles à une « éthique » de l'écriture, véritable point nodal de cette poétique.

3.3. Éthique et représentation de soi

Dans *L'Âge cassant*, René Char affirme que « le créateur est pessimiste, la création ambitieuse, donc optimiste » et conclut que « la rotation de la créature se conforme à leurs prescriptions adverses »³⁶³. Autrement dit, l'art se nourrit des contradictions inhérentes à tout sujet qui s'exprime. L'écrivain jette sur le papier ce qui le hante, déverse dans la création son capital d'intériorité et exploite brièvement la négativité qui motive au départ son action.

³⁶² Gaëtan PICON, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1953, p. 44.

³⁶³ René CHAR, « L'Âge cassant », dans *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 145.

Cependant, ce même écrivain, en prenant la peine d'exprimer ce qu'il vit, renverse les termes qui justifiaient dans un premier temps sa volonté d'expression. L'écriture se révèle « ambitieuse » parce qu'elle s'oppose à la dévalorisation complète du sujet. De plus, l'écriture est « éthique » lorsqu'elle renverse la négativité de l'existence par son affirmation esthétique.

Chez Cioran, le travail du style (qui inclut ses nombreuses variantes) réactualise le besoin de s'exprimer et rend possible la jonction entre écriture et existence. Dans l'un de ses derniers entretiens, il avoue d'emblée : « je ne connais finalement que deux grands problèmes : comment supporter la vie et comment se supporter soi-même. Et il n'y a pas de réponses définitives pour en venir à bout »³⁶⁴. Les solutions seront donc temporaires et périodiques : il n'y a pas de recette miracle. Si le style occupe autant de place dans la réflexion esthétique de Cioran, c'est qu'il est un idéal sans limite : l'atteinte de la « perfection » formelle est toujours conditionnelle au jugement de l'écrivain, de sa satisfaction envers lui-même et son activité. Mais d'un livre à l'autre, Cioran critique durement sa propre production, signe que le perfectionnement est encore souhaitable. Dans une lettre à son frère, écrite quelques mois après la publication *De l'inconvénient d'être né*, il affirme que son livre n'est « ni bon ni mauvais, parle d'un tas de choses [...] : c'est un ramassis de réflexions et d'anecdotes, dans le genre à la fois futile et funèbre »³⁶⁵. Le moins qu'on puisse dire, c'est que le ton n'est pas très enthousiaste. On pourrait multiplier les déclarations de ce genre à propos de tous ses livres.

La raison pour laquelle l'écriture s'affiche comme un moyen d'affronter l'existence peut se résumer en un mot : ascèse. Mais celle-ci renvoie à une expérience qui double la sphère de l'écriture, sans toutefois en être indépendante : l'écriture ouvre à une appréhension de soi qui ne relève plus de la seule littérature; son ascèse offre au sujet, à travers l'exercice du style, la

³⁶⁴ CIORAN, « Entretien avec Georg C. Focke, avril 1992 », dans *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 259.

³⁶⁵ CIORAN, *Lettre à Aurel Cioran, 10 novembre 1973*, citée dans Gabriel LIICEANU, *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran*, suivi de *Les continents de l'insomnie*, Paris, Éditions Michalon, 1995, p. 77. En ce qui concerne la *Correspondance* de Cioran, on attend toujours la publication d'un premier recueil, annoncé depuis 1997 chez Gallimard. D'ici-là, on doit se rabattre sur les extraits publiés dans divers médiums et les lettres reproduites dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Cioran. Voir dans Laurence TACOU et Vincent PIEDNOIR (dir.), *op. cit.*, pp. 459-528.

possibilité de se façonner lui-même. C'est pourquoi, selon nous, il est pertinent de parler d'une « éthique de l'écriture »³⁶⁶ qui se met en place avec *De l'inconvénient d'être né*, et qui se prolonge dans sa dernière manière. Ainsi, l'écriture conduit à l'éthique par l'ascèse qu'elle commande, tandis que l'éthique revalorise l'écriture en circonscrivant un idéal à sa mesure par le travail du style. La valeur de ce travail dépend de son potentiel émancipateur, qui est assuré par la mise en œuvre d'une distanciation interne. Si l'ascèse est une volonté de détachement, l'éthique va un pas au-delà de cet effort de mise à distance. Le travail du style devient donc un travail sur soi dès lors que l'écriture s'articule à l'existence. C'est pourquoi le privilège de la forme n'est pleinement efficace que s'il affecte positivement le rapport à la réalité : on allège le poids du quotidien en le mettant entre parenthèses, le temps de l'écriture. Mais chaque moment compte lorsqu'il est question de se délivrer et de soi, et du monde.

Depuis l'analyse de Bollon dans *Cioran l'hérétique*, nombre de critiques ont signalé la présence d'une articulation éthique dans la poétique de l'auteur de *De l'inconvénient d'être né*. Mais, la plupart du temps, la composante éthique semble la conséquence d'une lecture philosophique plutôt que littéraire de l'œuvre. Comparer Cioran à Empédocle, comme le fait Nicole Parfait, ou encore à Wittgenstein, comme le propose Bollon, ne nous apprend pas grand-chose sur la dimension strictement littéraire de cette éthique. Nous ne nions pas l'importance de la philosophie dans la réflexion générale du penseur, mais il nous apparaît plus important encore de prendre en considération le rejet sans appel de la philosophie comme modèle de vie. Néanmoins, ces deux critiques ont bien vu « une esthétique sous les apparences d'une morale », c'est-à-dire qu'ils ont reconnu que l'éthique de Cioran concerne aussi le travail du style. Selon Parfait :

Se créer soi-même ne se borne pas à s'assigner des valeurs pour régler la vie pratique. Lié à un devoir de vérité, le penseur de l'existence doit encore justifier ces valeurs, à partir du fondement ontologique de sa conception de l'Être et du monde : un dualisme qui fait de la conscience l'instrument non point du salut, mais de la perdition et de l'attachement à la vie, l'essence même de l'existence. [Les formules] de Cioran sont les produits d'une quête purement esthétique.³⁶⁷

³⁶⁶ L'expression n'est pas nouvelle. On la retrouve notamment chez Jean-Louis Galay dans « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », dans *Poétique*, Paris, no. 6, 1977, pp. 337-367.

³⁶⁷ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 119.

Autrement dit, « se créer soi-même » c'est aussi se créer esthétiquement. La formule, ou encore le fragment et l'aphorisme, se révèlent de véritables chevilles axiologiques entre le sujet et l'expression, le « principe du style » (la mise en forme) lui étant consubstantiel. Nous sommes d'accord avec Bollon lorsqu'il décrit les grandes lignes de ce principe dans son articulation éthique :

Le style en général, et en particulier dans l'écriture, ressortit ainsi chez Cioran à tout autre chose qu'à un simple souci d'élégance pour l'élégance, du beau ou du joli pour eux-mêmes. S'il se limitait à cela, il n'aurait pas plus d'importance qu'un ornement, qu'une enveloppe, qu'un « plus » décoratif. Ce « nouveau » équivaldrait là encore à une simple « modification de décor » de l'ancien, du même : à un maquillage, une fuite hors de soi. Manifestation d'une exigence de probité, d'authenticité intellectuelle *autant que la vie et les mots puissent y autoriser*, instrument donc du surgissement de son identité, le style témoigne au contraire chez lui d'une véritable ascèse, d'un effort vers soi jamais terminé.³⁶⁸

Mais, malgré tout, se pose la question de savoir d'où vient cette « responsabilité d'ordre éthique »³⁶⁹ que souligne Dominique Rabaté à propos de l'écriture, si elle n'est pas le fruit d'une théorisation ? Selon Rabaté, elle viendrait de l'« engagement envers autrui »³⁷⁰, mais il se peut que son origine soit plus « égoïste » et qu'elle émane d'abord d'un « engagement envers soi-même », perceptible dans les textes sous la forme d'une représentation de soi. L'altérité n'est pas la caractéristique première de cette éthique, ni de l'écriture cioranienne en générale, parce qu'elle demeure subordonnée à la relation de l'auteur à lui-même. À plusieurs reprises, tant dans les *Cahiers* que dans *De l'inconvénient d'être né*, il est dit qu'on n'écrit pas pour les autres, mais pour soi : « je n'écris que pour me libérer de mes crises d'abattement. Ce n'est pas drôle pour les lecteurs. Mais je n'écris pas pour être lu »³⁷¹. Si le lecteur y trouve quand même son compte, alors il s'agit d'un accomplissement presque accidentel, le fruit d'un heureux hasard et la réunion momentanée de deux solitudes. L'attitude de Cioran envers la réception de son œuvre, toujours ambivalente, illustre assez bien que « l'autre » n'est pas au centre de ses préoccupations immédiates. La médiation entre

³⁶⁸ Patrice BOLLON, *op. cit.*, pp. 253-254.

³⁶⁹ Dominique RABATÉ, *Poétiques de la voix*, p. 218.

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 236.

l'auteur et le monde passe donc par la lutte de soi contre soi, dans un mouvement par lequel se façonner soi-même devient un impératif éthique.

Or, cette éthique est à la fois « déprise » du sujet (poursuite de l'ascèse et du détachement) et « prise en charge » du discours (distanciation et représentation), par l'intermédiaire de l'expérience comme moteur de l'écriture. D'abord perceptible par sa contribution stylistique, elle possède la particularité non négligeable d'objectiver l'expérience par le biais de la « narration ». Selon Sylvain David, « les écrits de Cioran tirent leur ultime congruence de la présence d'une sorte de " narrateur " des essais et des aphorismes qui prend sur lui la somme des apories présentes dans le texte »³⁷², ce qui est surtout vrai pour *De l'inconvénient d'être né*. Par exemple, l'utilisation massive du « je », en interaction avec la citation et l'anecdote, impose un voile subtil sur l'écriture, malgré sa limpidité. La relation entre le sujet d'un énoncé et le sujet de l'énonciation n'est pas ici aussi directe que les apparences le laissent croire. Comme le rappelle encore David, il faut garder à l'esprit que « le style, pour Cioran, consiste en une volonté de toujours maintenir une position extéricure, en marge ou en surplomb, de ne jamais se faire happer par le mouvement des choses, de tenter à tout prix de ne pas se laisser engluier par leur matérialité »³⁷³.

Le rôle de « personnage-narrateur » sert donc à maintenir l'équilibre de cette position de retrait et à enfouir la subjectivité sous le couvert de l'universel. Sous ce rapport, la présence du « je » dès le fragment liminaire de *De l'inconvénient d'être né* n'est nullement fortuite car elle s'inscrit dans la stratégie de désistement préconisée par l'auteur. C'est que le « je » de Cioran possède le même statut que le « on » ou le « nous » : il ne se réfère pas directement à la subjectivité de l'auteur, mais bien à celle de l'instance qui parle dans le texte en son nom, celle qui « prend en charge les énoncés ». Mais n'a-t-on pas droit à des confessions de l'auteur, ne sommes-nous pas souvent dans son intimité la plus profonde, comme dans l'exemple suivant ?

³⁷² Sylvain DAVID, *op. cit.*, p. 250.

³⁷³ *Ibid.*, p. 105.

Levé avec force projets en tête, j'allais travailler, j'en étais convaincu, toute la matinée. À peine m'étais-je assis à ma table, que l'odieuse, l'infâme, et persuasive rengaine : « Qu'es-tu venu chercher dans ce monde ? » brisa net mon élan. Et je regagnai, comme d'ordinaire, mon lit avec l'espoir de trouver quelque réponse, de me rendormir plutôt.³⁷⁴

Le « je » domine ouvertement. Mais l'équivalence souterraine des différents pronoms personnels (même du « il » et du « tu », dont la fréquence est moins élevée) devient ainsi une manière pour l'auteur d'assurer une présence paradoxale dans ses écrits : il est simultanément partout et nulle part, en gommant les indices qui pourraient le révéler directement. Cioran avouera d'ailleurs dans *Aveux et Anathèmes*, dont les fragments viennent également des *Cahiers*, qu'il ne faut pas toujours se fier au premier degré :

Je suis distinct de toutes mes sensations. Je n'arrive pas à comprendre comment. Je n'arrive même pas à comprendre *qui* les éprouve. Et d'ailleurs qui est ce *je* au début des trois propositions ?³⁷⁵

Pour cette raison, la représentation de soi prend forme dans la mise en scène du personnage-narrateur et le recours au micro-récit : « Un professeur d'un pays de l'Est me raconte... »³⁷⁶, « Vers minuit une femme en pleurs m'aborde dans la rue... »³⁷⁷, « Telle nuit, en montant l'escalier, en pleine obscurité, je fus arrêté par une force invisible... »³⁷⁸, « Un inconnu vient me raconter qu'il a tué je ne sais qui... »³⁷⁹, etc. Pour sa part, le recours à la citation permet des variations thématiques qui brisent la linéarité des obsessions de l'auteur et étoffe les mises en situation :

La « prière ininterrompue », telle que l'ont préconisée les hésychastes, je ne pourrais m'y élever, lors même que je perdrais la raison [...].³⁸⁰

Dans son *Échelle du Paradis*, saint Jean Climaque note qu'un moine orgueilleux n'a pas besoin d'être persécuté par le démon : il est lui-même son propre démon. Je pense à X. qui a raté sa vie au couvent [...].³⁸¹

³⁷⁴ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 192.

³⁷⁵ CIORAN, *Aveux et Anathèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1987, p. 12.

³⁷⁶ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p. 75.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 74.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 178.

« Tout est rempli de dieux », disait Thalès, à l'aube de la philosophie ; à l'autre bout, à ce crépuscule où nous sommes parvenus [...].³⁸²

Le thème dans ces trois extraits est le même : la religion. La différenciation se situe dans leur point de départ, dans la source qui motive le commentaire, mais les fragments sont liés par la présence de cette « voix », évidente et pourtant évasive. L'énonciation au singulier, dans les deux premiers fragments, ne diffère pas du « nous » contenu dans le troisième.

En fait, tout l'appareil énonciatif dans *De l'inconvénient d'être né* relève d'une certaine mystification, d'un brouillage systématique et volontaire, mais subtil, entre l'énonciateur et le sujet de l'énonciation. Dans un sens, la représentation de soi, en dehors de toute considération sur l'authenticité, repose en grande partie sur un minimum de « fictionnalisation ». Mais ce terme doit être relativisé : qu'un écrivain s'adonne au roman ou à l'essai, il y a toujours une part d'invention dans ce qu'il fait, même dans un contexte de « prose non fictionnelle ». Est-ce que Cioran relate véritablement ses expériences ? Peu importe en réalité. Avec la représentation de soi, le sujet peut affirmer sans qu'il soit question de la véracité de ce qui se dit parce que l'expression prime sur le message. La tendance à la fictionnalisation de soi se montre active surtout dans les fragments à caractère anecdotique, dans lesquels il y a une évidente « mise en récit » :

« On n'y peut rien », ne cessait de répondre cette nonagénaire à tout ce que je lui disais, à tout ce que je hurlais dans ses oreilles, sur le présent, sur l'avenir, sur la marche des choses... Dans l'espoir de lui arracher quelque autre réponse, je continuais avec mes appréhensions, mes griefs, mes plaintes. N'obtenant d'elle que le sempiternel « On n'y peut rien », je finis par en avoir assez, et m'en allai, irrité contre moi, irrité contre elle. Quelle idée de s'ouvrir à une imbécile ! Une fois dehors, revirement complet. « Mais la vieille a raison. Comment n'ai-je pas saisi immédiatement que sa rengaine renfermait une vérité, la plus importante sans doute, puisque tout ce qui arrive la proclame et que tout en nous la refuse ? »³⁸³.

Se retrouve dans ce fragment l'ensemble des éléments qui constituent la base de la représentation de soi dans l'écriture cioranienne. L'auteur se manifeste par sa propre mise en scène et introduit un décalage qui joue sur les effets de proximité, alors qu'en réalité il

³⁸¹ CIORAN, *op. cit.*, p. 180.

³⁸² *Ibid.*, p. 175.

³⁸³ *Ibid.*, p. 187.

s'éloigne de son texte. Sa figure est à la fois présente et absente, et l'oscillation entre ces deux pôles s'inscrit dans une volonté de brouillage. Enfin, le dernier paragraphe introduit dans le texte l'autoréflexivité nécessaire pour rendre le fragment pertinent, lui donne un sens plus profond qui peut servir de point de départ pour une autre pensée. Beaucoup des textes contenus dans *De l'inconvénient d'être né* sont construits sur un modèle similaire, lequel use de l'expérience du quotidien pour la travailler esthétiquement, en faire une nouvelle réalité par la médiation du travail formel. En fin de compte, les frontières entre la « fiction », la représentation de soi et l'autoréflexivité s'estompent graduellement. L'auteur couvre ses traces en feignant de nous les dévoiler : il se dégage de lui-même par une exposition concertée et totalement subjective, qui tient compte surtout de la nécessité du moment.

Pour le dire très simplement, l'écriture est une libération. Son potentiel cathartique ne fait aucun doute à la lecture des *Cahiers* : « Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent a été pour traduire mes crises de cafard ou pour m'en débarrasser par l'expression. Une fonction thérapeutique, voilà à quoi se réduit pour moi l'acte d'écrire : *faire sauter* la tyrannie de ce cafard »³⁸⁴. Cependant, la lucidité de Cioran l'empêche de se faire des illusions sur son idéal de détachement dans l'écriture : à moins d'abandonner complètement cette activité, il aura toujours une forme de dette envers elle et « l'asservissement » est le prix à payer pour se maintenir actif. C'est pourquoi Cioran renverse les termes qui justifient ordinairement l'acte d'écriture, lorsqu'il affirme que « la substance d'une œuvre c'est l'impossible — ce que nous n'avons pu atteindre, ce qui ne pouvait pas nous être donné : c'est la somme de toutes les choses qui nous furent refusées »³⁸⁵. L'éthique de l'écriture se situe justement à la jonction de ces deux constatations : l'auteur reconnaît implicitement les insuffisances de l'expression face à l'intensité du vécu qui la motive, mais persiste dans son activité malgré tout. Par ailleurs, l'éthique tend à renforcer la littéarité de l'œuvre, parce qu'elle s'éloigne de la prose d'idées et mise davantage sur la fonction poétique du texte. Si cette littéarité est conditionnelle au jugement critique, comme nous l'avons avancé précédemment et conformément à la thèse de Genette sur la question, il faut postuler que l'éthique de l'écriture chez Cioran est un critère de

³⁸⁴ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 555.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 114

littérisation important. En fait, la pratique de l'essai chez lui est *littéraire* depuis le début : l'esthétique de la phrase prime sur le message qu'elle transmet. Cette tendance se généralise encore plus après *La tentation d'exister*, livre que l'auteur considérait daté « à cause de la " poésie " qui s'y trouve »³⁸⁶. Or, le regard qu'il porte sur sa propre écriture, qu'il soit négatif ou plus nuancé, est un regard littéraire : les questions qu'il se pose ne concernent que rarement la structure et le développement des idées et nous avons vu que les thématiques privilégiées par l'auteur sont souvent les mêmes.

C'est dans le traitement de ces thèmes au niveau formel qu'il affiche son parti pris pour une écriture libre des conventions discursives de la prose. L'attrait de la poésie et le travail du style, bien qu'ils s'opposent dans la conception cioranienne de l'écriture, ont tous les deux accentué à leur manière sa littéarité. C'est pourquoi le travail du style (qui inclut ici l'écriture fragmentaire et la représentation de soi) se fait aussi « éthique de travail ». Elle réintroduit le possible dans l'écriture par le biais de la forme. L'écriture est donc éthique en ce sens qu'elle balise à la fois l'existence et son expression par un régime de valeurs communes. Selon Dominique Rabaté, ce régime rend possible « les potentialités stratégiques de ce qui doit être compris comme un régime d'énonciation littéraire particulier »³⁸⁷.

De fait, l'ensemble des considérations de ce chapitre sur le travail du style et la représentation de soi converge dans une éthique au sein de laquelle l'écriture sert de courroie de transmission entre nécessité et liberté. Or, cette éthique, dont la fonction première est de résistance à la négativité de la vie, encadre la nécessaire réhabilitation de l'illusion pour en faire le point d'appui d'une expressivité réformée. Ainsi, au plus profond d'elle-même, l'écriture demeure une forme d'espérance car, comme le remarque Cioran, « si détrompé qu'on soit, il est impossible de vivre sans aucun espoir. On en garde toujours un, à son insu, et cet espoir inconscient compense tous les autres, explicites, qu'on a rejetés ou épuisés »³⁸⁸. Le besoin de s'exprimer participe de cet espoir inconscient, le nourrit en sous-main, cependant que ce même besoin est trop pressant pour demeurer dans l'ombre. Comme le remarque

³⁸⁶ CIORAN, *op. cit.*, p. 336.

³⁸⁷ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 41.

³⁸⁸ CIORAN, *De l'Inconvénient d'être né*, p. 67.

Dominique Rabaté, l'écrivain moderne « est celui qui ne désespère pas de la mise en forme »³⁸⁹ et dont les efforts s'inscrivent dans un régime de valeurs qui sert de contrepoids à la négativité. En dernière analyse, Cioran ne peut occulter le fait que « si on ne s'estime pas investi d'une mission, exister est difficile ; agir, impossible »³⁹⁰, et, à moins de se suicider toutes affaires cessantes, il doit trouver le moyen de vivre le mieux possible. À notre avis, seule l'éthique de l'écriture lui donne la possibilité de se supporter lui-même et, par le fait même, de supporter la vie, par la dimension esthétique de l'existence. En définitive, l'imperfection de cette solution importe peu, car « chacun doit suivre sa voie [et] il vaut mille fois mieux tout rater en demeurant ce qu'on est : l'échec est un triomphe, si c'est notre échec »³⁹¹.

³⁸⁹ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 218.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 224.

³⁹¹ CIORAN, *Lettre à Gabriel Liiceanu, 12 février 1983*, dans Gabriel LIICEANU, *op. cit.*, p. 62.

CONCLUSION

Chez Cioran, tout ce qui peut nuire à l'existence se révèle salutaire à l'écriture et c'est pourquoi l'on peut lire sous sa plume que « l'humeur massacrate [est l'] état idéal pour concevoir l'extraordinaire »³⁹². L'expression transcende le mal de vivre dans l'acte créateur, elle liquide une obsession au profit d'une autre, qui à son tour motive la nécessité de s'exprimer. Dans ce contexte, l'aventure du style s'apparente à une véritable « tentation d'exister ». Mais la relation entre l'écrivain et son écriture demeure malgré tout ambivalente jusqu'à la fin. Si *De l'inconvénient d'être né* marque en quelque sorte l'aboutissement d'une longue réflexion sur la littérature, particulièrement visible sur le plan formel, Cioran est loin d'y voir un couronnement à son œuvre, ni non plus une réussite, fut-elle modeste. L'insatisfaction chronique de l'auteur envers son travail est elle-même la conséquence de sa position éthique : chaque livre est un pas dans la bonne direction, mais la distance à couvrir reste toujours la même. L'idéal du détachement, en toute logique, voudrait que l'auteur finisse par abandonner la littérature, elle-même source d'un attachement souvent problématique. Or, il choisit le détachement *par* l'écriture : l'aspect contradictoire de cet arrangement contribue au côté « aventureux » de l'expression, déchirée entre l'exubérance et le silence. Dans une lettre à son frère, datée de décembre 1968, il avouait déjà qu'il « ne [croyait] plus aux livres et ne [voyait] pas l'utilité d'en multiplier le nombre »³⁹³. Et pourtant, il en écrira encore cinq autres.

Or, au terme de cette étude une constatation s'impose : le renouvellement de la poétique cioranienne est un processus en trois temps, qui se déroule sur une période de quinze ans et qui implique une vision de l'écriture intimement liée à la dimension éthique du sujet écrivain. Mais nous avons également tenté de montrer comment se déploie cette poétique nouvelle et comment, surtout, loin d'impliquer une quelconque linéarité, elle prend forme en des cercles concentriques, depuis les années précédant *La tentation d'exister* jusqu'à *De l'inconvénient*

³⁹² CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 386.

³⁹³ CIORAN, *Lettre à Aurel Cioran, 12 décembre 1968*, dans Gabriel LIICEANU, *op. cit.*, p. 78.

d'être né. Bien qu'il y ait progression, au sens large, entre ces deux ouvrages, l'étude des *Cahiers* montre à quel point cette progression se fait prudente et incertaine. C'est que, à partir de *La tentation d'exister*, Cioran cherche d'abord à « tenir le pas gagné », pour reprendre le mot de Rimbaud.

Partie de l'essai, mais fortement influencée par la poésie, son écriture n'est pas un « jeu » intellectuel sur le genre mais la manifestation d'une nécessité de l'expression. Héritage de sa période roumaine, il attire vers lui les ressources de la poésie, sa métaphoricité, sa concision, son caractère intuitif, pour en fin de compte les introduire dans une prose qui refuse la discursivité habituelle. On se rend compte aussi, comme le précisent Dion, Fortier et Haghebaert, que, dans certaines situations, « le genre délaisse toute prétention catégorique, voire hégémonique, au profit d'une interdépendance féconde, qui fait émerger de nouveaux espaces d'interprétation »³⁹⁴. Aussi, la pratique de l'essai de Cioran, sans être nécessairement un refus conscient du genre (bien qu'au fil des années, tel semble être le cas), s'inscrit dans la mouvance moderne d'un éclatement généralisé de la littérature qui ne recherche pas l'innovation à tout prix mais plutôt une manière toute individuelle de s'exprimer³⁹⁵. L'essai-poétique, dans ses spécificités propres au corpus cioranien, cherche quelque chose comme une liberté dans la contrainte.

C'est pourquoi, tant dans *La tentation d'exister* que dans *De l'inconvénient d'être né*, l'autoréflexivité poétique s'intègre à même les textes, sans s'ériger en pensée définitive. Une certaine fluctuation est palpable chez Cioran lorsqu'il est question de l'acte d'écriture, considéré à la fois comme vain et pourtant nécessaire (dans la mesure où celui qui écrit ressent cette nécessité). Or, ce qu'il perçoit comme « l'acte le moins ascétique qui soit »³⁹⁶, à savoir l'écriture (qu'il pratique depuis des années déjà), doit tout de même contribuer à l'ascèse et l'apparente contradiction constitue en fait une source de tensions qui insuffle une

³⁹⁴ R. DION, F. FORTIER et É. HAGHEBAERT, *op. cit.*, p. 356-357.

³⁹⁵ *Ibid.*, pp. 360-361.

³⁹⁶ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 107.

vitalité dans l'expression. La nécessité de l'écriture est donc intrinsèque à une certaine posture du sujet. Celle-ci demande une activité qui soit en synchronie avec ses intentions profondes.

Grâce à la rédaction des *Cahiers*, la refonte de la poétique se fait d'abord dans la pratique quotidienne de l'écriture et dans l'expérience qui accompagne cette pratique. Comme le remarque Gaëtan Picon :

Si la difficulté d'une esthétique est plus sensible que celle d'une métaphysique ou d'une théorie de l'histoire, c'est que l'esprit, justement est moins libre de voir ce qu'il lui plaît de voir : la réflexion est d'autant plus malaisée qu'elle est davantage *tenue* par l'expérience, et que celle-ci est plus complexe. La difficulté de l'esthétique ne vient pas de son impossibilité : elle vient de sa réalité — de l'existence et de la complexité de son objet, dont l'esprit ne peut disposer à sa guise³⁹⁷.

L'idéal d'une écriture poétique, qui hante Cioran depuis sa jeunesse, montre bien toute la difficulté de se défaire d'une esthétique ressentie comme naturelle et « organique », quand celle-ci est considérée comme la seule véritable. Dès les premières pages des *Cahiers*, il est question de la poésie, de son côté à la fois nécessaire et improbable :

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 ! J'ai trop cultivé le sentir au détriment de l'exprimé ; j'ai vécu par la parole ; — ainsi ai-je sacrifié le dire —. Tant d'années, toute une vie — et aucun vers !³⁹⁸

Pourtant, cette conception de l'écriture, naguère « essentialiste », s'effrite à la longue : toute la réflexion contenue dans un texte comme « Valéry face à ses idoles » fait ressortir le dilemme entre l'inspiration et le travail. L'écrivain doit-il privilégier le dire ou le faire ? Quelle position permet une plus grande marge de manœuvre pour un auteur en quête d'une libération existentielle ? Peut-on même envisager le détachement au cœur d'une activité esthétique qui tend à asservir le créateur à sa création ? Ces questions, et d'autres encore, constituent les thèmes majeurs qui ponctuent les mille pages des *Cahiers*. L'ampleur de ceux-ci montre bien que la progression vers une nouvelle manière n'est nullement linéaire :

³⁹⁷ Gaëtan PICON, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1953, p. 216.

³⁹⁸ CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, p. 14. Ce fragment, qui date de 1957, trouvera son chemin dans *De l'inconvénient d'être né* (p. 14), quelque seize ans plus tard.

Tous les poèmes que j'aurais pu écrire, que j'ai étouffé en moi par manque de talent ou par amour de la prose, viennent soudain de réclamer leur droit à l'existence, me crient leur indignation et me submergent.³⁹⁹

Les *Cahiers* représentent ainsi le lieu où s'engage le combat contre soi-même et où la réflexion sur l'écriture acquiert un statut inusité dans la pensée de Cioran. Celui-ci prend conscience de ses moyens en tant qu'auteur, se penche sur les possibilités que lui offrent l'expression et tente de convertir le « problème » de l'existence en valeur positive, par la médiation du travail de l'écriture. On assiste alors à un changement de paradigme :

Mon idéal d'écriture : faire taire 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.⁴⁰⁰

Autrement dit, la pertinence de l'écriture se mesurera désormais à l'aune de sa capacité d'émancipation. Le travail du style devient ainsi un outil de déprise de soi à l'intérieur même de l'acte créateur puisqu'il s'oppose à l'épanchement lyrique.

Le style est donc la mise en œuvre d'une certaine expérience du sujet *dans et par* l'écriture. Cette expérience, dans le contexte de création littéraire (ou plus largement artistique), est inséparable d'une dimension éthique, qui se déploie pour la première fois dans *De l'inconvénient d'être né*. La position éthique de Cioran, dépolitisée et désengagée, mais aussi sceptique et cynique, n'est pas d'abord dirigée vers l'extérieur : le rapport aux autres, bien qu'impossible à négliger totalement, n'est pas une priorité chez lui et on remarque plutôt une forte tendance à l'intériorité, d'où émerge une éthique consubstantielle à la littérature. Ainsi, l'écriture fragmentaire, le travail du style et la représentation de soi contribuent tous à la mise en place d'un écran sur lequel se projette l'auteur. Comme le remarque Nicole Parfait, l'objectif visé par ces changements est de *conciliation* :

Construire conjointement sa vie et sa pensée, liées dans et par l'écriture, selon ces exigences — éthique [et] esthétique —, c'est conférer à l'une comme à l'autre un style, c'est-à-dire une forme

³⁹⁹ CIORAN, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁰ *Idem.*

propre, indépendante du temps et de la mode, c'est faire de l'existence un *style*, devenir soi-même *style*.⁴⁰¹

L'éthique de l'écriture se fait style de vie. La stratégie pour y parvenir a pour conséquence collatérale l'accentuation de la littérarité de l'œuvre. Elle le fait surtout par l'anti-discursivité, l'attention à la forme et la re-création de soi-même. L'ironie, notamment, se révèle utile pour relativiser le sérieux et la lourdeur des idées : elle désamorce la négativité, court-circuite le raisonnement et maintient un écart entre l'auteur et son dire. Tel un acide, l'ironie dissout la linéarité de la lecture et force l'attention sur le détournement de sens qu'elle introduit souvent. Plus généralement, la matière de l'écriture est puisée à même la source de ce qui rend la vie insupportable. De fait, il s'agit d' « une éthique [...] de la distance immédiate avec soi-même »⁴⁰² qui cherche, comme le rappelle Dominique Rabaté, à « inventer sa propre rhétorique [et à] refuser le consensus expressif »⁴⁰³. En définitive, le « classicisme » de Cioran s'inscrit dans cette voie : le refus de l'inspiration et du lyrisme va contre ses tendances naturelles et l'incite à se détacher de lui-même.

Mais le détachement, peu importe les moyens envisagés pour le concrétiser, demeure un idéal insaisissable : ce qui motive l'écriture à tel moment n'est pas éliminé à tout jamais par son esthétisation. La libération et le soulagement des affects qu'apporte l'expression ne sont que temporaires, incomplets, et demandent une réactualisation constante des moyens de l'auteur. L'intérêt du travail du style se situe justement dans sa nature autoréflexive, qui pose toujours la question de la pertinence et de l'efficacité de l'acte de création, selon les impératifs du jour. Malgré sa maîtrise apparente, l'écriture chez Cioran se caractérise par le refus de se satisfaire de quoi que ce soit et par la volonté de toujours aller plus loin dans l'allègement de l'existence par la netteté de l'expression. Faisant sienne l'idée de Nietzsche selon laquelle « ce qui a besoin d'être prouvé ne vaut pas grand-chose »⁴⁰⁴, Cioran trouve dans la forme littéraire de l'essai une avenue personnelle qui permet de contourner les exigences ordinaires du

⁴⁰¹ Nicole PARFAIT, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁰² Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁰⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles*, [trad. J-C Hemery], Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1974, p. 27.

discours, de passer outre à la démonstration et de se concentrer sur un régime de valeur propre à rendre la vie acceptable. Ce régime vise d'abord la retenue, l'élégance et la concision : sa raison d'être est d'exprimer l'essentiel, dans la perfection formelle. Il ne cherche donc pas à prouver sa propre validité, ce qui serait une concession à l'ordre du discours, mais il joue un rôle actif dans le soulagement de l'auteur vis-à-vis de lui-même. Aussi l'assagissement de la forme se reflète-t-elle dans le quotidien par l'effort contre soi que déploie Cioran pour se renouveler. S'il est nécessaire de dire son mal pour s'en débarrasser, il est d'abord important de *bien* le dire. On ne réfute pas le cafard, on ne peut que le neutraliser ; on n'écrit pas pour être heureux, mais pour supporter la vie et se supporter soi-même. Rien n'est joué d'avance et il restera toujours une part d'« aventure » dans l'écriture, mais le besoin de se libérer du poids de l'existence est à ce prix car, en fin de compte, « avec des certitudes, point de style »⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire :

- CIORAN. 1956. *La tentation d'exister*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 247 pages.
- . 1973. *De l'inconvénient d'être né*. Coll. « Essais », Paris : Gallimard, 244 pages.
- . 1997. *Cahiers 1957-1972.*, coll. « NRF », Paris : Gallimard, 999 pages.

Corpus secondaire :

- CIORAN. 1949. *Précis de décomposition*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 255 pages.
- . 1952. *Syllogismes de l'amertume*. Coll. « Essais », Paris : Gallimard, 153 pages.
- . 1979. *Écartèlement*. Coll. « Essais », Paris : Gallimard, 178 pages.
- . 1986. « Valéry face à ses idoles ». In *Exercices d'admiration*, pp. 73-95. Coll. « Arcades », Paris : Gallimard.
- . 1987. *Aveux et Anathèmes*. Coll. « Arcades », Paris : Gallimard, 187 pages.
- . 1995. *Entretiens*. Coll. « Arcades », Paris : Gallimard, 319 pages.
- . 2000. *Cahier de Talamanca*. Coll. « Le petit Mercure », Paris : Mercure de France, 59 pages.

Corpus critique :

- ASTIER, Ingrid. 2004. « Discontinuité et ruptures dans l'œuvre d'E.M. Cioran ». In *Poétiques de la discontinuité: de 1870 à nos jours*, Isabelle CHOL (dir.), Coll. « Littératures », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

- . 2005. « Un lyrisme de la négation » (Postface). In *Exercices négatifs: en marge du Précis de décomposition*, pp. 219-228. Coll. « Les inédits de Doucet », Paris : Gallimard.
- BALAN, George. 2002. *Emil Cioran: la lucidité libératrice ?* Coll. « Les maîtres à penser du XX^e siècle », Paris : Éditions Josette Lyon, 233 pages.
- BOLLON, Patrice. 1997. *Cioran l'hérétique*. Coll. « NRF », Paris : Gallimard, 307 pages.
- DAVID, Sylvain. 2006. *Cioran: un héroïsme à rebours*. Coll. « Espace littéraire », Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 338 pages.
- JOUDREAU, Sylvie. 1990. *Cioran ou le dernier homme*. Paris : José Corti, 173 pages.
- LIICEANU, Gabriel. 1995. *Itinéraires d'une vie : E. M. Cioran suivi de Les continents de l'insomnie*. Paris : Éditions Michalon, 143 pages.
- MODREANU, Simona. 2003. *Cioran*. Coll. « Les étrangers de Paris: Les Roumains », Paris : Oxus, 239 pages.
- PARFAIT, Nicole. 2001. *Cioran ou le défi de l'Être*. Coll. « La mesure des choses », Paris : Éditions Desjonquères, 248 pages.
- TACOU, Laurence et Vincent PEIDNOIR (dir.). 2009. *Cioran*, coll. « Les Cahiers de l'Herne », no. 90, Paris : Éditions de l'Herne, 542 pages.

Corpus théorique :

- ADORNO, Theodor W. 1984. « L'essai comme forme ». In *Notes sur la littérature*, trad. Sophie Muller, pp. 5-29. Coll. « Champs », Paris : Flammarion.
- BARTHES, Roland. 1969. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*. Coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil, 181 pages.
- . 1984. « Le style et son image ». In *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, pp. 149-159. Coll. « Points Essais », Paris : Éditions du Seuil.
- BRÉE, Germaine et Édouard MOROT-SIR. 1996. « L'essayisme du XX^e siècle ». In *Du Surréalisme à l'empire de la Critique*, pp. 263-298. Coll. « Histoire de la Littérature française », Paris : Flammarion.

- COMBE, Dominique. 2001. « Modernité et refus des genres ». In *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Marc DAMBRE et Monique GOSELIN-NOAT (dir.), pp.49-59. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- DION, Robert, F. FORTIER et É. HAGHEBAERT. 2001. « La dynamique des genres, suite. Conclusion ». In *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, DION, FORTIER et HAGHEBAERT (dir.), pp.351-361. Coll. « Les Cahiers du CRELIQ », Québec : Éditions Nota Bene.
- DOLLÉ, Marie. 2001. *L'imaginaire des langues*. Coll. « Critiques littéraires », Paris : L'Harmattan, 190 pages.
- DUMONT, François. 2003. *Approches de l'essai : anthologie*. Coll. « Visées critiques », Montréal : Éditions Nota Bene, 276 pages.
- DUPRIEZ, Bernard. 1977. *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Coll. « 10/18 », Paris : Union Générale des Écrivains, 541 pages.
- GENETTE, Gérard (dir.). 1986. *Théories des genres*. Coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil, 205 pages.
- . 1991. *Fiction et diction*. Coll. « Poétique », Paris : Éditions du Seuil, 151 pages.
- HELMICH, Werner. 2004. « Discontinuité donnée et discontinuité recherchée ». In, *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Isabelle CHOL (dir.), pp. 25-34. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- LICHTENBERGER, Henri. 1949. « Qu'est-ce que le romantisme ? ». In *Le Romantisme allemand*, Albert BÉGUIN (dir.), pp. 424-436. Coll. « 10/18 », Paris : Cahiers du Sud.
- LUKÁCS, Georges. 1974. « À propos de l'essence et de la forme de l'essai ». In *L'Âme et les Formes*, trad. Guy Haascher, pp. 9-33. Coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris : Gallimard.
- MACÉ, Marielle. 2006. *Le temps de l'essai: Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*. Coll. « L'extrême contemporain », Paris : Belin, 362 pages.
- MAULPOIX, Jean-Michel. 2000. *Du lyrisme*. Coll. « En lisant en écrivant », Paris : José Corti 2000, 442 pages.
- MESCHONNIC, Henri. 1970. *Pour la poétique I*. Coll. « NRF », Paris : Gallimard, 178 pages.

- MOLINIÉ, Georges. 1993. *La stylistique*. Coll. « Premier cycle », Paris : Presses universitaires de France, 211 pages.
- MONTANDON, Alain 1992. *Les formes brèves*. Coll. « Contours littéraires », Paris : Hachette, 176 pages.
- MORET, Philippe. 1997. *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », Genève : Droz, 425 pages.
- MORTIER, Daniel (dir.). 2001. *Les grands genres littéraires*. Coll. « Unichamp- essentiel », Paris : Honoré Champion Éditeur, 225 pages.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. 2004. *Le style*. Coll. « GF Corpus », Paris : GF Flammarion, 250 pages.
- PICON, Gaëtan. 1953. *L'écrivain et son ombre: Introduction à une esthétique de la littérature I*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 278 pages.
- QUIGNARD, Pascal. 1986. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier : Fata Morgana, 71 pages.
- RABATÉ, Dominique. 1999. *Poétiques de la voix*. Coll. « Les Essais », Paris : José Corti, 322 pages.
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Coll. « Essais », Paris : Gallimard, 374 pages.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Coll. « Poétique », Paris : Éditions du Seuil, 185 pages.
- STALLONI, Yves. 2000. *Les genres littéraires*. Paris : Nathan, 127 pages.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Coll. « Écriture », Paris : Presses universitaires de France, 275 pages.
- TERRASSE, Jean. 1977. *Rhétorique de l'essai littéraire*. Coll. « Genres et Discours », Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 156 pages.
- TIEGHEM, Paul Van. 1969. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Coll. « L'évolution de l'humanité », Paris : Albin Michel, 536 pages.
- VIGNEAULT, Robert. 1994. *L'écriture de l'essai*. Coll. « Essais littéraires », Montréal : L'Hexagone, 330 pages.

Autres :

BOILEAU, Nicolas. 1972. *Art poétique*. Coll. « Classiques Larousse », Paris : Larousse, 175 pages.

CHAR, René. 1971. *Recherche de la base et du sommet*. Coll. « Poésie », Paris : Gallimard, 190 pages.

NIETZSCHE, Friedrich. 1982. *Le gai savoir*, trad. P. Klossowski. Coll. « Essais », Paris : Gallimard, 384 pages.

———. 1974. *Crépuscule des idoles*, trad. J.-C. Hemery. Coll. « Essais », Paris : Gallimard, 155 pages.

SHAKESPEARE, William. 1992. *Romeo and Juliet / Roméo et Juliette*, trad. P.-J. Jouve et G. Pitoëff. Coll. « Le Club français du Livre », Paris : Flammarion, 275 pages.