

L'ÉCRITURE DE LA MORT DANS L'OEUVRE DE CIORAN

L'ÉCRITURE DE LA MORT DANS L'OEUVRE DE CIORAN

By

CONSTANTIN GRIGORUT, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

MASTER OF ARTS (1997)

(French)

McMASTER
UNIVERSITY

Hamilton, Ontario

TITLE: *L'Écriture de la mort dans l'oeuvre de Cioran*

AUTHOR: Constantin Grigoriu, B.A. (Universitatea Stefan Cel Mare,
Suceava, Romania)

SUPERVISOR: Dr. John Stout

NUMBER OF PAGES: 107

ABSTRACT

The thesis attempts to explore and analyze the characteristics of the writing of death in Cioran's texts.

Living in France since 1937, the Romanian-born French writer E.M.Cioran has established a significant position for himself in contemporary French literature. He has been considered one of the greatest French stylists while his contribution to the development of the contemporary essay has often been compared to Beckett's contribution to the renewal of the theater in postwar France.

The first part of the study is an inquiry into the sense of death that oriented Cioran's aphoristic writings from beginning to end. I try to describe the crisis of metaphysics and language that influenced Cioran's writing, as well as the possible links between his essays and a particular Romanian feeling for death. On the other hand, I also connect Cioran's writings with the sense of death that characterizes contemporary examinations of discourse in the period

after 1960, in France.

In the second part of the thesis I attempt to formulate a typological description and analysis of Cioran's essential modes of expression, the essay and the aphorism. My intention is to examine the feeling of death as a generator of style through an analysis of Cioran's fundamental texts.

The thesis ultimately suggests that in Emil Cioran's work, the feeling of death represents a direct challenge to the legitimacy of literature. Is Cioran a great metaphysician of death? Or is his writing in revolt against the sterile rationalism of the metaphysical revolution that followed the Enlightenment? Should we, then, reconsider his thought and style as a post-modernist expression of the feeling of the end? The present study does not claim to answer these questions, but merely to suggest a few paths that could lead to a better understanding of the writing of an important contemporary French writer.

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer mes plus vifs sentiments de reconnaissance à mon jeune directeur de thèse, Dr. John Stout, pour l'intérêt constant qu'il a porté à l'élaboration de ce travail et pour ses critiques qui m'ont été extrêmement profitables. Je remercie également ma grande amie et professeur, Dr. Caroline Bayard pour ses observations si constructrices. *Last but not least*, je remercie de tout coeur le Professeur Owen Morgan qui m'a fait l'honneur de lire, en expérimenté critique, cette thèse.

Sur un plan plus personnel, je voudrais remercier ma femme Mihaela de m'avoir toléré les mois de long travail dans l'élaboration de cette thèse.

TABLE

REPÈRES BIOGRAPHIQUES.....	10
ESQUISSE DE MÉTHODOLOGIE.....	19
LA PRÉSENCE ET LE MASQUE.....	34
LE MIROIR.....	48
LE CROQUE-MORT.....	54
IRONIE ET THANATHOS.....	63
TAXONOMIE DE LA MORT.....	75
EN GUISE DE CONCLUSION.....	92
BIBLIOGRAPHIE.....	103

QUAND L'HOMME AURA ATTEINT LE BUT QU'IL S'EST ASSIGNÉ :
ASSERVIR LA CRÉATION - IL SERA COMPLÈTEMENT VIDE : DIEU ET
FANTÔME.

EMIL CIORAN

L'ÉCRITURE DE LA MORT DANS L'OEUVRE DE CIORAN

Repères biographiques

Emil Michel Cioran est né le 8 avril 1911 dans la famille d'un pope orthodoxe, à Rasinari, un village isolé de la Transylvanie qui était alors sous occupation autrichienne. C'est le second fils de cette famille qui vient de la vieille bourgeoisie de souche. L'hétérogénéité de la situation politique transylvaine et la guerre de 1914 - 1918 font en sorte que Cioran éprouve, dès l'enfance, et de façon directe, des incertitudes liées au problème de l'identité et à celui de l'insertion sociale, ainsi qu'à leurs contraires symétriques, le rapport difficile à l'autre, l'existence même d'une altérité imposée¹ et la possibilité de l'exclusion. Ces incertitudes ont sans doute favorisé un esprit tel que celui de Cioran: il faut les considérer comme les éléments les plus significatifs de sa biographie intellectuelle. Il s'agit donc de contingences éminemment personnelles, au même titre que les fonctions ecclésiastiques du

¹ Dans le mélange ethnique de la Transylvanie sous la domination autrichienne et magyare, les Roumains, quoique les plus nombreux, étaient traités en *tolérés* par les autorités.

père qui mettent le jeune Cioran, très tôt, en contact avec la tradition spiritualiste byzantine et les textes sacrés de cette tradition.

Le caractère hétérogène de sa formation s'exprime également sous un aspect linguistique: les parents de Cioran, sujets de l'Empire, parlaient en même temps le roumain, le hongrois et un peu d'allemand. Ainsi, Cioran a grandi dans un mélange de langues et de cultures, situation qui allait lui imposer, plus tard, le sentiment d'éternel métèque.

Après des études classiques, il s'inscrit, à dix-sept ans, à l'Université de Bucarest, où il s'intéresse à la philosophie, particulièrement à l'étude de Kant, de Fichte, de Schopenhauer, d'Hegel et de Bergson. Il obtient sa licence de philosophie en 1932, en présentant un mémoire sur l'intuitionnisme bergsonien. L'atmosphère linguistique et intellectuelle de Bucarest était sensiblement autre que celle de Transylvanie: la capitale était empreinte de nombreuses influences cosmopolites et il y régnait une francophilie à la limite du fanatisme, et qui était virtuellement inconnue dans la province de l'enfance de Cioran. C'est durant ses années universitaires que se dessine l'axe d'une tension intellectuelle particulière: les sources premières postbyzantines, l'influence philosophique allemande et la constitution d'une influence littéraire

française vont se croiser dans les années de formation spirituelle du futur écrivain. D'ailleurs, le choix de Bergson comme sujet de sa licence en dit long. Cioran ne pouvait demeurer insensible devant le philosophe qui avait réhabilité, en un français d'une extrême clarté, l'expérience directe, l'intuition, les sensations et la durée, à l'encontre des constructions conceptuelles abstraites relevant de l'autophagie philosophique.

C'est de 1932 que date la rupture de Cioran avec la philosophie, du moins dans son acception systémique et académique. La lecture de *Sein und Zeit* de Heidegger suscita une révélation chez lui et provoqua une rupture radicale; cette année fut la "Nuit de Gênes" de Cioran. Plus tard il démasqua de façon irréversible l'illusion, la grande mystification que le langage et les concepts philosophiques avaient jusqu'alors représentée. C'est sous leur fascination et leur emprise qu'il avait sacrifié la connaissance effective du réel. L'éveil au réel et le rejet des concepts abstraits furent brutaux pour lui et ne firent qu'accroître son goût des moralistes classiques et des penseurs tels que Kierkegaard et Nietzsche.

Son premier livre, qui regroupe plusieurs essais, *Sur les cimes du désespoir* (en roumain: *Pe culmile disperarii*), paraît à Bucarest en 1934. Cet

ouvrage obtient le "Prix des Jeunes Écrivains Roumains". Après avoir été boursier à Berlin (1933-1935), il revient en Roumanie et, pendant une année (1936 - 1937), il enseigne la philosophie dans un lycée de Brasov, dans la Transylvanie de son enfance. En se tournant vers Nietzsche, il publie en 1935 son deuxième ouvrage, *Le Livre des méprises* (en roumain: *Cartea amagirilor*). Deux ans plus tard paraît *Des larmes et des saints* (*Lacrimi si sfinti*). Il importe de dire que l'essentiel du développement ultérieur de son oeuvre française se retrouve à l'état embryonnaire dans les premiers livres écrits en roumain. La même année, c'est-à-dire en 1937, Cioran est envoyé en France par L'Institut Français de Bucarest avec une bourse d'études pour un doctorat. Il y demeurera pour le reste de toute sa vie.

En 1947 Cioran soumet aux éditions Gallimard le manuscrit de son premier livre écrit en français, *Précis de décomposition*, qui est accepté, mais qu'il reprend pour le récrire à nouveau. Le livre paraît en 1949 et reçoit l'année suivante le prix "Rivarol". Les mêmes éditions Gallimard vont publier ses autres livres, qui paraissent en moyenne à deux ans d'intervalle. En 1977, Cioran refuse le prix "Roger Nimier", attitude conséquente d'un homme qui

revendique, comme il le dit, "plûtôt l'égout que le piédestal".

Emil Cioran incarne dans les lettres françaises d'après-guerre la forme littéraire de l'essai philosophique. En cultivant les nuances les plus subtiles et la sobriété classique de l'écriture aphoristique, Cioran s'est imposé en France comme un grand styliste et un penseur à vocation universaliste dans la lignée de Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Pascal. Dès 1949 il a cultivé la négation et a fait du nihilisme un élixir, alors que faisaient recette chez les intellectuels français l'optimisme de l'utopie communiste et même le fanatisme stalinien. Saint-John Perse considérait Cioran comme le plus grand écrivain que la littérature française ait connu après la mort de Paul Valéry et estimait que la pensée de Cioran était l'une des plus révélatrices de l'Europe contemporaine. Alain Bosquet tenait Cioran pour un prosateur que seul le XVIII^{ème} siècle eût été capable de produire. Pierre de Boisdeffre comparait la contribution de Cioran au genre de l'essai à celle de Beckett au théâtre et au roman. Même Jean-François Revel, qui n'épargne personne de ses critiques sévères, salue en Cioran un grand styliste de la langue française.

Cioran a été accueilli avec enthousiasme par la critique américaine également. Après la traduction aux États-Unis de ses livres *La Tentation*

d'exister et Histoire et Utopie, des intellectuels américains remarquables, comme Susan Sontag, Daniel Stern, William Gass, Bernard Murchland se sont penchés sur son oeuvre et l'ont déclaré "one of the most interesting writers of our days, proposing a transvaluation of all values that is as radical as Nietzsche's"(Murchland).

Quand parut son premier livre en français, seul "Le Figaro littéraire" mentionna les origines roumaines de l'auteur et le fait que la Fondation Royale Pour Littérature et Art lui avait conféré, en 1934, le "Prix des Jeunes Écrivains Roumains" pour son premier livre. L'ignorance de la période roumaine de Cioran était si grande qu'un critique comme R.-M. Albérès, d'habitude très scrupuleux, le transformait en écrivain hongrois, dans un article publié dans "Nouvelles littéraires"! Susan Sontag, qui a écrit d'ailleurs une des meilleures études sur Cioran, affirmait dans une interview accordée à "La Quinzaine Littéraire" en 1979 que Cioran "n'a jamais écrit un seul mot de roumain"! Elle déplorait le fait que Cioran, à cause de ses origines roumaines, ne soit pas considéré comme un écrivain français, à la différence de Nabokov, qui a été intégré à la littérature américaine pour la deuxième partie de son oeuvre.

En Roumanie, un silence presque absolu entoura l'oeuvre de Cioran pendant les 45 ans de goulag communiste. On peut facilement discerner les raisons de cette réaction de rejet contre le non-conformisme cioranien, totalement opposé à la morale et à l'idéologie marxiste - léniniste. Alors que l'oeuvre de Mircea Eliade, le confrère et l'ami de Cioran, a été révalorisée, même avec éclat, par les autorités communistes, celle de Cioran a été passée sous silence. Ce n'est qu'en 1988 qu'on a publié en Roumanie une *Anthologie* de ses oeuvres grâce à une "diversion" éditoriale qui l'a fait passer à travers le filet de la censure. Mais l'anthologie avait laissé de côté des oeuvres "incendiaires" comme *Histoire et Utopie*. La censure ne pouvait accepter qu'un Cioran antibourgeois qui niait Dieu et la civilisation de l'Occident; elle devait éliminer le Cioran anticommuniste, négateur de "l'avenir d'or de l'humanité". Lorsque cette oeuvre a été publiée, elle a été considérée assez subversive pour qu'on interdise tout commentaire dans les médias sur sa parution. Toujours en 1988, un numéro de la revue culturelle "Secolul XX", dédié à l'oeuvre cioranienne, a été moins chanceux: une censure plus vigilante en a interdit la publication.

Après la chute du communisme, Cioran a été presque traité en héros

national dans son pays natal. On a traduit en roumain toute son oeuvre française et on a réédité son oeuvre de jeunesse. Du silence extrême qui entourait sa personnalité dans les années du communisme, on est passé à la frénésie d'une vraie mode culturelle de Cioran. Pour tout un pays, de la bonne ménagère qui avait entendu parler de Cioran à la télé jusqu'à l'intellectuel qui prétendait l'avoir lu en français dans les années de dictature, Cioran incarnait les "valeurs" de l'Occident, rêvées par les Roumains. La grande ironie est que, juste à ce moment-là, Cioran s'en prenait violemment aux "valeurs" de l'Occident. Mais qu'importe? Son triomphe en France était la preuve de la vocation occidentale de la Roumanie, cet îlot de latinité dans une mer slave, obsédée à la fois de son ascendance romaine et du provincialisme auquel elle fut condamnée par les vicissitudes historiques et sa position géographique, aux "Portes de l'Orient". Si le pro-occidentalisme du jeune Cioran se heurta dans les années vingt à l'opposition d'une intelligentsia nationaliste qui exaltait les vertus orthodoxes du peuple roumain - d'où sa polémique avec son ami Eliade - le même pro-occidentalisme est revalorisé aujourd'hui par une génération qui, à la différence de celle de ses grands-parents, rejette tout ce qui appartient à l'Est, ou vient de l'Est. Et cela tout au contraire de Cioran qui prône la Fin de

l'Europe occidentale!

Dans ce nouveau contexte socio-politique, dominé par des conflits et des récriminations, l'exégèse roumaine de l'oeuvre cioranienne, bien qu'elle ait l'avantage d'étudier dans l'original son oeuvre de jeunesse, n'a pas été capable d'une approche impartiale. Malheureusement, les nombreux articles critiques sur Cioran qu'on écrit en Roumanie aujourd'hui sont dominés par une admiration sans bornes, ce qui impose des limites à l'étude critique de l'oeuvre cioranienne.

Depuis deux ans l'homme Emil Cioran n'existe plus. Demeurent: *Précis de décomposition, Les Syllogismes de l'amertume, La Tentation d'exister, Histoire et Utopie, La Chute dans le temps, Le Mauvais démiurge, De l'Inconvénient d'être né, Écartèlement, Exercices d'admiration, Aveux et anathèmes, L'Élan vers le pire, Le Livre des leurres, Bréviaire des vaincus*. Ce sont des livres qu'il a écrits et même récrits et qui ont trouvé une place à part dans la littérature française de la seconde moitié du vingtième siècle. Alors que presque tous ses contemporains avaient essayé, par le style, de faire preuve d'une dislocation générale des choses, le métèque Cioran a imposé un classicisme de prière dans ses aphorismes. Il s'en dégage l'obsession de la mort, le sentiment de la fin.

Esquisse de méthodologie

Avant de procéder à l'analyse de l'écriture cioranienne de la mort, il est nécessaire, croyons-nous, de présenter la méthodologie qui sera utilisée ici, le cadre théorique de l'analyse et les principes qui ont servi à l'établissement du corpus analytique.

Nous avons essayé de "penser" l'oeuvre de Cioran par ses propres catégories. Il ne s'agit donc pas d'une étude des sources, à la manière traditionnelle, mais d'une étude immanente, guidée par la théorie derridienne et les ouvrages de Maurice Blanchot. Par conséquent, notre démarche ne se sert pas du texte cioranien pour évoquer la biographie de l'auteur, ni le caractère de son époque, ni pour élucider des problèmes d'histoire littéraire (nous allons nous limiter, de ce point de vue-là, aux pages d'introduction de l'essai et aux éventuelles notes de bas de page). La réciproque n'est pas valable non plus car

la biographie, l'époque et l'histoire littéraire ne sauraient pas rendre compte de la singularité de l'oeuvre de Cioran. Ensuite, nous avons essayé de ne pas forcer les portes de son oeuvre; nous croyons que l'oeuvre, parfois, indique ses meilleures voies d'accès. Une démarche intuitive poursuivrait docilement le discours cioranien et nous refusons d'y acquiescer implicitement. Bien que nous ayons essayé d'adopter une hypothèse de travail conforme aux "exigences" propres de l'oeuvre analysée, nous récusons la séduction dont la plupart de ses exégètes ont été la proie: ils se sont abandonnés aux sollicitations infinies de cette oeuvre en essayant de lui apporter la réponse la plus adéquate. Apparemment, entre Emil Cioran et les exégètes de son oeuvre, il y a eu un excès d'empathie. On a taché de vivre de l'intérieur une relation d'identité avec l'oeuvre. On espérait que l'oeuvre, à travers la conscience réceptrice, allait se manifester en tant que présence suffisante à elle-même. Mais l'oeuvre est, en même temps, *livre*. Le livre glisse, imperceptiblement, vers ce que Blanchot appelle l'absence de livre. Le livre ne peut pas se refermer sur lui-même. L'oeuvre-livre n'est pas autre chose que "la réponse à un vide indéfiniment multiplié où la dispersion prend forme et apparence d'unité. Un tel livre, toujours en mouvement, toujours à la limite de l'épars, sera aussi toujours

rassemblé dans toutes les directions, de par la dispersion même et selon la division qui lui est essentielle, qu'il ne fait pas disparaître, mais apparaître en la maintenant pour s'y accomplir".²

En dépit d'un effort considérable d'identification critique, l'exégèse de Cioran connaît des limites. Nous ne lui reprochons pas tant le mimétisme du style et le verbalisme métaphysique que le désir naïf de forger une présence et une consistance là où la conscience, inhérente à l'oeuvre, ne perçoit qu'une absence, une dépossession et un démembrement.

La négativité scandaleuse de Cioran est mal reçue par beaucoup de ses critiques; en fin de compte, ils cherchent à la transgresser en démontrant que c'est justement la négativité qui commande le mouvement en avant du texte. On espère ainsi sauver le devenir de l'oeuvre et récupérer sa propre cohérence. Trop soumise à la tradition hégélienne, qui tend à l'unification et à l'universalisation d'un discours rationnel, ce type d'exégèse court le risque de ne pas aller suffisamment loin. Réduire le discours cioranien à une cohérence stricte, c'est ignorer sa richesse.

Loin de nous de remettre en question toute l'exégèse de l'oeuvre de

²Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p.286.

Cioran. Qu'on ne laisse ici aucune équivoque: on a écrit des commentaires admirables sur ses textes. Mais le malheur d'une partie de cette exégèse, c'est de vouloir introduire au coeur d'une rupture irréparable l'idée d'une consistance à tout prix; c'est l'illusion qu'en dépit des forces contre-créatrices qui la dominant, l'oeuvre cioranienne se fait, se déroule, qu'elle a un devenir et un bon fonctionnement. Pour forcer, dans ce type d'approche critique, même les thèmes de la régression et de la mort doivent justifier la marche en avant de l'oeuvre. Voilà pourquoi la régression est souvent analysée en tant qu'évolution à rebours.

Curieusement, en fin de compte, un tel discours critique détruit artificiellement la décréation cioranienne qu'il entend assimiler dans la cohérence totale de l'oeuvre. Et puisqu'il considère son objet d'analyse comme suffisant à lui-même, on ne s'étonnera pas s'il est en défaut dès l'instant où la conscience, qui habite l'oeuvre, se sépare d'elle-même tandis que les objets de l'univers imaginaire sont refoulés dans un inexorable éloignement.

Ironiquement, le plus grand éloge que ses exégètes lui ont rendu, de le considérer comme un métaphysicien de marque, lui a fait honneur, mais l'a aussi desservi. Si on le prend au sérieux, comme le font la plupart de ses

critiques, ce Cioran métaphysicien n'a rien de spécial. Il est plutôt banal car il manque d'une voix propre. La virtuosité stylistique seule ne peut pas compenser un discours métaphysique qui semble marcher sur des chemins trop battus. C'est ici que l'exégèse de l'écrivain piétine et s'engluie définitivement.

Il s'agit donc d'une approche qui s'efforce de saisir l'oeuvre dans sa cohésion plénière, démarche qui, en fin de compte, perpétue l'image fausse d'un Cioran métaphysicien. À l'encontre d'une telle approche il paraît possible d'apporter une autre réponse, selon laquelle l'oeuvre n'est pas un système unitaire et cohérent de significations. La cohésion plénière est minée par toute une série d'effets paradoxaux et de significations conflictuelles qu'on ne saurait résoudre. L'écriture de Cioran ne possède pas de texture homogène. Cette écriture est "issue comme descente hors de soi en soi du sens : métaphore-pour-autrui-en-vue-d'autrui-ici-bas, métaphore comme possibilité d'autrui ici-bas, métaphore comme métaphysique où l'être doit se cacher si l'on veut que l'autre apparaisse. Creusement dans l'autre vers l'autre où le même cherche sa veine et l'or vrai de son phénomène. Submission où il peut toujours (se) perdre⁸.

Voilà pourquoi, au lieu de souligner, d'une manière artificielle, la

³Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p.49.

continuité malgré les brisures, notre démarche essaiera d'explorer à fond la rupture, le désaccord à l'oeuvre dans le texte cioranien et d'en tirer toutes les conséquences. Contre une lecture affirmative, nous proposons une lecture qui dénie, dénoue et déconstruit. Une telle lecture maintient la spécificité de l'oeuvre de Cioran qui, en fin de compte, consiste à refuser la "cohérence", à ne jamais trouver d'identité de soi. Elle s'exproprie sans arrêt, agit contre ses propres prémisses.

À l'intérieur de cette écriture, deux types de textes s'affrontent sans cesse.

Un premier texte, généralement tenu pour dominant par le lecteur, et voué à produire un sens, plus ou moins explicite, est remis en question par un deuxième texte, qui subvertit en permanence les significations générées par le premier. Notre démarche va donc distinguer dans l'oeuvre de Cioran entre un sens explicite (le *vouloir-dire*) et un sens plus caché (le *dire*). C'est justement cette différence irréductible et constamment à l'oeuvre, entre les deux plans sémiologiques, qui commande le mouvement du texte. N'attribuons pas à Cioran un savoir systématique et contrôlé de la duplicité de son discours. L'auteur n'est pas le maître absolu de son discours. Sous une apparence de cohérence et de rigueur, le sens explicite se perd dans les torsions rhétoriques

et dans le heurt violent d'expressions contradictoires. Le style de Cioran, d'une élégance classique, favorise, malgré lui, une logique inhabituelle qui permet la construction de rapports inouïs et dénoués de liens logiques conventionnels. Toutefois, lorsque les effets de subversion brouillent les limites entre fantaisie et argumentation, philosophie et littérature, écriture sérieuse et écriture ludique, il s'agit alors d'une vraie stratégie de déplacement des hégémonies philosophiques déterminées.

Bien que nous ayons emprunté une bonne partie de notre démarche méthodologique à la déconstruction, en nous inspirant des travaux de Jacques Derrida, nous récusons les excès de la réduction déconstructionniste qui voue le texte à un polycentrisme excessif et au jeu interminable de ses effets graphiques et phoniques. Interroger l'oeuvre pour saisir l'effet bouleversant de sa propre déconstruction, c'est d'abord interroger la "conscience" qui habite l'oeuvre. Mais comment interroger la "conscience"⁴ cioranienne qui est perpétuellement en train de se dégager de tout, même d'elle-même? Comment

⁴Et puis, cette conscience, n'est-elle pas une pure construction textuelle? À la page 134 de son essai sur Derrida (*L'Étrangeté du texte*, Montréal, VLB éditeur, 1976), Claude Lévesque note: "Le livre a toujours été transgressé, en somme, vers autre chose que lui, vers un référent (réalité métaphysique, historique ou psycho-biographique) ou vers un signifié quelconque dont le contenu aurait pu se donner indépendamment de tout signe et de tout langage."

trouver une identité là où une présence n'est définie que par une succession de négations? Nous n'avons aucune autre possibilité sauf celle d'interroger le texte.

La fuite des significations, qui subvertit les prémisses de l'oeuvre, est rendue possible par ce principe de pure non-identité de la conscience cioranienne. C'est lui qui contamine les mots et les fait dérailler perpétuellement, c'est lui qui sème le doute au sein des hiérarchies proclamées. En fin de compte, c'est toujours ce principe qui est l'instigateur de la subversion textuelle. Dans ce "labyrinthe textuel tapissé de miroirs"⁵, il n'y a aucune chance que l'on trouve du signifié pur, ou son opposé, la force pure. Selon Derrida, "la force produit le sens (et l'espace) par le seul pouvoir de *répétition* qui l'habite originairement comme sa mort"⁶. La mort s'écrit et se lit (elle-même), par elle-même. Il faut croire Cioran quand il affirme:

Pour qui a respiré la Mort, quelle désolation que les odeurs
du Verbe!⁷

*

⁵ibid., p.138.

⁶Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, op.cit., p.316.

⁷Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.24.

D'autre part, le sujet d'analyse que nous avons proposé, *l'écriture de la mort*, nous a placé devant un problème très difficile. Comment l'aborder? La mort est un phénomène qui, vu sa complexité, envoie, volens-nolens, à la philosophie. Malgré sa volonté de s'installer dans *l'au-delà* de la philosophie, la pensée de Cioran circule aux frontières de la métaphysique traditionnelle dont elle mine les axes. Quiconque a lu de la philosophie se rend compte de son artifice. D'une part Cioran se place hors de la philosophie au sens classique et institutionnel du terme. Essayiste, il ne se considère pas comme un philosophe mais comme un auteur; il n'est donc pas censé suivre une méthodologie. Il est entouré d'un halo de mystère. Mais, en même temps, c'est en renonçant au jargon de la philosophie que Cioran peut dire à son aise: Tout est philosophique! Ce qui sous-tend, dynamise et quelquefois égare sa démarche, c'est à la fois le désir de briser la clôture métaphysique et l'impossibilité de rompre avec des problématiques aujourd'hui caduques. Et la mort, en tant que sentiment fondamental dans ce type d'écriture de frontière, opère tel le savon de Francis Ponge, qui échappe toujours, sous l'eau, à la main qui veut l'attrapper.

Née avec Platon⁸, la philosophie occidentale (et implicitement la philosophie de la mort) a atteint avec Hegel la dernière étape de son parcours. De Platon à Hegel, toutes les possibilités inscrites dans la structure du discours métaphysique ont été, l'une après l'autre, envisagées et épuisées. Hegel, dans son propre système, les reprend, les résume et les justifie dans la mesure où chacune d'elles correspond à une parcelle de la vérité totale que lui, Hegel, est seul à maîtriser. Belle tautologie: la vérité se borne à proclamer que Hegel dit la vérité! Le discours métaphysique est clos et, désormais, il ne peut suivre que des conditions fort artificielles⁹.

Selon Jacques Derrida, la tradition métaphysique traduisait la nostalgie d'un centre. Par conséquent, la pensée occidentale a développé un grand nombre de métaphores et de métonymies pour dénommer des principes centralisateurs: eidos, archè, télos, énergeia, ousia, alètheia, transcendance, conscience, etc.

⁸Dans son livre, *La Mort* (Paris, Flammarion, 1966), Vladimir Jankélévitch consacre tout un chapitre à la mort phédonienne (pp.232 - 257). Le reste de son livre n'est pas moins tributaire de la pensée de Platon.

⁹Voir à cet égard l'analyse de Martin Heidegger, dans le chapitre 82 de son livre *Être et Temps* (Paris, Gallimard, 1986 - traduction de l'édition allemande, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1927), pages 496 - 504.

Logos est un terme qui, dans le Nouveau Testament, révèle le plus de présence possible: origine de toutes choses, le Verbe garantit la présence pleine du monde. Dans la pensée occidentale, même si la Bible est imprimée, le mot de Dieu est prononcé: c'est une parole agissant en tant que présence. *Logos* est l'origine de la vérité, vérité de la vérité, fondement de l'entreprise philosophique. Il s'ensuit que le logocentrisme, le désir d'un centre, attache le plus grand prestige au concept et à la valeur de la "présence de l'objet, présence du sens à la conscience, présence à soi dans la parole dite vive et dans la conscience de soi."¹⁰ À ce *logos* est liée la *phoné* qui émet des sons qui, selon Aristote, sont les symboles des états d'âmes. La voix est donc productrice du premier signifiant, elle est "au plus proche du premier signifiant"¹¹ Ainsi, dans la tradition occidentale, au logocentrisme s'associe le phonocentrisme. Dans cette perspective, tout signifiant écrit est dérivé. Autrement dit, l'écriture n'est que le supplément de la parole. La tradition logocentrique occidentale affirme la priorité de la substance présente (le *logos*) sur le langage comme modèle d'une structure purement sémiotique du réel. Par contre, l'écriture n'est que le

¹⁰Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1967, p.13.

¹¹Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p.22.

substitut de la présence, un moyen de transporter la voix. Dès le début de la philosophie occidentale, l'écriture a été refoulée pour que la présence soit préservée. C'est un refoulement qui s'est poursuivi tout au long de l'histoire de la philosophie occidentale et s'est accompagné d'une architecture d'oppositions conceptuelles hiérarchiquement ordonnées: être/non-être, vie/mort, réalité/signe, signifié/signifiant, dedans/dehors, inconscient/conscience, logos/écriture.

Si le post-modernisme¹² remet en question le privilège de la présence, l'inversion des hiérarchies se pratique depuis longtemps. Saint Augustin a recontextualisé les vertus païennes, pour les transformer en vices.¹³ Nietzsche, à son tour, revient sur le même problème. Cependant, il ne s'agit pas ici d'une inversion dialectique hégélienne. Pour le post-modernisme la contradiction

¹²Dès le début du livre *The Postmodern Scene* (Montréal, Perspectives Nouveau Monde, 1986), Arthur Kroker se pose la question: "What is the postmodern scene?" Et, une page plus loin, il nous offre une belle réponse: "Postmodernism (...) Is not a *gesture of the cut*, a permanent refusal, nor (most of all) a division of existence into polarized opposites. The postmodern scene begins and ends with transgression as the *lightning flash* which illuminates the sky for an instant only to reveal the immensity of the darkness within: *absence* as the disappearing sign of the limitlessness of the void within and without; Nietzsche's "throw of the dice" across the spider web of existence.

¹³ibid., p.8: "It is our general thesis that the postmodern scene in fact, begins in the fourth century with the Augustinian subversion of embodied power, and that everything since the Augustinian refusal has been nothing but a fantastic and grisly implosion of experience as Western culture itself runs under the signs of passive and suicidal nihilism."

n'est pas entre des concepts, mais entre des propositions. La question ancienne "Dois-je voir ceci en tant que signifiant ou en tant que signe?" reste purement anecdotique. Selon le post-modernisme, il n'y a pas de relation immuable entre le signifiant et le signifié, car les signifiants ne sont pas directement associés à leurs signifiés. Selon Derrida, ce qui existe en réalité n'est qu'un réseau complexe de différences entre les signifiants, chacun portant en soi la trace de tous les autres.

L'une des conséquences les plus importantes, c'est que l'écriture n'est plus considérée comme le véhicule d'entités déjà constituées, mais le mode de production, à travers la différence, de ces unités. L'écriture, en fin de compte, est une pratique de différenciation dans laquelle la rhétorique l'emporte sur la référentialité. On peut dire que c'est l'écriture qui produit le langage. C'est elle aussi l'activité différenciatrice primordiale. Dans toute cette conception, ce qui disparaît, c'est bien entendu, l'autorité du logos et de la métaphysique de la présence. Le non-être précède l'être, l'écriture précède le langage, ce qui autorise le renversement ultérieur de toutes les polarités logocentriques.

Dans notre lecture d'Emil Cioran, nous avons trouvé un projet de déplacement des anciens fondements métaphysiques. Chez lui une première

écriture (post-moderne?) déplace en permanence des polarités logocentriques comme être/non-être, vie/mort, rationnel/irrationnel, etc. Ce travail dirigé contre le prestige de la métaphysique de la présence, range Cioran à côté de Nietzsche, Mallarmé, Heidegger ou Derrida. Mais une deuxième écriture, logocentrique celle-ci, résiste à l'entreprise de la déconstruction et enlise le discours parfois dans une problématique métaphysique périmée. L'oeuvre cioranienne nous convie donc à une double lecture. D'un côté, nous allons suivre son radicalisme anti-métaphysique qui s'efforce d'ouvrir de nouveaux horizons de pensée, de remettre en question en particulier l'opposition hiérarchisée vie/mort. D'un autre côté, nous allons suivre la logique du texte jusqu'au moment où son dogmatisme logocentrique insoupçonné se trouve isolé et dévoilé par notre discours critique.

Toute lecture comporte ses risques, tout point de vue est forcément limité. Nous espérons pouvoir démontrer que notre discours est légitime, qu'il y a une compatibilité entre notre démarche méthodologique et la pensée de Cioran. Nous ne pouvons pas, nous non plus, sortir du discours métaphysique. Cependant, nous nous efforçons d'éviter les illusions et l'humanisme critique (souvent à la recherche de l'origine du texte, des "intentions de l'auteur", et

ainsi de suite).

Dans la première partie de notre étude nous allons prendre en considération les deux textes en roumain qui ont été traduits en français, *Des Larmes et des saints* et *Sur les Cimes du désespoir*.

Dans la deuxième partie nous allons aborder, dans la plupart des cas, les textes qui appartiennent à l'oeuvre française, celle où l'écriture de la mort se développe le plus. Nous allons essayer d'y identifier les sèmes de la mort qui sont récurrents et qui sont susceptibles de marquer le discours thanatique, tout en les rapportant aux principaux types d'écriture que l'on trouve dans l'oeuvre de Cioran, c'est-à-dire l'essai et l'aphorisme.

En guise de conclusion, nous présenterons une synthèse de ces formes afin de réunir tous ces éléments dans une organisation structurée.

La présence et le masque

Pour commencer notre analyse sur les débuts de l'écriture cioranienne de la mort il faut se rapporter à l'espace culturel roumain auquel elle appartient.¹⁴ La mort est comme le soleil, on ne peut la regarder en face, nous

¹⁴Les textes de référence de la culture roumaine demeurent sous le signe de la mort. Les deux ballades les plus importantes du folklore roumain, *Miorita* et *Mesterul Manole*, tout d'abord, sont des textes qui ont à la base le sentiment de la mort. Dans le premier texte il s'agit de l'acceptation de la mort en tant que moyen révélateur pour l'agent initiatique - un jeune berger qui refuse de prendre des mesures de sauvegarde alors que la brebis le met en garde contre le complot meurtrier des autres: il accepte la mort comme un mariage cosmique. Le texte est un débat tragique sur la mort, selon nous, sacrificielle. Mais il en résulte une attitude passive, qui exclut l'action, plutôt apollinien que donysiaque, envers la transcendance. Dans le deuxième, la mort sacrificielle est "cachée" sous un autre meurtre: pour bâtir un monastère, un maçon sacrifie sa femme bien-aimée en la transformant en matériel vif de construction, pour donner, symboliquement, de la vie au bâtiment. Toujours sous le spectre de la mort demeure la création du poète national roumain, Mihai Eminescu. Le texte emblématique de celui-ci - texte fondamental de la littérature roumaine moderne -, le poème romantique *Luceafarul* (L'étoile du berger) vise la mort au niveau individuel (éonique) et cosmique. Le registre métaphorique d'Eminescu en est tributaire au désir de mourir (*dorul de moarte*), et serait une transposition roumaine de la *volonté* schopenhauerienne. Mais le mot "dor" demeure intraduisible, car il comporte beaucoup plus de nuances que le mot français "désir". Enfin, la poésie symboliste de George Bacovia accuse un inventaire mortuaire préférentiel et Cioran avoue ses affinités de jeunesse avec les deux grands poètes mentionnés. Quant aux influences folkloriques de la mort, la jeunesse universitaire de Cioran est sous le signe du mouvement légionnaire de type fasciste "Garda de Fer"(même s'il n'a jamais reconnu ses affinités de jeunesse, l'ancien étudiant du philosophe Nae Ionescu ne pouvait pas être à l'écart du mouvement dont ses anciens amis, comme Mircea Eliade, avaient fait partie) où la mort sacrificielle était regardée comme une vertu fondamentale (voir à ce sujet le livre de Claudio Mutti, *Les Plumes de l'Archange. Quatre intellectuels roumains face à la Garde de Fer: Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica*, Chalon-sur-Saône, Hérode, 1993).

enseigne La Rochefoucauld. “Mais en regardant de côté, ou en promenant obliquement le regard, peut-être apercevrons-nous quelque chose...”,¹⁵ pense Vladimir Jankélévitch. Essayons ce regard de côté sur les textes de Cioran qui sont axés sur la mort. Nous avons essayé de trouver une place pour Cioran parmi les moralistes français classiques. Mais, en ce qui concerne la mort, il y a des différences notables entre eux et il faut les mentionner dès le début. Montaigne se “prépare” à la mort pour apprécier la vie au présent, son écriture de la mort est de type baroque, comme le suggère Hugo Friedrich¹⁶.

Pascal nous offre un modèle d’écriture classique - la mort y est un concept terrifiant; sa mentalité est axée sur la pensée de la mort, mais dans le but de se préparer à ce moment ultime où le sort de chacun sera décidé pour l’éternité.¹⁷

Mais où en sont les choses avec Cioran?

Le premier livre de Cioran, qu’il écrit à l’âge de 23 ans en roumain, est apparemment une apologie de la métaphysique de la présence. Le jeune Cioran pose sa propre intériorité comme centre métaphysique et n’avoue pas d’autre

¹⁵Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966, p.55.

¹⁶cf. Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, p.294. Voir aussi: Philippe Ariès, *L’Homme devant la mort* (1. Le temps des gisants), Paris, Seuil, 1977, p.32.

¹⁷cf. Michel Vovelle, *Mourir autrefois*, Paris, Gallimard, 1974, p.119.

dessein que de crier ses expériences surgies du tréfonds de l'être. L'écriture y reste un moyen d'objectiver les révélations métaphysiques, y compris celle de la mort. Ce que son discours voudrait imposer au lecteur, c'est donc l'illusion de l'être-présent qui ne dépend pas du pouvoir implicite du langage. Le prestige de l'immédiat est si accablant que le discours se rêve comme le document d'une expérience vécue. Cette expérience vécue est tellement réductible au sens textuel immanent, qu'elle en devient inutile; on peut se passer d'elle sans affecter le fonctionnement textuel et son herméneutique.

Pour le jeune Cioran, le langage de l'oeuvre est l'expression directe de sa conscience malheureuse. Cela veut dire que le langage est subsidiaire par rapport à une expérience fondamentale - le pathos de l'Être et la révélation du Néant - qu'il reflète avec fidélité.

Certains problèmes, une fois approfondis, vous isolent dans la vie, vous anéantissent même : alors on n'a plus rien à perdre, ni rien à gagner. L'aventure spirituelle ou l'élan indéfini vers les formes multiples de la vie, la tentation d'une réalité inaccessible, ne sont que simples manifestations d'une sensibilité exubérante, dénouée du sérieux qui caractérise celui qui aborde des questions vertigineuses. Il ne s'agit pas ici de la gravité superficielle de ceux qu'on dit sérieux, mais d'une tension dont la folie exacerbée vous élève, à tout moment, au plan de l'éternité. Vivre dans l'histoire perd alors toute signification, car l'instant est ressenti si

intensément que le temps s'efface devant l'éternité.¹⁸

Le vertige de l'existence (marqué par le registre nominal et adjectival), l'ivresse extatique (soulignée par le bruit métaphorique de type romantique), le sentiment d'une plénitude excessive ne sont pas l'"objectivation" des états psychologiques d'un adolescent qui traverse une crise existentielle. Si l'on peut parler d'une "objectivation", il faut se rapporter à la stratégie verbale, visant à substituer des métaphores à la banalité d'états d'âmes hypothétiques. Une expression comme "Je me sens une brute apocalyptique débordant des flammes et des ténèbres"(op.cit., p.62) dépend entièrement du jeu de ses connotations religieuses et mythologiques et de sa syntaxe; par exemple la juxtaposition violente de deux termes incompatibles, "flammes" et "ténèbres". Par conséquent, le discours privilégie, malgré ses intentions déclarées, la catégorie du langage par rapport à celle de la présence. Cioran veut représenter l'immédiateté de la sensation d'être l'agent révélateur de la mort cosmique¹⁹ pour prouver

¹⁸Emil Cioran, *Sur les Cimes du désespoir*[1934], Paris, L'Herne, 1990, p.45.

¹⁹Tribut payé à Eminescu (dans son poème *Scrisoarea I*, Eminescu s'imagine presque dans le même registre métaphorique, la fin cosmique). L'obsession de l'eschatologie universelle est sûrement d'inspiration romantique dans le premier livre. Prenons à titre d'exemple le texte *Apocalypse* de la page 101 du texte *Sur les Cimes du désespoir*:

Tous ceux qui souffrent en silence, sans oser exprimer leur amertume par le moindre soupir, hurleraient alors dans un chœur sinistre, dont les clameurs épouvantables feraient trembler la

l'authenticité de la présence et lui conférer la stabilité ontologique d'un objet perçu. Le problème est qu'il ne s'agit pas ici d'une représentation des états d'âme, mais d'une manifestation de l'imagination créatrice. Ce n'est pas le dehors (l'écriture) qui imite le *dedans* (la substance présente); c'est plutôt le dehors qui invente à tout moment l'illusion de l'immédiateté du vécu, de l'être présent. Le jeune Cioran veut passer sous silence cette invention et s'efforce de la faire passer pour une imitation qui redouble la présence. Toutefois, ses désirs métaphysiques ne peuvent être satisfaits que par des métaphores, des

terre entière. Puissent les eaux déferler et les montagnes s'ébranler effroyablement, les arbres exhiber leurs racines comme une hideuse et éternelle remontrance, les oiseaux croasser à l'instar des corbeaux, les animaux épouvantés déambuler jusqu'à l'épuisement. Que tous les idéaux soient déclarés nuls; les croyances - des brouilles; l'art - un mensonge, et la philosophie - de la rigolade. Que tout soit éruption et effondrement. Que de vastes morceaux arrachés du sol s'envolent et soient réduits en poussière; que les plantes composent dans le firmament des arabesques bizarres, des contorsions grotesques, des figures mutilées et terrifiantes. Puissent des tourbillons de flammes s'élever dans un élan sauvage et envahir le monde entier, pour que le moindre vivant sache que la fin est proche. Que toute forme devienne informe et que le chaos engloutisse dans un vertige universel tout ce qui, en ce monde, possède structure et consistance. Que tout soit fracas dément, râle colossal, terreur et explosion, suivis d'un silence éternel et d'un oubli définitif. Qu'en ces moments ultimes les hommes vivent à une telle température que tout ce que l'humanité a jamais ressenti en matière de regret, d'aspiration, d'amour, de haine et de désespoir éclate en eux dans une explosion dévastatrice. Dans un tel bouleversement, où plus personne ne trouverait de sens à la médiocrité du devoir, où l'existence se désintègrerait sous la pression de ses contradictions internes, que resterait-il hormis le triomphe du Rien et l'apothéose du non-être?

Il est facile d'y trouver les marques romantiques de l'imagination eschatologique cosmique; le moi lyrique y est en démon rebelle à tout ordre, individuel ou social; la fin du segment du poème d'Eminescu dont on vient de faire la référence, ne laisse pas de doute sur le penchant du jeune Cioran.

comparaisons, des hyperboles, tout un arsenal stylistique de “parade”. Il semble que le délire de l'existence, cette preuve suprême de la présence selon Cioran, ait, curieusement, quelque chose de bavard.

Au nom du vécu, de l'attitude lyrique, Cioran s'en prend aux vérités abstraites de la philosophie, incapables de reproduire l'élan spontané du *dedans*:

L'on ne comprend la mort qu'en ressentant la vie comme une agonie prolongée, où vie et mort se mélangent. Les bien portants n'ont ni l'expérience de l'agonie, ni la sensation de la mort. Leur vie se déroule comme si elle avait un caractère définitif. C'est le propre des gens normaux que de considérer la mort comme surgissant de l'extérieur et non comme une fatalité inhérente à l'être. L'une des plus grandes illusions consiste à oublier que la vie est captive de la mort.²⁰

Selon Cioran, toutes les abstractions des philosophes doivent passer l'épreuve du vécu. Présence du sens, non seulement à la conscience, mais à un corps devenu centre métaphysique. Le moi lui-même veut être sensation incandescente et rien d'autre. Il renferme un monde de perceptions brûlantes, essentiellement irrationnel, composé surtout d'expériences confuses, indéfinissables. Entre le senti et la pensée, le jeune Cioran ne voit aucune

²⁰ibid., p.47.

différence. Il rêve de se confondre entièrement avec ce qu'il éprouve, de vivre dans un instant de sensation qui soit à la fois pur élan vital et conscience de cet élan; il veut être saisi par une extase identifiante, absorbée dans une présence suffisante et pleine. Il souhaite que toute distance soit supprimée, de sorte que la mort soit présente à la conscience en tant que sensation suprême:

Voir la mort s'étendre, la voir détruire un arbre et s'insinuer dans le rêve, faner une fleur ou une civilisation, vous porte au-delà de toute forme ou catégorie... Une agonie exaltée mêlera, dans un terrible vertige, la vie à la mort, tandis qu'un satanisme bestial empruntera des larmes à la volupté²¹.

Mais plus le moi rêve de s'abandonner au vertige de l'immédiat, plus il se fixe dans le médiat de l'écriture. Plus il affirme son animosité envers les abstractions des philosophes, plus il se laisse entraîner dans la rhétorique du langage métaphorique. Devenue élément du discours, la présence devient itérative, le contraire de sa nature déclarée. En fin de compte le langage de la présence se révèle être purement figuré; il ne repose pas sur des sensations, mais sur une stratégie rhétorique et sur le jeu capricieux des tropes. Dès qu'on donne le démenti aux prétentions ontologiques du discours, on voit facilement comment la présence vivante n'est que la conséquence des phrases de son

²¹ibid., p.29.

discours. Cioran rêve d'une présence de la conscience à l'Infini:

Jetons-nous sans réserve dans le terrible vertige de l'Infini, suivons ses méandres dans l'espace, consumons-nous dans ses flammes, aimons-le pour sa folie cosmique et sa totale anarchie.²²

C'est le rêve d'une naissance de la conscience au sein de l'être, illimité et indivisible. Infiniment orgueilleuse, la conscience cioranienne se rêve la conscience de l'être qui voudrait se découvrir en sa propre durée, c'est-à-dire, en tant qu'être pur. C'est un désir primordial, un rêve de la plénitude première, antérieure à l'individuation. Mais avec chaque prise de conscience, l'Être pur (l'Infini) et le non-Être pur (le Néant) s'équivalent comme chez Hegel. Le sujet cioranien se regarde vivre et se découvre mort:

Le fait que la sensation de la mort n'apparaisse que lorsque la vie est secouée dans ses profondeurs prouve, de toute évidence, l'immanence de la mort dans la vie.²³

La conscience devient le lieu privilégié où le néant s'affirme. L'expérience du néant révèle à la conscience l'inanité de tout; elle lui fait découvrir son néant. Soudain la conscience cioranienne se voit muée en conscience du non-être qui s'acharne à nier l'être et à postuler un non- moi au sein du moi lui-

²²ibid., p.104.

²³ibid., p.28.

même. À ce point, la souffrance d'être un mortel semble avoir tout recouvert, tout effacé:

L'implication du néant dans l'idée de la mort se lit dans la peur qu'on en a, qui n'est autre que l'appréhension du Rien. L'immanence de la mort marque le triomphe du néant sur la vie, prouvant ainsi que la mort n'est là que pour actualiser progressivement le chemin vers le néant.²⁴

Ce qui se précise déjà dans *Sur les Cimes du désespoir* c'est la manière dont le discours déconstruit ses prémisses. Le thème de la présence, proclamé avec ostentation par le jeune Cioran, n'est jamais valorisé pleinement. Tout d'abord, les gestes narcissiques et le déséquilibre qui animent le moi cioranien s'accommodent mal à l'idée d'une présence identificatrice. Voilà pourquoi il n'y a aucune présence originelle de la conscience aux choses. Selon lui, tout au contraire, le moi supprime une à une les choses pour pouvoir, détaché des formes concrètes du monde, s'installer au-dessus de tout et accéder à la *parousia*, c'est-à-dire s'identifier à l'être-présent. D'un côté, le moi, en proie au délire des sensations, demande à tout moment une présence vivante. D'un autre côté, son expérience sensible restreint le sens et la valeur de la *parousia* à la stricte présence de la conscience à elle-même et surtout, à l'être-présent. Mais

²⁴ibid., p.32.

l'être refuse de se laisser penser dans les termes de la logique métaphysique, car il est dépourvu de toute substantialité. Le moi, qui voulait effacer toute distance entre l'être et lui, constate avec stupeur la proximité peu confortable d'un principe de non-essence et non-substance, le néant:

La mort est immanente à la vie, pourquoi la conscience de la mort rend-elle impossible le fait de vivre? Le vivre normal de l'homme n'est point troublé, car le processus d'entrée dans la mort survient innocemment, par une baisse de l'intensité vitale. Pour ce type humain, seule existe l'agonie dernière, non l'agonie durable, liée aux prémices du vital. Profondément chaque pas dans la vie est un pas dans la mort, et le souvenir un rappel du néant.²⁵

Le moi assiste, épris d'horreur, au spectacle où le non-être dérobe l'être de ses attributs logocentriques (essence, substance). Il découvre que ce qu'on considérait comme être n'était que le non-être qui, à travers la conscience du moi, voulait se penser en tant qu'être. Ironiquement, c'est par le biais de la métaphysique de la présence que le moi fait, non seulement l'expérience du néant, mais aussi l'expérience de son non-être. Le discours trahit son auteur, inverse les hiérarchies (être/non-être, présence/absence) et nous laisse comprendre que l'être est un cas particulier du non-être, tout comme la

²⁵ibid., p.48.

présence n'est qu'une autre forme d'absence:

Ivre d'éternité, j'oublierais la futilité de ce monde; rien ne viendrait plus troubler une extase où l'être serait tout aussi pur et immatériel que le non-être.²⁶

Tout d'un coup, le présent, l'immédiat, en d'autres mots, le vécu du jeune Cioran est contaminé par ce qui n'est pas, ce qui n'est plus, mais ce qui néanmoins se réfère de manière fondamentale, à l'être et à la prise de conscience de l'être. L'espace d'un instant, le moi assiste à l'effondrement de toutes les présences du monde. Aucun objet positif n'y peut subsister sinon la manifestation d'une négativité universelle. Un hiatus se creuse alors au sein de la subjectivité même. Le moi ne peut plus posséder en lui-même sa propre plénitude. Il entrevoit le néant l'envoûter:

L'implication du néant dans l'idée de la mort se lit dans la peur qu'on en a, qui n'est autre que l'apprehension du Rien. L'immanence de la mort marque le triomphe définitif du néant sur la vie, prouvant ainsi que la mort n'est là que pour actualiser progressivement le chemin vers le néant.²⁷

Cependant, il ne peut ni assumer le néant, ni l'abjurer, car il sent à la fois la présence d'une absence et l'absence d'une présence. C'est une

²⁶ibid., p.33.

²⁷ibid., p.54.

indétermination maximale qui laisse le moi devant une situation limite, un état de dépossession fondamentale. Le non-être ne peut tolérer dans le moi aucune subjectivité déterminée, et le moi ne peut tolérer une privation totale de lui-même. Cette indétermination est ressentie comme une déroute existentielle; elle est la ruine immédiate de toute identité. Désormais, les gestes d'identification à soi ne vont traduire qu'une différence à soi, différence à cette présence qui n'est que le masque de la mort. Mais comment renoncer tout d'un coup à l'existence extatique, à l'appropriation de l'Infini, à l'idée de présence et de présence à soi? La situation est d'autant plus tragique que Cioran est un radical, qui n'admet aucune position intermédiaire. Si rien n'est certain, ni stable, si la présence est une forme d'absence, alors tout est indéterminé, contaminé par la négativité.

L'une des conséquences les plus importantes de ceci est que le centre affectif se déplace. Dans un monde où le néant dérobe son identité au moi, où tout est disposé, l'idée d'un centre peut à peine marquer un lieu fixe, une certitude infaillible. Celui qui se voulait dans une position centrale, privilégiée, au-dessus de tout, se voit relégué à une position qu'on ne peut décrire que négativement. Le moi cioranien sera *au-delà*, toujours dans un état d'exil:

Que peuvent donc encore attendre de ce monde ceux qui se sentent au-delà de la normalité, de la vie, de la solitude, du désespoir et de la mort ?²⁸

Dépourvu de la stabilité protectrice d'un centre, d'une origine, le sujet plonge dans la solitude et l'écart.

Il s'agit d'un éloignement infini du monde et de soi-même où la présence, écartée d'elle-même et du monde, ne peut exister sauf à renvoyer à tout instant à une autre présence, à rester *ad infinitum* une simple trace-évocation, illusion, nostalgie, ou conscience de ce qui n'est jamais présent.

Le moi en exil doit accepter de vivre la dissolution de toute présence rassurante; en fin de compte, lui-même, il doit se penser comme dissolvant. Dès le début, le nihilisme de Cioran serait donc la force de vivre dans un monde où il n'y a plus aucun fondement sur tous les plans, y compris sur le plan métaphysique.

En tant que nihiliste, le jeune Cioran est contraint, non seulement à subvertir son propre discours, sa métaphysique vitaliste et ses catégories (identité à soi, l'absolu, l'immédiateté etc.) mais aussi à prendre le langage au sérieux. Car le néant n'existe qu'autant qu'on en discute. Il est mot sans objet.

²⁸ibid., p.65.

Signification, oui, mais pas d'objet. Le silence l'abolit; donc il ne peut pas exister en dehors du discours. Serait-ce que tout n'est que littérature? Pur artifice rhétorique voué à offrir l'illusion d'un fondement qui nous rassure? Voilà le dilemme auquel le jeune Cioran doit faire face.

Plus rien ne devrait m'intéresser, le problème de la mort lui-même devrait me paraître ridicule; la souffrance - stérile et limitée; l'enthousiasme impur; la vie - irrationnelle; ... l'éternité - un mot creux; l'expérience du néant - une illusion; la fatalité - une blague... Si l'on y pense sérieusement à quoi tout cela sert-il ? Pourquoi se poser des questions, essayer d'éclairer ou accepter des ombres ?²⁹

Il est inutile de chercher dans cette première étape de l'écriture cioranienne de la mort des réponses définitives. La pratique contredit ses prémisses déclarées; le résultat est paradoxal, et cela nous renvoie à une aporie entre le dire et le vouloir-dire du texte. Comment croire à la signification unique d'un texte qui mine en permanence ses propres affirmations?

²⁹Emil Cioran, *ibid.*, p.42.

Le miroir

Le moment final, c'est celui où la conscience s'anéantit en se contemplant comme absence absolue dans le miroir du temps-gouffre:

Qui, en pleine obscurité, se cherchant dans un miroir, n'y a vu projetés les crimes qui l'attendent?³⁰

Ce moment coïncide avec un "écartèlement" maximal du sujet cioranien entre une intériorité creuse et une extériorité périphérique:

Le fervent des séparations (...) se retire vers la marge extrême et évolue sur la trace du cercle, qu'il ne peut franchir tant qu'il est soumis au corps; cependant la Conscience plane plus loin, toute pure dans un ennui sans êtres ni objets (...) Elle oublie l'homme qui la supporte. Plus irréaliste qu'une étoile perçue dans une hallucination, elle suggère la condition d'une pirouette sidérale - tandis que sur la circonférence de la vie l'âme se promène, ne rencontrant toujours qu'elle-même et son impuissance à répondre à

³⁰Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.138.

l'appel de la vie.³¹

Mais il faut aller encore plus loin. Il faut aller en deça de la "ruine de la conscience" et s'enfuir au fond du temps-gouffre, là où se dévoile l'étendue immobile du "non-né", du "jamais-né"³², là où celui qui a oublié de naître s'enfonce dans une éternelle virtualité. Il faut régresser dans les profondeurs muettes de l'indistinction primordiale pour aboutir à un état où le zéro équivaldrait à l'infini:

Il n'est pas de sentiment profond de l'infini sans cette sensation étrange, vertigineuse, de l'imminence de la Fin.³³

C'est un état, à la fois, d'indétermination et d'illimitation dont la révélation est une occasion d'extase:

...vautré dans le virtuel, on jouissait de la plénitude nulle d'un moi antérieur au moi (...) N'être pas né, rien que d'y songer, quel bonheur, quelle liberté, quel espace !³⁴

C'est le goût du néant, l'abandon au temps-gouffre, où le sujet cioranien se conçoit sans aucune forme, perdu et comme submergé, dans le vide d'une

³¹Emil Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p.119.

³²Emil Cioran, *De l'Inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973, p.11.

³³Emil Cioran, *Sur les Cimes du désespoir*, op.cit., p.184.

³⁴ibid., p.41.

absence; c'est la vacuité du non-sens qu'il engendre.

Dans la représentation verbale de la séparation, où le discours sur l'histoire, le temps et la conscience forment les trois actes, Cioran nous offre le drame magistral de l'effacement personnel. Mais ce spectacle de la régression obsessive vers le vide est, paradoxalement, l'accomplissement substitutif de son désir d'étendre hors limites son moi, de multiplier les moyens de mise en scène de sa démarche nihiliste qu'il veut totale, absolue. Le Cioran français se rend compte qu'il ne peut plus à la fois constituer le spectacle et se donner en objet, sans risquer de ruiner le succès de sa représentation. Il fallait un drame essentiel où tout respirerait l'absolu. Il fallait que le moi déborde dans l'universel, qu'il s'incarne dans ses symboles, avant de s'anéantir. Qu'il meure, bien entendu, mais non pas enfermé en soi-même. Mourir, oui, mais en succombant comme une hyperbole aboutie au comble de son extravagance. Car "nous mourons en proportion des mots que nous jetons tout autour de nous".³⁵

Pourtant, avec la dissolution de la conscience, la soif destructrice est-elle apaisée? Non, car ne croire en rien, nous explique Cioran, "c'est sacrifier à l'illusion, c'est lui reconnaître un haut degré de réalité, le plus haut même, alors

³⁵Emil Cioran, *Précis de décomposition*, op.cit., p.29.

qu'au contraire on voulait la discréditer.³⁶

Reste donc à détruire le rien, en le réduisant au fictif:

Notre place est quelque part entre l'être et le non-être, entre deux fictions.³⁷

Selon Cioran, rien n'a de sens, pas même les vérités de celui qui dénie tout sens à tout. Le nihilisme passé à l'épreuve du scepticisme perd tout son sens sérieux. Par une mise en ironie totale du monde, le nihilisme cioranien se dilue en cynisme, et la métaphysique rejoint définitivement l'exercice de style.

En fin de compte, l'orgueil cioranien n'a pu trouver sa grandeur ni dans le soi historique, ni dans le moi général et impersonnel, ni dans l'éternité négative du temps-gouffre ou l'étendue immobile du non-né. Toutes ces hypostases et ces masques ont permis au sujet cioranien de transformer une défaite (son anéantissement) en une victoire (l'expansion maximale du moi). Cependant, l'expansion du moi, acquise au moment même de sa dissolution, était enlisée dans un état d'indétermination, car l'infini n'était pensable que par la voie du zéro absolu, et la présence par la voie de l'absence, sans possibilité

³⁶ibid., p.243.

³⁷Emil Cioran, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard-Arcades, p.88.

d'établir aucun critère valable de différenciation. Comme il n'y a rien qui compte dans cette indétermination universelle, l'orgueil cioranien ne peut trouver sa grandeur que dans un rêve d'esthétisme - "rêve d'un monde où l'on mourrait par une virgule".³⁸

C'est ainsi que le style devient une façon de concilier le doute avec la grandeur, le nihilisme avec l'orgueil narcissique. L'écriture est un miroir où Cioran exhibe son âme, où son narcissisme se contemple à travers ses formules, à la fois des dentelles et des gouttes de vitriol. Enfermé dans l'ordre des mots, le vide tourne en vide triomphal, c'est-à-dire artifice doux, subtil, intelligent.

Ainsi, le néant obéit à la loi des mots. En fait, il n'est qu'un mot, qui ne peut exister qu'autant qu'on l'écrit. Le silence l'abolit et Cioran le sait bien. Bien qu'il n'ait plus rien à dire sauf ce néant, Cioran est incapable de se résigner au silence. Car, paradoxalement, les mots sont l'unique revanche face au temps destructeur, justement à cause de leur non-existence:

Les mots sont enfin sauvés, parce qu'ils ont cessé de vivre.³⁹

L'écriture aphoristique de Cioran, en cultivant la fragmentation, donne

³⁸Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952, p.32.

³⁹Emil Cioran, *De l'Inconvénient d'être né*, op.cit., p.46.

accès à une forme de stabilité. Ses fragments, soubresauts gelés et polis, d'une violence sous-jacente, "n'ayant pas vécu, ne peuvent davantage mourir".⁴⁰ L'écriture de la mort, avec son registre stylistique, fait que la pensée cioranienne ne dégringole pas dans un néant rongé par une indétermination stérile, mais dans ce vide triomphal qui traduit exactement sa rêverie d'une décadence somptueuse.

⁴⁰ibid., p.197.

Le croque-mort

L'art de démolisseur et de démonétisateur que Cioran avait exercé pendant des années est, du point de vue épistémologique, superficiel, bien qu'il soit extrait d'un sophisme du coeur. C'est l'ulcération de quelqu'un de rejeté, qui est conscient du rejet et qui accumule des ressentiments parce qu'il sait qu'il lui est impossible de sortir de ce monde de ressentiments:

Les propos amers émanent d'une sensibilité ulcérée, d'une délicatesse meurtrie... Toute amertume cache une vengeance et se traduit en un système : le pessimisme, - cette cruauté des vaincus qui ne sauraient pardonner à la vie d'avoir trompé leur attente.⁴¹

Le mécanisme cioranien de dévalorisation devient une méthode de philosopher sur la culture. Voilà comment Cioran détruit une fois de plus, par cette prose, ce que juste avant, avait détruit la polémique des autres, et, ensuite, il détruit les auteurs de la polémique eux-mêmes, tout en les

⁴¹Emil Cioran, *Précis de décomposition*, op.cit., p. 227.

ridiculisant avec des arguments apocalyptiques tirés des auteurs de l'Église, qui, jusqu'alors, avaient été la cible des moqueries! La méthode de philosophie culturelle inventée par Cioran, c'est la diatribe objective, c'est-à-dire celle dirigée, à tour de rôle, contre tous, tout en employant les propres arguments des victimes. Celsus combat les chrétiens, et Origen combat Celsus: Cioran les démolit, tous deux, avec leurs propres armes. Il utilise les arguments d'Innocent III pour détruire l'apparence de vérité du monde naturel, en retirant la raison d'être des arguments de Celsus. Mais il s'en était servi pour se payer la tête des chrétiens. Ensuite il emploie les arguments de Gibbon et de Nietzsche pour démolir la vérité de la position des agents adjuvants qui, jusqu'alors, l'avaient aidé à démolir la vérité du monde, soutenue par Gibbon et Nietzsche. Un peu plus loin, Gibbon est ridiculisé avec les arguments de Frazer. Frazer est détruit à son tour. Qui deviennent des adjuvants, cette fois-ci? Spengler et la nouvelle anthropologie française. Ensuite Toynbee va, bien sûr, annuler Spengler. Tous sont réfutés par Cioran, et ceci après en avoir fait des agents adjuvants de son action destructrice. Cioran se sert de leurs propres idées comme des "actions" d'une société anonyme. Toujours cités, jamais nommés, tous ces Européens deviennent, sous l'action de Cioran, finalement

caducs, par la prophétisation d'une nouvelle barbarie anti-européenne. Il souhaite la destruction de la civilisation qui lui avait fourni les arguments employés dans cette déclaration de l'inévitable mort historique et culturelle:

C'est en vain que l'Occident se cherche une forme d'agonie
digne de son passé.⁴²

Dans *La Tentation d'exister*, Cioran est le croque-mort par excellence. Le curé combat le païen et, au nom du mysticisme profond, Cioran creuse la tombe du curé. Au nom de la croyance folle Cioran creuse la tombe du chrétien, parce que celui-ci est halluciné et qu'il manque de lucidité. Ensuite, le libertin de l'époque des lumières est ridiculisé par le philosophe qui vient de découvrir le bon sauvage, et Cioran lui creuse la tombe. Ils sont déjà "morts", Cioran change seulement les tertres sur les beaux monuments funéraires, où toute la nostalgie du nihilisme radical déverse maintenant sa soif, irrationnelle, d'irréparable. Un peu plus loin, au nom du païen moribond, Cioran déclare la robustesse barbare du chrétien - répugnante. Auparavant, il l'avait admirée. Ensuite, du point de vue de la frivolité civilisée proposée par le libertin, Cioran abhorre, dégoûté, l'idéal primitif, au nom duquel, à l'autre occasion, il avait

⁴²Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.62.

ridiculisé le libertinage mondain. Tant qu'il y aura des modes, des arguments, des styles et des modèles culturels à relief accentué, le carrousel pourra continuer son mouvement indéfiniment. Quand il arrive aux exécutions des auteurs contemporains, auxquels il dédie des cénotaphes admiratives à vif (mais à l'intention déclarée de les "tuer"), Cioran emploie la thèse d'Arnold J. Toynbee qui concerne la liquidation des civilisations par le prolétariat externe, qu'il déclare comme sûre, au nom des derniers blancs - les Russes, envers lesquels il éprouve une admiration servile, de vaincu.

Toute cette dialectique culturelle est magnifiquement maîtrisée par Cioran. Et ce registre de son oeuvre est exprimé dans un style ardent, vif, vraiment étincelant. C'est un Cioran qui se place parmi les cadavres de l'histoire ("L'histoire : cadre où se décomposent les majuscules, et, avec elle, ceux qui les imaginèrent et les chérissent").⁴³, à la recherche de la décadence, qui possède un style ostensiblement supérieur à celui qui contemplait autrefois, grandiloquent, la condition humaine et se lamentait vis-à-vis de sa propre vie. Cependant il est important de souligner que les arguments qui font le style cioranien demeurent. Ils revendiquent l'emploi du même mécanisme de

⁴³Emil Cioran, *Précis de décomposition*, op.cit., p.171.

destruction tandis que les styles de Cioran peuvent être hiérarchisés. Le mécanisme de la démolition adopte la forme d'un syllogisme de réfutation, argumenté avec ubiquité par un ressentiment préventif. La manie de la confirmation persécute ce ressentiment:

Un peuple se meurt lorsqu'il n'a plus de force pour inventer d'autres dieux, d'autres mythes, d'autres absurdités ; ses idôles blêmissent et disparaissent; il en puise ailleurs, et se sent seul devant des monstres inconnus. C'est encore la décadence. Mais si un de ces monstres l'emporte, un autre monde s'ébranle, fruste, obscur, intolérant, jusqu'à ce qu'il épuise son dieu et s'en affranchisse ; car l'homme n'est libre - et stérile - que dans l'intervalle où les dieux meurent ; esclave - et créateur - que dans celui où - tyrans - ils prospèrent.⁴⁴

Temps coincé dans l'événement, mélange d'erreur, de banalité, de cruauté et d'apocalypse, l'histoire ne fait qu'éloigner l'homme de lui-même, en lui donnant l'illusion de l'efficacité, de son affirmation dans le laps de temps où il vit dans l'espoir de pouvoir le changer. En vain! Rien n'est changeable, rien ne peut l'être. Ce n'est qu'une fatalité travestie dans un simulacre de nécessité codifiée. L'histoire n'a aucune idée de but ou de finalité, tous les événements historiques se sont convertis en leur contraire.

⁴⁴ibid., p.161.

Ceux qui se fient à l'histoire ne font qu'ajourner le présent au profit d'un avenir éloigné, et heureux, qui ne prendra jamais corps, car toute rencontre de l'homme avec une idée - fût-elle historique - est presque toujours vouée à l'échec:

Notre mal étant le mal de l'histoire, de l'éclipse de l'histoire, force nous est de renchérir sur le mot de Valéry, d'en aggraver la portée : nous savons maintenant que la civilisation est mortelle, que nous galopons vers des horizons d'apoplexie, vers les miracles du pire, vers l'âge d'or de l'effroi.⁴⁵

L'histoire universelle est l'histoire du mal, Odyssée inutile avec un

Ulysse fou:

Dans les civilisations sur le retour, le crépuscule est le signe d'une noble punition. Quel délice d'ironie doivent-elles ressentir de se voir exclues du devenir, après avoir fixé pendant des siècles les normes du pouvoir et les critères du goût ! Avec chacune d'elles tout un monde s'éteint. Sensation du dernier Grec, du dernier Romain! Comment ne pas s'éprendre des grands couchants ? Le charme d'agonie qui entoure une civilisation, après qu'elle a abordé tous les problèmes et qu'elle les a merveilleusement faussés, offre plus d'attraits que l'ignorance inviolée par où elle débuta.⁴⁶

⁴⁵Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.64.

⁴⁶Emil Cioran, *Précis de décomposition*, op.cit., p.164.

L'individu doit se libérer de tout ce qui peut le dévorer ou l'écraser; il doit s'armer d'indifférence devant l'événement et le présent, devant la soif de destin collectif et de vie en commun. Après avoir reconquis la capacité de retrouver son moi égaré, l'homme pourra sortir du mouvement extérieur et réassumer une vision esthétique de la vie; il pourra s'y accomplir. En sortant de l'histoire, on peut acquérir une supraconscience - l'homme post-historique - où toutes les antinomies, toutes les contradictions de ce monde n'ont plus aucune valeur:

Fascination de la décadence, - des époques où les vérités n'ont plus de vie..., où elles s'entassent comme des squelettes dans l'âme pensive et sèche, dans l'ossuaire des songes...⁴⁷

Mais peut-on ignorer l'histoire lorsqu'on est contraint de vivre à son époque et qu'on est atteint par ses tribulations? À cette question Cioran répond de manière équivoque:

Quelle folie d'être attentif à l'histoire ! Mais que faire lorsqu'on a été transpercé par le temps ?⁴⁸

S'assumer la condition d'étranger peut-être:

⁴⁷ibid., p.165.

⁴⁸ibid., p.63.

Notre époque sera marquée par le romantisme des apatrides. Déjà se forme l'image d'un univers où plus personne n'aura droit de cité. Dans tout citoyen d'aujourd'hui gît un métèque futur.⁴⁹

Il n'en reste que l'éloge de l'altérité, pouvons-nous dire, avec Julia Kristeva:

Nous sommes tous des Meursault.⁵⁰

Et alors l'écriture de la mort gagne de nouvelles nuances: celle du suicide et celle du meurtre.

Cioran a avancé dans la vie sur un sentier étroit, bordé par l'idée du suicide et par celle de la folie. L'idée de pouvoir, à tout moment, mettre un terme à ses jours lui a donné le sentiment de la liberté. Comme Kierkegaard, il vit avec "une écharde dans la chair" et se déplace au centre de la rupture, de la déchirure. Car le suicide différencie, selon lui, l'homme de l'animal. Pourquoi alors, hanté par l'expérience du vide, ne s'est-il jamais suicidé? Tout en souhaitant être une espèce d'Atlas, capable d'écraser le monde sous le poids du Ciel, Cioran hésite à affirmer cette volonté de la suprême liberté, telle que

⁴⁹ibid., p.63.

⁵⁰Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p.39.

la conçoit le héros dostoïevskien Kirilov qui murmure en se suicidant: “Si Dieu n'existe pas, je suis Dieu.”

Ironie et Thanatos

L'usage de l'ironie est la condition sine qua non par laquelle, au sein du fragment, Cioran arrive à lier et à délier, dans un même mouvement rhétorique, les paradoxes qu'esquissent chacun des fragments en partie. L'ironie, comme concept et précepte d'écriture est une notion difficile à cerner; elle peut répondre à plusieurs impératifs. Elle serait située, selon les paramètres les plus actuels, au carrefour, d'une part, d'une définition caractérisant l'attitude d'esprit d'un auteur, d'autre part, d'une manière de percevoir le monde, ou d'appréhender les inconséquences du réel, et enfin, en tant que principe structurant, de la marque stylistique d'une écriture. Ces trois niveaux, bien que présentés séparément, communiquent et s'informent simultanément entre eux. Il est vrai, néanmoins, que c'est bien le troisième niveau qui nous retient plus particulièrement, et qui demeure le critère différentiel le plus apte à rendre compte de la nature véritable du texte cioranien.

En tant que principe structurant du texte fragmentaire, l'ironie est bien

cette "claire conscience de l'éternelle agilité de la plénitude infinie du chaos" dont parle Friedrich Schlegel au fragment 69 de ses *Idées*.

Au sens étymologique premier de "dissimulation", l'ironie allie la présence littérale d'une expression donnée, à celle d'un sens voulu qui se trouve ailleurs qu'au sein de l'expression elle-même:

Le désir de se noyer, de s'élever au ciel en se balançant au bout d'une corde, ou de mettre tumultueusement fin à sa vie, part d'un degré sublime de l'ennui - flûte au fond de l'enfer.⁵¹

L'ironie ne permet donc jamais le calque exact entre le sens premier et apparent, et le sens ultime, intentionné et caché, qui se soustrait ainsi toujours à une lecture naïve ou au premier degré. Il y a donc duplicité paradoxale car les deux niveaux sémantiques antinomiques (le niveau littéral et le niveau figuré) restent présents simultanément, mais, seul le second importe dans la compréhension effective de l'ironie. L'ambiguïté du texte ironique est maintenue, précisément, par cet état de coexistence entre les deux sens possibles. Il faut dire que l'efficacité d'une telle écriture dépend de la

⁵¹Emil Cioran, *Le Crépuscule des pensées*, op.cit., p.203. La grimace ironique, dans la deuxième partie de cette associativité dynamique sur la verticale de la mort suicidaire (l'eau / l'air), assemble, d'un côté, la référence à Jésus ("s'élever au ciel") et, de l'autre côté, le renvoi à la damnation chrétienne du suicidé pendu ("en se balançant au bout d'une corde").

reconnaissance, de la part du lecteur, de la distance qui sépare ce qui est dit de ce qui est signifié. Le fragment ironique signifie en effet plus qu'il ne dit, et laisse entendre autre chose que ce qu'il affirme. Comme le dit Susan Sontag à l'égard de Cioran:

His kind of writing is meant for readers who in a sense already know what he says.⁵²

La contradiction entre le sens latent et le sens manifeste, qui reste à la base de l'expression ironique, demande ainsi, chez Cioran, une triple compréhension: une reconnaissance de l'énoncé tel qu'il se présente au lecteur, la reconnaissance des signaux qui diffèrent l'énonciation, et enfin la reconnaissance de l'énonciation différée qui correspond au sens dernier et initialement intentionné. L'effet ironique ne peut être achevé qu'à la condition de cette triple reconnaissance. Ainsi lorsque Cioran affirme que:

L'insomnie est la seule forme d'héroïsme compatible avec le lit.⁵³

nous comprenons d'abord le sens littéral qu'exprime l'aphorisme par la description qualitative de la souffrance de tout insomniaque au long et au fil

⁵²Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987, p.81.

⁵³Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.143.

de ses veilles. Les termes qui sont mis en rapport sont les termes extrêmes de l'énoncé, "insomnie" et "lit", à leur tour médiatisés par "l'héroïsme", qui est, lui, modifié par la restriction absolue "seule forme". Cette expression, "seule forme", constitue le signal déclencheur de la reconnaissance troisième, celle de l'ironie. Le propre de l'énoncé ironique, tel que nous l'avons défini, est de permettre de signifier autre chose, voire le contraire de ce qui est exprimé littéralement.

Ce mode d'énonciation différé s'accommode tout particulièrement de la forme brève et discontinue. Le fragment et l'aphorisme permettent la constitution ponctuelle d'un espace ironique où les termes arrivent à jouer leur rôle allusif et dissimulateur de sens avec un maximum d'efficacité. Le caractère ponctuel et détaillé de l'ironie est d'ailleurs mis en évidence par Cioran lorsqu'il affirme qu'il n'y a "rien de plus exaspérant que l'ironie sans faille, sans répit, qui ne vous laisse pas le temps de respirer, et encore moins de réfléchir, qui, au lieu d'être inapparente, occasionnelle, est massive, automatique, aux antipodes de sa nature essentiellement délicate"⁵⁴.

Il est vrai, du moins théoriquement, que le texte le plus ironique serait celui qui ne s'avouerait pas comme tel, qui cacherait les marques mêmes de son

⁵⁴Emil Cioran, *De l'Inconvénient d'être né*, op.cit., p.101.

ironie, qui maintiendrait de façon constante son ambiguïté, pour éclater et révéler en un point ultime sa nature foncièrement ironique. Plutôt que de présupposer la brièveté des formes fragmentaires qui s'accordent rapidement à une vérification et à une compréhension corollaire de leur valeur ironique, ce type d'ironie, dénoncé par Cioran, exige le déroulement continu d'un texte plus ample dont l'analyse s'avèrerait ainsi beaucoup plus problématique. Il va sans dire qu'un texte ou un discours de dimensions plus larges ne se laisse aucunement réduire et analyser avec la même rigueur que l'aphorisme. Le contexte sera plus diffus et difficile à saisir dans la complexité du discours que dans l'unicité du fragment singulier.

Les signaux graphiques, présents dans l'écriture aphoristique de Cioran, et qui sont révélateurs du jeu⁵⁵ et de l'usage de l'ironie, sont respectivement: a)

⁵⁵Cioran joue souvent avec les textes, les mots y entrent comme dans un jeu des quatre coins, de l'enfance. Prenons un exemple dans son livre *Le Crépuscule des pensées* (Paris, L'Herne, 1991, p.79):

Il y a tant de volupté musicale dans le désir de mort, qu'on voudrait l'immortalité uniquement pour ne pas l'interrompre. Ou, si l'on trouvait une tombe pour continuer de l'éprouver, mourir à l'infini dans le désir de mort!

À la page 200 du même livre on trouve:

Il y a tant de façons de mourir dans la musique intérieure, que je ne trouverai plus ma fin... On n'est cadavre que dans l'absence de sonorités intérieures.

D'un texte à l'autre, d'un livre à l'autre, les mots jouent, en même temps, les quatre coins

les guillemets, b) l'italique, c) les points d'exclamation et de suspension et d) les modalisateurs (les adverbes modérateurs de sens). C'est par la marque de leur utilisation, singulière ou combinée, que la phrase cioranienne véhicule l'ironie de son sens ultime et déstabilise son sens total. L'effet cumulatif est l'équivalent d'une destruction de la totalité textuelle que nie de prime abord la fragmentation de l'écriture.

L'usage des guillemets, chez Cioran, met en cause, le plus souvent, le sens convenu du mot ainsi encadré. Paradoxalement mis en évidence et isolé par ces marques, le mot semble révéler le peu de confiance que Cioran lui accorde, au profit symétrique des autres termes qui en sont dépourvus. Par exemple:

Contre l'obsession de la mort, les subterfuges de l'espoir comme les arguments de la raison s'avèrent inefficaces: leur insignifiance ne fait qu'exacerber l'appétit de mourir. Car, pour triompher de cet appétit il n'y a qu'une seule "méthode": c'est de le vivre jusqu'au bout, d'en subir toutes

et à cache-cache. Voilà un bel exemple de jeu intertextuel à distance, qui dissimule des résonances de Shakespeare:

Toutes les eaux sont couleur de noyade. (*Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.58)

*

Toutes les eaux ont la couleur de la noyade. (*Le Crépuscule des pensées*, op.cit., p.166)

les délices, toutes les affres, de ne rien faire pour l'é luder.⁵⁶

Par cette citation, la relativisation de la notion de méthode, telle qu'on l'entend généralement, est soulignée par sa mise en guillemets et subvertie par la mise en contexte; le segment attributif d'identification est dépourvu de signes graphiques. La "méthode" a perdu sa neutralité linguistique, minée en un premier temps et réinventée en un second, par une nouvelle définition, comportant une toute autre valeur que celle qui est communément acceptée. L'utilisation des guillemets crée invariablement un rapport de forces entre le mot diminué par ses stigmates graphiques et les autres, qui subvertissent le sens du premier et deviennent plus crédibles. Dans l'aire du jeu qu'est la phrase ironique, le mot entre guillemets est toujours perdant.

L'usage de l'italique chez Cioran répond à plusieurs nécessités. L'italique, pareillement aux guillemets, isole le mot au sein de la phrase, mais contrairement à eux, elle ne rabaisse pas le sens du mot pour ensuite le réinventer. Au contraire, l'italique redouble la charge de sens du mot utilisé. Elle ajoute un supplément qui serait plus proche d'un accent, d'une intonation,

⁵⁶Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.22.

relevant du domaine de l'oralité. Le mot ainsi mis en scène, ainsi paré, prononce et déclame, au plus fort, le sens de sa définition. Le ton que le mot en italique imprime à la phrase finit par résorber tout le sens de cette phrase. Cet état est paradoxal, car l'italique souligne, en tout premier lieu, l'insuffisance de la diffusion sémantique du mot utilisé qui requiert ainsi, afin de se mettre en évidence, afin d'attirer le regard du lecteur et de permettre la diffusion du sens, la nécessité d'une mise en italique. À cette condition, le mot peut alors exiger du lecteur d'être lu autrement:

*Si loin s'étend la mort, tant elle prend de place, que je ne sais plus où mourir.*⁵⁷

Cette insistance, ce dédoublement, se base néanmoins sur un vide essentiel. Le mot est le même, ce n'est que sa forme graphique qui indique un supplément de sens, une fortification, qui ne sont pourtant nullement explicités, mais seulement suggérés. Dans un mouvement rhétorique semblable à l'énoncé ironique qu'il figure, le sens ultime du mot en italique est toujours ailleurs que là où il réside littéralement. L'italique en fait l'aveu le plus direct. L'insuffisance et l'imprécision du mot sont soulignées par la forme de sa

⁵⁷ibid., p.3.

graphie, qui constitue une amplification nouvelle de son sens. La banalité du mot reprend vie à travers son italicisation et finit par signifier plus, sans que l'on puisse savoir à quoi renvoie exactement cette figure de substitution, sinon à l'indicible du langage.

Ensuite, les points d'exclamation et de suspension sont des signaux ironiques par excellence:

...c'est la mort le vrai critère... Et c'est elle, dimension la plus intime de tous les vivants, qui sépare l'humanité en deux ordres si irréductibles, si éloignés l'un de l'autre, qu'il y a plus de distance entre eux qu'entre un vautour et une taupe, qu'entre une étoile et un crachat. L'abîme de deux mondes incommunicables s'ouvre entre l'homme qui a le sentiment de la mort et celui qui ne l'a point ; cependant tous les deux meurent ; mais l'un ignore sa mort, l'autre la sait ; l'un ne meurt qu'un instant, l'autre ne cesse de mourir...⁵⁸

Par des moyens de nature opposée, ils mènent au même résultat. Le point d'exclamation arrête brusquement et suspend le propos de la phrase. Mais dans cette brusque suspension qui interdit le prolongement littéral et discursif, se concentre l'essentiel d'un sens qui, lui, arrive à se prolonger par delà le point

⁵⁸Emil Cioran, *Précis de décomposition*, op.cit., p.21.

de clôture de l'expression. De la même façon, les points de suspension impliquent et suggèrent un non-dit, qui est laissé en suspens. Les points de suspension font donc figure d'intermédiaire, tout comme le point d'exclamation, entre ce qui est exprimé littéralement et le non-dit, qui est la véritable intention première de l'expression aphoristique. Ces deux marques graphiques mènent ainsi à l'extérieur du fragment, et signalent le point de départ d'un sens qui est toujours ailleurs qu'au centre de son expression.

La fonction avouée des locutions adverbiales et des adverbes modalisateurs est de tempérer, de modérer, dans une expression courante, la portée des termes dont elle est constituée. Or dans l'énoncé ironique, cette fonction est totalement inversée. L'utilisation des modalisateurs tend à l'effet contraire. Sous une apparence de concession, ils signifient en réalité l'inverse de leur fonction et sens premiers. Ils semblent réduire l'extension de l'expression mais en fait, ils jouent un rôle totalisant comme s'ils étaient absents, ou mieux, comme s'ils figuraient leur contraire sémantique:

Mon avidité d'agonies m'a fait mourir tant de fois qu'il me paraît indécent d'abuser encore d'un cadavre dont je ne peux

plus rien tirer.⁵⁹

Dans une dissimulation, astucieuse, l'expression aphoristique est différée, et reçoit la marque de son ironie par la duplicité du travail de l'adverbe "tant", faussement modérateur d'un sens qui affirme ultimement le contraire de ce qu'il dit. Nous comprenons, au terme de cette analyse, que l'ironie du fragment cioranien constitue un acte de langage qui exige moins une compréhension du littéral de son sens premier, ou qu'une reconnaissance de la signature de la marque de son ironie. La phrase cioranienne établit ainsi un espace ironique, une aire de jeu, dans laquelle ses termes devront jouer de manière théâtrale un rôle qui ne répond jamais à leur sens premier. Le mouvement rhétorique et l'extension sémantique de la phrase seraient donc la syntaxe de cette ironie. Dans l'énoncé qui suit:

Distribuer des coups dont aucun ne porte, attaquer tout le monde sans que personne s'en aperçoive, lancer des flèches dont on est le seul à recevoir le poison.⁶⁰

nous remarquons un mouvement d'inversion caractéristique qui culmine en une

⁵⁹Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.140.

⁶⁰Emil Cioran, *De l'Inconvénient d'être né*, op.cit., p.43.

pointe qui fait de celui qui distribue et attaque en vain la victime ultime de ses propres actes. C'est ce mouvement qui importe et qui nous retient à la lecture du fragment. Son contenu cède le pas devant son mouvement rhétorique.

L'ironie serait donc le levier privilégié dont userait l'expression fragmentaire pour s'autoreprésenter. Nous sommes tentés de dire que si, par exemple, l'écriture de Cervantes parodie la forme du roman, l'écriture de T.S. Eliot parodie la poésie, et celle d'Eugène Ionesco en fait de même pour le théâtre, l'écriture cioranienne de la mort serait, en revanche, surtout une parodie de la littérature d'idées, de la forme de l'essai, qui fait, par l'ironie qui en est le moteur, l'aveu de sa propre négation.

Taxonomie de la mort

L'écriture cioranienne de la mort se présente selon trois modes d'expression: la forme de l'essai, celle du propos et enfin, celle de l'aphorisme. Il faut dire qu'une analyse attentive permet de réduire la triade, car chaque essai est constitué d'un certain nombre de propos, qui, à leur tour sont essentiellement charpentés autour d'une série d'aphorismes. L'aphorisme est bien la cellule, ou l'unité première, qui demeure à la base de l'écriture cioranienne de la mort. Il y a ainsi un étranglement primordial, un entonnoir du sens, une méthode gigogne, qui structure l'écriture qui se donne pour plus extensive qu'elle n'est en réalité. Les aphorismes qui la constituent sont les véritables relais de la progression saccadée de son sens, relais qui, dans leur combinaison textuelle, ne permettent toutefois pas l'élaboration d'un sens total et globalisant. Les aphorismes de la mort seraient ainsi les acteurs qui

joueraient au sein du propos ou de l'essai une pièce sans finalité et qui donneraient ainsi exclusivement la représentation de leur mise en scène, de leur affrontement, mais non celle de la constitution d'un sens global. C'est ce que l'on pourrait nommer l'élément oraculaire et singulier de la méthode essayiste de Cioran. La pensée hypothétiquement préalable et totale qui serait à la base de son écriture est ainsi niée et renvoyée au tatonnement littéraire d'une pensée intermittente et contradictoire, qui ramène l'essai à son sens étymologique premier de tentative littéraire.

Considérons donc ce propos tiré du *Précis de décomposition*:

« À quoi bon ? » - adage du Raté, d'un complaisant de la mort... Quel stimulant lorsqu'on commence à en subir la hantise ! Car la mort, avant de trop nous y appesantir, nous enrichit, nos forces s'accroissent à son contact ; puis elle exerce sur nous son oeuvre de destruction. L'évidence de l'inutilité de tout effort, et cette sensation de cadavre futur s'érigeant déjà dans le présent, et emplissant l'horizon du temps, finissent par engourdir nos idées, nos espoirs et nos muscles, de sorte que le surcroît d'élan suscité par la toute récente obsession, - se convertit - lorsque celle-ci s'est implantée irrévocablement dans l'esprit - en une stagnation de notre vitalité. Ainsi cette obsession nous incite à devenir tout et rien. Normalement elle devrait nous mettre devant le seul choix possible : le couvent ou le cabaret. Mais, quand nous ne pouvons la fuir ni par l'éternité ni par les plaisirs, quand, harcelés au milieu de notre vie, nous sommes aussi

loin du ciel que de la vulgarité, elle nous transforme en cette espèce de héros décomposés qui promettent tout et n'accomplissent rien : oisifs s'essoufflant dans le Vide; charognes verticales, dont la seule activité se réduit à penser qu'ils cesseront d'être...⁶¹

Une analyse, même des plus superficielles, révèle que la continuité concentrique et contradictoire de ce propos est paradoxalement étayée par une série d'aphorismes. Chaque phrase de ce propos tient en elle-même et résorbe son sens, exigeant du lecteur une acceptation du ressassement de la pensée qui y est distillée, et une soumission aux disjonctions qui séparent chacune des phrases. Les signaux représentatifs de l'ironie, tel que nous en avons rendu compte, sont bien présents dans chacun des aphorismes en partie. En conséquence, le sens de chaque phrase mène à l'extérieur d'elle-même, par son inachèvement aphoristique ou oraculaire, mais non à la phrase suivante, et ne permet donc pas le lien de liaison qui enchaînerait, ou devrait du moins lier, la suite des phrases entre elles. L'usage répété de l'aphorisme au sein du texte qui se veut continu détruit la possibilité d'une lecture vectorielle efficace et cumulative de sens.

⁶¹Emil Cioran, *Précis de décomposition*, op.cit., p.121.

Il faut donc porter notre attention sur la forme de l'aphorisme. C'est bien lui qui figure le fondement irréductible et premier de l'écriture que nous analysons. Chez Cioran, cette fragmentation s'écrit sur quatre grands modes d'aphorismes. À la lecture, il est possible d'arrêter et de déconstruire ces quatre formes de fragments. Il ne s'agit pas de recoupements sémantiques; nous ne parlons pas de familles thématiques d'aphorismes. On essaie de mettre en évidence quatre types essentiels d'aphorismes, utilisés par Cioran pour mettre en oeuvre un jeu formel de l'écriture. Ces formes renvoient ainsi à elles-mêmes.

1) la formule itérative:

L'ennui est bien une forme d'anxiété mais d'une anxiété purgée de peur. Lorsqu'on s'ennuie on ne redoute en effet rien, sinon l'ennui lui-même.⁶²

Ce premier type de fragment mise, avant tout, sur le jeu combinatoire ou le glissement interne du sens de ses termes. C'est une formule qui n'ouvre et ne se retourne que sur elle-même. Ce faisant, elle attire le regard sur son propre achèvement, sur sa facture plastique, "une anxiété purgée de peur", c'est

⁶²Emil Cioran, *Aveux et anathèmes*, op.cit., p.16.

un peu une mer vidée de son eau. La chose pourrait être concevable. Tout comme on peut bien concevoir le retournement de la formule, la réversibilité de ses termes. Ailleurs, Cioran postulait justement que "l'antidote de l'ennui est la peur."⁶³ La peur devient le point médian de cette dialectique. Cioran peut affirmer que lorsqu'on s'ennuie, on ne redoute par-dessus tout que l'ennui que l'on éprouve. La formule se concentre tellement qu'elle se ferme et finit par se mordre la queue. Nous sommes en présence d'un ennui qui ne désire plus s'ennuyer. L'abstraction que convoie un tel énoncé est, d'emblée, doublement nécessaire. Elle permet, en un premier temps, étant donné la capacité de diffusion des concepts (tels l'ennui et la peur), de polariser les termes du fragment pour ensuite, en vertu d'une contraction, effectuer par un glissement interne des termes, un renversement sémantique. Qu'est-ce que l'ennui signifie, et que peut bien être un ennui qui craint de s'ennuyer? Nulle part, Cioran ne donne de réponse à ces questions. L'intérêt est à vrai dire ailleurs. La formule force le lecteur à se rendre, selon l'expression de Pascal. C'est un tour de force linguistique. Les mots qui constituent la formule sont érigés en absolus. Il

⁶³Emil Cioran, *De l'Inconvénient d'être né*, op.cit., p.93.

n'est question ni d'ennui ni d'une peur, empiriques ou existentiels. Ces mots acquièrent une valeur absolue de jeu, mais non pas un sens. Le jeu des signifiants a, à la base, un emploi quasi-exclusif de termes abstraits ou conceptuels qui se prêtent à merveille aux diverses permutations et destructions du sens; et ces termes entretiennent des rapports structuraux et non pas de fond. Cela permet leur mobilité et la subversion du propos. Les termes se meuvent à l'intérieur des limites de l'aphorisme, forme achevée et fermée, qui, tout en questionnant la pertinence de son propos, ouvre son achèvement formel sur l'inachevé du sens total.

2) l'anecdote:

Je ne sais plus comment il me fut donné de recueillir cette confidence: « Sans état ni santé, sans projets ni souvenirs, j'ai relégué loin de moi avenir et savoir, ne possédant qu'un grabat sur lequel désapprendre le soleil et les soupirs. J'y reste allongé, et dévide les heures ; autour des ustensiles, des objets qui m'intiment de me perdre. Le clou me chuchote : transperce-toi le coeur, le peu de gouttes qui en sortira ne devrait pas t'effrayer. - Le couteau insinue : ma lame est infailible : une seconde de décision, et tu triomphes de la misère et de la honte. - La fenêtre s'ouvre seule, grinçant dans le silence : tu partages avec les pauvres les hauteurs de la cité ; élance-toi, mon ouverture est généreuse: sur le pavé,

en un clin d'oeil, tu t'écraseras avec le sens et le non-sens de la vie. - Et une corde s'enroule comme sur un cou idéal, empruntant le ton d'une force suppliante : je t'attends depuis toujours, j'ai assisté à tes terreurs, à tes abattements et à tes hargnes, j'ai vu tes couvertures froissées, l'oreiller où mordait ta rage, comme j'ai entendu les jurons dont tu gratifiais les dieux. Charitable, je te plains et t'offre mes services. Car tu es né pour te pendre comme tous ceux qui dédaignent une réponse à leur doute ou une fuite à leur désespoir. »⁶⁴

Ce deuxième type de fragment met en scène ce qui peut être communément désigné sous le nom d'anecdote. Il est à remarquer que ce genre de fragment était singulièrement absent des premiers écrits aphoristiques de Cioran. Ces textes se confinaient dans une performance du dire où le poids des mots outrepassait le poids des choses qu'ils désignait. Ces écrits étaient caractérisés par leur surenchère lexicale, l'instabilité des idées, et une abstraction généralisée. Ces marques accusaient l'influence de la pensée roumaine, le roumain bénéficiant d'une charge lyrique supérieure. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'oeuvre cioranienne, le nombre d'anecdotes augmente. Ce type d'aphorisme y acquiert un sens absolu. Les mots qui

⁶⁴Emil Cioran, *Précis de décomposition*, op.cit., p.213.

l'habitant perdent de leur réalité pour devenir exemplaires. Certes, ils allègent l'abstraction générale, mais par effet de contraste, ils mettent en évidence et en valeur l'abstraction, y participent même, plutôt que de s'en détourner. L'anecdote se fige invariablement car sont absentes de son écriture toute indication temporelle ou personnelle. Ne subsiste que l'indication minimale, ponctuelle, qui permette de saisir l'objet du propos. L'anecdote fait exemple et perd ainsi son caractère incident, temporel, sa contingence. Ce type de texte ne cède jamais à la tentation du récit. Il s'agit plutôt de texture lyrique masquée, les rôles n'y sont qu'un dédoublement à fonction d'accentuer des actants inanimés de la mort. Presque tout l'instrumentaire thanatique symbolisant l'acte du suicide apporte des contrepoints dans le texte qui génèrent une série métonymique remarquable.

3) la citation

Regardons un exemple de la citation cioranienne:

Les méditatifs et les charnels : Pascal et Tolstoï. Se pencher sur la mort ou l'abhorrer, la découvrir par l'esprit ou par la physiologie. Avec des instincts minés, Pascal surmonte ses larmes, alors que Tolstoï, furieux de périr, rappelle un

éléphant hagard, une jungle terrassée. On ne médite plus aux équateurs du sang.⁶⁵

Le troisième type de fragment est celui qui met en jeu la citation. C'est celui par lequel Cioran s'efface apparemment derrière le rappel d'un événement ou d'un personnage historique, ou encore par la voie d'un propos cité, extrait de ses notes de lectures. Remarquons en tout premier lieu, l'aisance et l'actualité avec lesquels Cioran expose des enseignements venus d'ailleurs. Il n'y a chez lui aucune volonté de démonstration, ou de mise en épreuve. Comme Susan Sontag l'a très bien remarqué, "Cioran doesn't make any of the usual efforts to persuade, with his oddly lyrical chains of ideas, his merciless irony, his gracefully delivered allusions to nothing less than the whole of the European thought since the Greeks."⁶⁶

La citation est un moyen détourné pour arriver à ses propres fins. Elle authentifie le propos par la marque de son autorité:

Le dernier poète important de Rome, Juvénal, le dernier écrivain marquant de Grèce, Lucien, ont travaillé dans

⁶⁵Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.149.

⁶⁶Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, op.cit., p.81.

l'ironie. Deux littératures qui finirent par elle. Comme tout, littérature ou non, devrait finir.⁶⁷

Dire que Lucien de Samosate et Juvénal ont travaillé l'ironie et que la littérature grecque ou latine finissent avec eux, tel que tout devrait finir, n'en revient pas moins à faire écho à l'ironie par laquelle s'exprime le fragment et donc aussi à l'ironie qui travaille l'écriture de Cioran, représentant crépusculaire d'une littérature qui, à son tour, agonise.

La citation, le recours aux enseignements du passé, n'est donc jamais, par définition, neutre. Ces rappels n'ont aucune prétention historiciste, ils parlent plutôt du présent et montrent la manière dont il faut en parler. Les citations sont donc orientées vers l'actualisation du projet d'écriture cioranien, elles sont englobées par lui et ne sauraient l'en détourner.

4) Le quatrième type de fragment qu'utilise Cioran est celui qui fait jouer la phrase autour d'un choix pronominal. Essentiellement, nous y retrouvons le groupe primordial du **je/moi** suivi de celui de **nous/on** et enfin de celui du **il**. Notons au passage les rares intrusions du groupe **tu/vous**.

⁶⁷Emil Cioran, *Aveux et anathèmes*, op.cit., p.113.

La tentation du je reflète la certitude de Cioran que l'écrivain n'est le mandataire de personne, sinon de lui-même. Il peut dès lors parler en son propre nom. Ce qu'il dira aura valeur absolue, car son cadre de référence ainsi que son objet d'expérimentation n'outrepasse jamais les limites du moi. Le moi véritable qui se dévoile apparemment et qui fait l'aveu de lui-même s'apparente ainsi à un moi souffrant:

Tout ce que j'ai conçu se ramène à des malaises dégradés en généralités.⁶⁸

L'expression de la souffrance, du malaise inhérent au moi, devient en quelque sorte la justification de la souffrance, du dévoilement de ce moi, de son expression. "Je n'ai rien inventé, j'ai été seulement le secrétaire de mes sensations,"⁶⁹ dit Cioran. Mais la modernité ne correspond-elle pas à ce "stage of human life at which, objectively, the body becomes a problem", comme le dit Susan Sontag?⁷⁰ Or, si le concret du corps fait problème, sur quoi le moi baserait-il son expression? Sur rien, car selon Susan Sontag, le moi moderne

⁶⁸Emil Cioran, *Écartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p.122.

⁶⁹ibid., p.146.

⁷⁰Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966, p.47.

recherche dans son expression, avant tout, son effacement, “the cancellation of the self”.⁷¹ L'apparence d'aveu n'est qu'une savante tentative, d'un genre particulier, d'autobiographie abstraite:

Plus je vieillis, moins je me plais à faire mon petit Hamlet.
 Déjà je ne sais plus, à l'égard de la mort, quel tourment éprouver...⁷²

Le moi présent dans l'aphorisme cioranien de la mort est en tout point identique au *nous* ou au *il* qui surgissent ailleurs. Le *il* est de façon notoire une tentative de distanciation qui en vérité permet d'adjoindre une volonté du neutre à la présence du *je*:

Qu'elle m'est proche cette vieille folle qui courait après le temps, qui voulait rattraper un morceau de temps !⁷³

Or ce *je* lui-même ne renvoie à rien de concret, à rien de visible. Le *il* est doublement abstrait. Car le moi présent dans les aphorismes est une construction grammaticale qui ne renvoie pas à son auteur insaisissable,

⁷¹ibid., p.43.

⁷²Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.61.

⁷³ibid., p.48.

invisible.

Le *nous* joue un rôle similaire:

Tout acte flatte l'hyène en nous.⁷⁴

Par définition, il inclut le *je*, qui le rend aussi abstrait que lui-même. Le *nous* de Cioran ne nous interpelle pas. Les très rares présences du *tu* ou du *vous* s'expliquent par le fait que dire *tu*, c'est, déjà, exhorter la partie adverse et lui adresser un acte d'accusation:

Avec tes veines chargées de nuits, tu n'as pas plus ta place parmi les hommes qu'une épitaphe au milieu d'un cirque.⁷⁵

Mettre en cause l'autre, ou soi-même, par la désignation du *tu* n'en revient pas moins à s'engager sur une voie de reconnaissance grammaticale. Il est vrai que l'ironie y passe mieux, mais cela ne débarrasse point de la présence du moi:

« D'où viennent vos airs avantageux ? - J'ai réussi à survivre, voyez-vous, à tant de nuits où je me demandais: vais-je me tuer à l'aube ? »⁷⁶

⁷⁴ibid., p.83.

⁷⁵ibid., p.49.

⁷⁶ibid., p.142.

Cioran évite donc cette forme pronominale, la trouvant trop compromettante. Lorsque le moi s'adresse à lui-même en *tu*, l'altérité qui se dresse et qui pourtant ne saurait se dresser car il s'agit de la même et unique personne, devient désastreuse pour le moi car elle le met en cause et l'accablant, s'accable elle-même.

La première personne du singulier, la première personne du pluriel et la troisième personne du singulier sont donc trois entités équivalentes, aussi abstraites que le moi qui en est le fondement, ou que la prose qui les porte.

La réfutation du concret particulier et de la prétention totalisante, dans cette apparente contradiction, ouvre l'écriture fragmentaire et aphoristique telle qu'elle est pratiquée par Cioran, sur la possibilité d'une écriture autre. Si l'abstraction est constamment recherchée mais également bornée par l'inachèvement du sens, alors elle échappe à la totalité. L'abstraction cioranienne n'est nullement redevable à celle de Hegel. L'accomplissement systémique de l'abstraction hégélienne ferme son texte et le condamne, en dépit de son mouvement dialectique. Le texte de Hegel perd toute possibilité de

création de sens, en visant a priori l'épuisement du sens à travers la progression productive de son discours. Paradoxalement, celui qui a postulé le devenir comme mouvement perpétuel et synthétisant du réel et de ses manifestations (esprit, histoire, philosophie, etc.) condamne le devenir de son propre texte par l'accomplissement indépassable qu'il lui impose. L'achèvement est donc stagnation, il est impossible d'avancer.

Par contre, l'inachèvement du texte cioranien permet à ce dernier de reprendre la parole. Il est donc possible de justifier l'apparente absurdité de l'oeuvre cioranienne, cette répétition, par l'avantage que lui confère "la pluralité de la parole plurielle"⁷⁷, comme dit Blanchot. Dans ce *devenir d'immobilité* blanchottien, les fragments aphoristiques de la mort récusent tout centre fixe, toute référence absolue et peuvent ouvrir leur inachèvement sur la répétition de leur forme. Cioran dit et répète ce qu'il a toujours dit, mais chaque fois d'une façon autre. Il le peut parce que, chaque fois, il ne met en jeu qu'une parcelle, qu'un fragment de discours. Son texte est inachevable. Une belle leçon d'éthique fragmentaire.

⁷⁷Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.234.

Qu'il nous soit permis de citer à la fin de notre analyse du texte cioranien de la mort, ces beaux mots de Jean-Noel Vuarnet, à l'égard de Cioran:

Mystique de tempérament, athée de système, Cioran, tout au long de son oeuvre, comme Schopenhauer, a développé une «idée unique», indéfiniment diversifiée et ramifiée. Chaque fragment (et dans un fragment, chaque paragraphe), est marqué de la singulière musique de sa phrase. D'aphorismes courts en blocs plus longs, une part égale est faite au plus pur classicisme de langue autant qu'à un baroque funèbre teinté d'humour noir.

Si bien des auteurs, y compris les plus grands, comme Nietzsche ou Schopenhauer sont souvent inégaux dans leurs aphorismes, chez Cioran, qu'on pourrait sur ce point comparer à Silésius, la *frappe* n'est jamais inégale, le ton est constamment uni à lui-même: pas de ratage, pas de faiblesse, mais la répétition varie d'une signature interne partout présente, partout active, jusque dans les pages apparemment les plus extérieures.

Cette «idée unique» n'est peut-être pas une idée, mais une répétition et une modulation du pathos plus que de l'idée. En grand obsessionnel, Cioran dit et redit, sous différentes formes, une pensée de même couleur, et ressasse ce fondamental mécontentement dont parle Rosset, cette étonnante rage douce. L'idée unique de Schopenhauer devient alors diction unique : style, et parmi les plus beaux.

À vouloir résumer une telle parole, on obtiendrait peu de résultat. En effet, Cioran, malgré sa force conceptuelle, demeure paradoxal et absurde, évoquant un Kierkegaard sans Dieu, un Chestov sans la foi. Philosophe et artiste, penseur-styliste, Cioran empêche son écriture de larmes ravalées, et la

page, alors, devient lieu d'intensité plus encore que lieu d'expression. La pensée de Cioran pourrait tenir en quelques aphorismes très simples. Comme des fleurs japonaises, il les fait épanouir, dans une sorte d'absence d'oeuvre évidée. Tout en passant comme si l'auteur ne cherchait pas à tout dire mais à enseigner l'enseignable - du vide au vertige, du vertige au vide.⁷⁸

Mais, au fond, pourquoi, cet acharnement d'écrire la mort? Nous avons une vague sensation, à la fin, que tout n'est qu'un jeu subtil de *puzzle textuel*, une provocation du lecteur, la mort en étant l'appât (qui pourrait l'ignorer?); une simulation, en chaîne, de définitions de la mort, contradictoires, ironiques, menaçantes, prémonitoires, déroutantes, cyniques, toujours vraies, toujours fausses...Un jeu avec les mots, un jeu avec la mort. Et la mort ne devient-elle pas, dans ce cas, un principe autour duquel, comme le dit Caroline Bayard,⁷⁹ les signes se (dé)constituent constamment?

⁷⁸Jean-Noël Vuarnet, "L'École du vertige", dans *Magazine littéraire*, décembre 1994, p.38.

⁷⁹Caroline Bayard, "**Jouer avec le sens**: être en ligne avec Baudrillard", (*Lire Baudrillard aujourd'hui*), dans *Recherches Sémiotiques*, numéros 1-2 / 1996, p.19.

En guise de conclusion

La négativité thanatique qui traverse l'oeuvre de Cioran pourrait fort bien être entrevue de diverses façons. Comme un leurre linguistique, dans la mesure où le langage oblige à un choix et à son affirmation; comme une doctrine philosophique, dans la mesure où nous demeurons sensibles au scepticisme, voire à un certain nihilisme présent dans l'air du temps; comme un tour pendable dans la mesure où, malgré tout, Cioran ne se décide pas à opter pour le suicide, lui préférant l'ironique et libératrice arme du rire; ou enfin, comme l'épigone même de l'instance d'auto-négation dans laquelle se trouve la littérature actuelle. Car l'écriture cioranienne de la mort n'est qu'un acte conscient de lui-même, une écriture qui tente de se définir et de se nier, au fil de son énonciation. Cette écriture nous semble mettre en cause la légitimité et l'intelligibilité de l'acte littéraire, tel qu'il est pratiqué par

n'importe quel écrivain, ainsi que par Cioran en tout premier lieu.

La forme de son écriture entretient des rapports troubles avec sa pensée. Un peu comme si l'écriture devenait l'enregistrement des fluctuations d'une pensée qui, renonçant à l'effort qu'exigent la clarté et la progression de son propos, les remplaçait par l'extrême difficulté d'un régime dense et itératif qui s'oblitére et se soustrait à lui-même, au rythme de ses dénégations. Pis encore, cette écriture devient la base approximative sur laquelle il ferait jouer les détours de sa pensée. Le texte ainsi que l'exploration du langage se transmueraient en des formes particulières d'exercices mentaux. La question du sens qui "commence à dater"⁸⁰, se trouve totalement éjectée. Ailleurs, Cioran affirme justement que les modes d'expression étant usés, l'art s'oriente vers le non-sens, vers un univers privé et incommunicable⁸¹. L'écriture cioranienne de la mort n'est donc pas pensée avant que d'être écrite. S'écrivant, elle se pense. Une fois écrite elle ne donne plus à penser. Sa généalogie restant perpétuelle énigme, toute la performance de l'écriture et de la pensée se concentre en son texte sans

⁸⁰Emil Cioran, *La Tentation d'exister*, op.cit., p.149.

⁸¹Emil Cioran, *Les Syllogismes de l'amertume*, op.cit., p.14.

ouvrir la possibilité de l'ajout critique ou de toute amorce de dialogue. Avons-nous eu tort d'entreprendre un tel travail? Nous avons essayé de nous positionner à une distance prudente du texte cioranien et avons renoncé à le saisir de l'intérieur (à l'exception de quelques notes en bas de page, option prudente et stratégique d'interposer un métatexte secondaire), privilégiant son mouvement et sa forme, au détriment de son contenu.

C'est un arc immense que trace Cioran entre les toutes premières phrases qu'il publie à l'âge de vingt-trois ans, cette interrogation liminaire et fondatrice, lourde de l'oeuvre qu'elle annonce et déjà pleine du regret de n'avoir pu s'abstenir: " Pourquoi ne pouvons-nous demeurer enfermés en nous? Pourquoi poursuivons-nous l'expression et la forme, cherchant à nous vider de tout contenu, à organiser un processus chaotique et rebelle?"⁸² et un des derniers aphorismes qu'il rédige, cet aveu concluant qui coïncide avec sa décision définitive de ne plus écrire:

J'enregistre au plus profond de moi-même, pour peu que je m'y plonge, les appels et les contorsions du chaos, avant

⁸²Emil Cioran, *Sur les Cimes du désespoir*, op.cit., p.9.

qu'il n'ait dégénéré en ce trop visible non-sens.⁸³

De chaos en chaos, entre l'incipit, empreint d'inquiétude et de vacillements, et l'arrêt concerté de la parole, entre le point d'interrogation initial et le point final, son écriture s'est déployée à contre-cœur, dans une essentielle négation de sa réalité et un nostalgique regret de tout ce qui n'est pas écriture, du chaos précisément, qui vient avant et après tout langage. Rien de plus tentant et paradoxal, en effet, quand on a la faiblesse d'écrire, que d'opposer au geste d'écriture le refus même de l'écriture. L'écriture cioranienne de la mort implique symptomatiquement le renversement de ses termes, et figure la matrice de l'avènement crépusculaire d'une écriture qui n'arrive plus à supporter le poids de son sens.

Notre étude immanente de la présence de la mort dans l'oeuvre de Cioran n'empêche pas un regard critique sur la conjoncture élargie de l'oeuvre. La compréhension des désaccords, des tensions au sein de l'oeuvre cioranienne ne peut être complète sans interroger son milieu environnant. Voici donc réintroduits le dehors, la réalité culturelle et historique, les conditions de

⁸³Emil Cioran, *L'Élan vers le pire*, Paris, Gallimard, 1988, p.7.

l'avènement de l'oeuvre au monde, bref, les problèmes habituellement traités par l'histoire littéraire. Leur réintroduction, quoique d'une manière succincte, vise à mettre à l'épreuve notre démarche et nous permet d'apprécier la pertinence des résultats atteints, leur adéquation à l'objet.

Par conséquent, si on veut mieux comprendre les avatars de la conscience cioranienne, on peut jeter un coup d'oeil sur l'arrière-fond intellectuel et historique de la "période roumaine". Les premiers articles publiés par Cioran dans les revues roumaines témoignent de la forte influence qu'exerçait sur lui la *Lebensphilosophie* allemande. De cette philosophie Cioran a retenu l'irrationalisme. Ensuite, sa répulsion à l'égard de toute forme de rationalisme, et, en général, envers la philosophie en tant que théorie, lui a été inculquée en grande partie par Nae Ionescu, professeur de logique et de métaphysique à l'Université de Bucarest, le maître à penser de la génération de Mircea Eliade, Constantin Noica et Emil Cioran. Une lecture du *Cours de métaphysique* de Nae Ionescu (Bucarest, Casa Scoalelor, 1927) confirme notre idée que le vécu de l'oeuvre roumaine de Cioran n'est que le reflet d'une attitude intellectuelle. Certaines affirmations du maître semblent transposées

littéralement dans l'oeuvre de son étudiant:

La mystique est la méthode de la métaphysique.

*

Pour nous l'univers est une existence que nous vivons.

*

La métaphysique oscille entre deux pôles: Dieu et le saint.
(*Sur les Cimes du désespoir*, op. cit., pp. 45-48).

Toujours de Nae Ionescu semble venir l'idée que les mots sont un simple véhicule du vécu, préexistent à l'expression:

Les processus par lesquels on vit la réalité trouvent leur prolongement normal dans le langage.⁸⁴

Les articles envoyés de Berlin par le jeune Cioran et publiés par l'hebdomadaire bucarestois *Vremea* témoignent de son admiration sans bornes pour Ludwig Klages, ce théoricien du rythme vital et adversaire acharné de tout logocentrisme, et d'autre part sa répulsion pour la philosophie de Nicolai Hartmann, la personnalité dominante de l'enseignement berlinois qui se trouvait aux antipodes du délire irrationaliste. Sur le plan littéraire et artistique, le jeune Cioran se sentait beaucoup plus proche des convulsions et des cris de désespoir de la génération expressionniste et post-expressionniste allemande que de

⁸⁴Nae Ionescu, *Curs de metafizica*, Bucuresti, Casa Scoalelor, 1927, p.25.

l'immoralisme de Gide (normalement, chez Gide il trouvait de l'esthétisme!). Chez Kokoschka, par exemple, il découvrait un masochisme métaphysique et admirait l'expérience vécue du néant.

Le jeune Cioran, comme toute une avant-garde intellectuelle et artistique, depuis l'effondrement historique de l'Autriche-Hongrie en 1918 et jusqu'à l'avènement du nazisme, a vécu intensément la désagrégation des valeurs traditionnelles, garantes d'une relative stabilité sociale. Sans éthique fondée sur la vérité, sans la garantie d'un centre, la société européenne est bientôt la proie du nihilisme et d'une culture de la décadence.

De son côté, le jeune Cioran adhère à la variante active, allemande, du nihilisme où le néant est exalté en tant que présence à rebours ou présence négative. La nostalgie de l'origine, de l'absolu, de l'intemporel, qui aurait pu lui être inspirée par Klages aussi bien que par Spengler, s'associe à l'apologie de la force, de l'impérialisme vital mais aussi à la volonté de la mort et à la rage wagnerienne de détruire. À cette époque-là, Cioran tache d'investir son nihilisme de toutes les prérogatives d'une expérience vécue et il s'avère incapable de dépasser les anciens dualismes platoniciens temps/éternité, esprit/corps,

esprit/matière.

La négation hystérique, l'irrationalisme, le culte de la destruction, le spectacle de l'anéantissement de soi et l'idée cioranienne que l'homme était devenu un concept obsolète portent la marque inimitable de l'avant-garde. La décadence de Cioran est, pour la plupart, le fruit du phénomène avant-gardiste. Cela ne doit pas surprendre. D'un côté, entre la décadence et l'avant-garde il y a une parfaite compatibilité, comme l'a bien remarqué Matei Calinescu dans son livre *Faces of modernity : Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, Indiana University Press, 1985). De l'autre côté, la culture roumaine d'entre les deux guerres mondiales est le siège d'un fort mouvement d'avant-garde et même d'un avant-gardisme avant la lettre.

Si l'avant-garde pourrait expliquer la violence et le radicalisme de l'écriture cioranienne, un certain aristocratism romantique pourrait rendre compte de l'inflation narcissique du moi, de la nostalgie de l'origine et de l'absolu, du lyrisme, de l'expression immédiate des passions et de ce mourir-vivre, délicieux et déchirant, écart et amour d'infini.

Dans son oeuvre française, Cioran tâchera de supprimer l'inflation

romantique du moi et le jeu d'excès dans son discours "officiel", mais le moi cioranien ne fait que tourner son propre anéantissement dans un mouvement d'expansion maximale.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que la violence avant-gardiste, tout comme l'expansion romantique, sont du côté de la métaphysique de la présence. Cependant, l'expansion violente cioranienne est appréhendée par le jeu du manque. Sa confiance en la valeur métaphysique de la littérature est minée par une foi contraire. Il s'agit de suppléer par des figures fictives au manque d'être de l'univers humain.

La "rhétorique de l'exil", en l'occurrence, la rhétorique de la séparation, de la perte et de l'absence rejoint une réaction anti-métaphysique qui remonte à l'esthétique baudelairienne du *manque* et à la philosophie de Nietzsche. Non pas à toute la philosophie de ce dernier mais à cette partie qui prend la métaphysique de la présence *in malo sensu* et considère ses concepts comme de pures fictions dont la vérité est, en réalité, une métaphore. Dans son oeuvre française, Cioran va exploiter cette "confusion" entre l'ontologie et la grammaire, qui est devenue ensuite l'enjeu du discours post-moderniste. Nous

nous sommes efforcés de montrer que, signifiant l'absence et la séparation, l'aphorisme cioranien de l'époque française est une subversion de la présence. Ce qui était perçu auparavant comme expérience vécue se transforme dans le spectacle de l'écartèlement et, en fin de compte, est converti en rêve d'esthétisme. Aussi, le moi cioranien, qui, dans l'hypostase roumaine, rêvait de la présence à soi et de l'absolu ne se retrouve-t-il qu'à condition de s'être rendu, selon l'expression de Julia Kristeva, étranger à lui-même. Le travail de séparation qu'il effectue sur soi à travers l'écriture lui révèle que l'impossibilité d'être soi est une libération. D'où nous avons déduit que la séparation et son spectacle (du côté du cynisme), sans forcément le vouloir, est du côté du jeu et de sa liberté.

Cioran ne veut ou ne peut pas réconcilier les tendances antagonistes de son esprit. Le romantique, l'avant-gardiste, le douteur et le littéraire se heurtent en lui et se minent les uns les autres. De ce combat dramatique se dégage une oeuvre qui non seulement nie la présence dans tous ses sens, mais aussi fait sauter tous les obstacles de type métaphysique qui empêchent la dissolution des fondements comme la seule forme d'existence possible. Position

unique et rebelle. À une époque où l'on cherche une solution à l'extase horrible du néant dans la fraternité et l'engagement, Cioran serait-il un anti-Sartre?

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvres de Cioran:

Précis de décomposition. Paris, Éditions Gallimard, 1949 (repris en Idées en 1965 et en TEL-Gallimard en 1978).

Syllogismes de l'amertume. Paris, Éditions Gallimard, 1952 (repris en Idées en 1976, puis en Folio-Essais en 1986).

La Tentation d'exister. Paris, Éditions Gallimard, 1956 (repris en Idées en 1974 et en TEL-Gallimard en 1986).

Histoire et Utopie. Paris, Éditions Gallimard, 1960 (repris en Idées en 1977 et en Folio-Essais en 1987).

La Chute dans le temps. Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Le Mauvais Démon. Paris, Éditions Gallimard, 1969.

De l'Inconvénient d'être né. Paris, Éditions Gallimard, 1973 (repris en Idées en 1983 et en Folio-Essais en 1989).

Essai sur la pensée réactionnaire. Paris, Fata Morgana, 1977 (repris dans *Exercices d'admiration.* Paris, Éditions Gallimard, 1986).

Écartèlement. Paris, Éditions Gallimard, 1979.

Des Larmes et des Saints (le titre en roumain: *Lacrimi si Sfinti*, Bucuresti, Editura Autorului, 1934). Traduit par Sanda Stolojan. Paris, Éditions de l'Herne, 1987 (repris en Livre de Poche en 1988).

Aveux et Anathèmes. Paris, Éditions Gallimard-Arcades, 1987.

Sur les Cimes du désespoir (le titre en roumain: *Pe culmile disperarii*). Traduit par Andrei Vornic et revu par Christiane Frémont. Paris, Éditions de l'Herne, 1990 (repris en Livre de Poche en 1991).

Le Crépuscule des pensées (le titre en roumain: *Amurgul gandurilor*, Sibiu, Dacia Traiana, 1940). Traduit par Mirela Patureau-Nedescu et revu par Christiane Frémont. Paris, Éditions de l'Herne, 1991 (repris en Biblio-Essais en 1993).

Le Livre des leurres (le titre en roumain: *Cartea amagirilor*, Bucuresti, Cugetarea, 1936). Traduit par Grazyna Klewek et Thomas Bazin. Paris, Éditions Gallimard-Arcades, 1992.

Bréviaire des vaincus (le titre en roumain: *Indreptar patimas*, Bucuresti, Humanitas, 1991). Traduit par Alain Paruit. Paris, Éditions Gallimard-Arcades, 1992.

Entretiens. Paris, Éditions Gallimard, 1995.

2. Textes critiques sur Cioran

Amer, Henri - "Cioran, le docteur ès décadences", in *La Nouvelle Revue Française*, août 1960.

Bollon, Patrice - "Le principe de style", in *Magazine Littéraire*, décembre, 1994.

Bosquet, Alain - "Un cynique fervent : E.-M. Cioran", in *Le Monde*, 19 décembre 1964.

Bott, François - "Le métier de misanthrope", in *Magazine Littéraire*, décembre, 1994.

Duvignaud, Jean - "Le Mur de la détresse", in *Preuves*, février, 1961.

George, François - "L'époque de Cioran", in *Critique*, nr.479, avril, 1987.

Jaudeau, Sylvie - *Entretiens avec Cioran*. Paris, José Corti, 1990.

- *Cioran ou le dernier homme*. Paris, José Corti, 1990.

Liiceanu, Gabriel - *Itinéraires d'une vie: E.-M. Cioran*. Paris, Michalon, 1995.

Matzneff, Gabriel - "Cioran : l'immense écrivain que vous ne connaissez pas", in *Figaro Magazine* du 31 janvier, 1987.

- Mauriac, Claude - *L'Allittérature contemporaine*. Paris, Albin Michel, 1969, pp.159 - 168.
- Mutti, Claudio - *Les plumes de l'archange. Quatre intellectuels roumains face à la Garde de Fer: Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica*. (traduit de l'italien par Philippe Baillet). Chalon-sur-Saône, Éditions Hérode, 1993.
- Nadeau, Maurice - "Un penseur crépusculaire", in *Combat*, 29 septembre 1949.
- Noucéra, Louis - "Précis de récomposition", in *Magazine Littéraire*, décembre, 1994.
- Rosset, Clément - "Le Mécontentement d'E.-M. Cioran", in *La Nouvelle Revue Française*, février, 1982.
- Sigaux, Gilbert - "Cioran ou la vocation métaphysique", in *Figaro Littéraire*, 6 août 1960.
- Sontag, Susan - *Styles of Radical Will*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987.
- Sora, Mariana - *Cioran jadis et naguère*. Paris, Éditions de l'Herne, 1988.
- Stolojan, Sanda - "La seconde naissance de Cioran", in *Magazine Littéraire*, décembre, 1994.
- Tacou, Constantin - "Eliade, Cioran : vies parallèles", in *Magazine Littéraire*, décembre, 1994.
- Tiffreau, Philippe - *Cioran ou la dissection du gouffre*. Paris, Henri Veyrier, 1991.
- Tripodi, Anna Maria - *Cioran, metafisico dell'impossibile*. Roma, Japadre Editore, 1987.
- Vernescu, Flavia - "Emil Cioran : le philosophe et le styliste", in *Dalhousie French Studies*, nr.37/1960.
- Vuarnet, Jean-Noël - "L'école du vertige", in *Magazine Littéraire*, décembre, 1994.

3. *Ouvrages théoriques*

- Angenot, Marc - *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville LaSalle, Quebec,

Hurtubise HMH, 1979.

Blanchot, Maurice - *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955.
 - *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
 - *Le Livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.

Cressot, Marcel - *Le style et ses techniques*. Paris, PUF, 1969.

Derrida, Jacques - *L'écriture et la différence*. Paris, Éditions du Seuil, 1967.
 - *De la grammatologie*. Paris, Minuit, 1967.
 - *Positions*. Paris, Minuit, 1967.

Henry, Albert - *Métonymie et métaphore*. Paris, Klincksieck, 1971.

Kristeva, Julia - *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Fayard, 1988.

Lalande, A. - *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, PUF, 1968.

Lévesque, Claude - *L'étrangeté du texte*. Montréal, VLB éditeur, 1976.

Riffaterre, Michael - *Essais de stylistique structurale*. Paris, Flammarion, 1971.

Sontag, Susan - *Against Interpretation*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1966.

Spitzer, Léo - *Études de style*. Paris, Gallimard, 1970.

4. Textes sur la mort

Ariès, Philippe - *L'Homme devant la mort*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Blanchot, Maurice - *L'Oeuvre et l'espace de la mort*, in *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Durkheim, Émile - *Le Suicide*. Paris, Librairie Felix Alcan, 1930.

Guiomar, Michel - *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris, José Corti, 1967.

Jankélévitch, Vladimir - *La Mort*. Paris, Flammarion, 1966.

Landsberg, P.L. - *Essai sur l'expérience de la mort*. Paris, Desclée de Brouwer, 1936.

Schleifer, Ronald - *Rhetoric and Death*. Chicago, Chicago University of Illinois Press, 1990.

Vovelle, Michel - *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris, Gallimard, 1983.
- *Mourir autrefois*. Paris, Gallimard, 1974.

5. Autres textes de référence

Bayard, Caroline - “**Jouer avec le sens**: être en ligne avec Baudrillard”(Lire Baudrillard aujourd'hui), in *Recherches Sémiotiques*, numéros 1-2 / 1996.

Kroker, Arthur & Cook, David - *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montréal, New World Perspectives, 1986.

Heidegger, Martin - *Être et Temps*. [1927] Paris, Gallimard, 1976.