

II. L'écriture des *Cahiers* - *modus vivendi* et fabrication poétique

« Si j'obéissais à mon premier mouvement, je passerais mes journées à écrire des lettres d'injures et d'adieu. »
(Cioran, *Aveux et anathèmes*)

A. Les *Cahiers* – journal et fiction

1. *Cioran et la poétique du journal.*
2. *Les Cahiers - entre l'exigence de vivre et l'exigence d'écrire ou la rhétorique de la réalité et de la fiction.*
3. *Les Cahiers comme espace de la pratique littéraire.*
4. *La poétique de la dénaturation.*
5. *Les Cahiers ou la scéno-graphie de soi.*

1. *Cioran et la poétique du journal*

Soumis au principe du fragmentaire que nous avons analysé dans le chapitre antérieur et qui se constitue dans la dominante de la création d'Emil Cioran, le journal, publié sous la forme des cahiers, s'encadre dans ce que nous pouvons appeler « la poétique du journal » ; mais il la dépasse, se prolongeant des dimensions particulières qui ne font qu'aider le chercheur à comprendre et à analyser une œuvre si contradictoire et ambiguë. En fait, l'importance des *Cahiers* augmente d'autant plus que nous les comparons avec les *Œuvres*, incarnation du texte fini et définitif.

Il y a, sur la littérature (et nous considérons que le journal s'y intègre pleinement), deux vues contraires : celle des anciens, pour lesquels la littérature parle de la réalité ou du monde, de quelque chose d'extérieur, elle est référentielle ; celle des modernes, pour lesquels la littérature parle premièrement d'elle-même, de la littérature, étant ainsi auto-référentielle, une notion avec laquelle véhiculent toutes les poétiques modernes explicites ou implicites. Aristote, dans sa *Poétique*, définissait le rapport entre la réalité et la littérature par la notion de

mimèsis, la théorie de l'imitation ou de la représentation de la réalité. « Aujourd'hui, la *mimèsis* est mise en cause par la théorie littéraire qui a insisté sur l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité, au référent, au monde et soutenu la thèse du primat de la forme sur le fond, de l'expression sur le contenu, du signifiant sur le signifié, de la signification sur la représentation ou encore de la *sèmiosis* sur la *mimèsis*. »¹ Le texte littéraire est autoréférentiel, il nous parle toujours de sa littéarité. Il n'est plus le produit d'une imitation de la réalité. On se situe aujourd'hui contre la *mimèsis*, car c'est la forme textuelle qui impose une vision, une réalité. Le remplacement du mythe de la référence par l'idée de l'autoréférentialité s'est déjà produit dans les œuvres de Roman Jakobson ou de Ferdinand de Saussure qui proclament l'autonomie de la langue par rapport à la réalité et l'arbitraire du signe linguistique. Jakobson reconnaissait la valeur de la fonction poétique pour la littérature. Les autres fonctions ne font que se soumettre à la domination de celle-ci. Roland Barthes va proclamer l'importance du langage, la littérature devenant dans sa vision « une aventure du langage »² qui se substitue à une aventure de la réalité. Un rôle important dans cette séparation entre la réalité et la littérature revient aux poètes modernes, surtout à Mallarmé et Valéry, et à des prosateurs comme André Gide et Marcel Proust.

Il y a, au XX^e siècle, toute une mode à écrire des journaux intimes. Et à les lire. Elle remonte au romantisme (les journaux, plus ou moins intimes, de Benjamin Constant, Stendhal, Amiel, Tolstoj, Kierkegaard, etc). Le lecteur y cherche, le plus souvent malheureusement, les traces de la biographie de l'auteur, étant plutôt réceptif au spectacle d'une vie. On publie, de son vivant, des pages de journal et on les assimile à un livre, à une œuvre en soi, avec sa forme et son destin.

Un cas plus spécial est celui des auteurs qui n'ont pas vu paraître leur journal. Et Cioran en est un. Publiés après sa mort par les soins de Simone Boué et analysés surtout du point de vue biographique (par les critiques étrangers, mais aussi roumains) les *Cahiers* ont un tout autre but: celui de pratiquer l'écriture, de surprendre les coulisses d'un travail

¹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Ed. du Seuil, 1998, p. 111.

² Roland Barthes cité par Antoine Compagnon dans le livre mentionné.

assidu de la langue française, avec ses vertus mais aussi avec ses rigidités.

Les *Cahiers* d'Emil Cioran, parus après sa mort, grâce aux efforts de Simone Boué, s'étendent sur une période de quinze ans, entre le 26 juin 1957 et l'an 1972. Le journal ne comprend pas toute sa vie (c'est un journal partiel) et, comme Simone Boué le dit dans son *Avant-propos*, on n'a pas affaire à un « journal habituel. » La lecture nous introduit dans l'univers du *Livre* où nous nous confrontons avec l'être dans toutes ses dimensions et avec l'écriture comme exercice/essai littéraire.

Il faut tenir compte du fait que Cioran n'a pas eu le temps de revoir et de grouper ses notes, ses pensées, ses fragments, de leur donner un titre ou l'avis de publication. Au contraire, Simone Boué avoue qu'il avait écrit sur son premier cahier : « Tous ces cahiers sont à détruire », qu'il avait formulé donc l'interdiction de publication. Est-ce qu'il n'avait pas l'intention de les mettre au jour ? Leur lecture va nous démontrer qu'il pensait à leur publication, que l'auteur leur accordait une grande importance.

Ainsi, les *Cahiers* font-ils la synthèse de la *mimēsis* et de la *poiēsis*, en devenant le symbole d'une œuvre avec son propre statut et ses lois propres. Il y a dans toute écriture de journal un dialogisme : entre un mode de vie existentiel et un mode de vie textuel, obtenu par la pratique scripturale.

Les *Cahiers* comme espace littéraire offre une série d'avantages et une seule contrainte: respecter le calendrier. Du reste, écrire sur tout et sur rien, elliptique ou codé, nerveux ou mélancolique, et en plus, tout en se regardant écrire. La manière diffère, le but est unique: remplir un vide : de l'existence, de la feuille blanche, du langage.

Même si Cioran rédige tellement de pages de cahiers, il semble ne pas accepter le journal comme genre, à cause de l'impression de ramassis, de superficiel, de facile qu'il crée chez le lecteur. Ce qu'il aime, quand même, c'est l'écriture *exercée*, c'est l'aspect de laboratoire de création, d'espace où l'on peut se lier d'amitié avec le langage ou entretenir une relation vivante avec les mots. Voilà ce qu'il dit à propos du journal de Vlasiu :

« *Le Journal* de Vlasiu devrait me dégoûter à jamais d'en tenir un. Le genre en effet est odieux : un ramassis de ragots presque toujours. Si j'en consigne ici quelques-uns, c'est uniquement pour entretenir en moi l'illusion d'écrire, de faire quelque chose. » (*Cahiers*, pp. 860-861.)

Pourtant, les marques de l'écriture le trahissent, car le conditionnel exprès *échappé* « devrait » laisse l'affirmation contradictoire et en suspense. Il devrait être dégoûté du journal, mais il n'en est pas.

Cioran découvre, par la pratique du journal, un espace qui lui confie beaucoup de liberté. C'est le genre qui lui permet l'ouverture. Le langage s'ouvre sur lui-même, en se constituant en un absolu, le seul que Cioran puisse fabriquer. L'écriture le met devant la puissance du mot, du *langage-bourreau* : « Je me trouve dans l'impossibilité d'écrire. Le Mot est un mur contre lequel je butte, qui me résiste, et se dresse devant moi. Pourtant je sais bien de quoi je veux parler, je possède mon sujet, j'aperçois le dessin de l'ensemble. Mais c'est l'expression qui me fait défaut, rien ne franchit la barrière du Verbe. Jamais je n'ai éprouvé paralysie semblable et qui m'affecte jusqu'au désespoir et, pis encore, jusqu'au dégoût. Il y a six mois que je barbouille du papier, sans avoir écrit une seule page dont je ne réjouisse pas. Je ne lirai plus une ligne de philosophie hindoue : c'est la méditation sur « le renoncement au fruit de l'acte » qui m'a amené là. Encore si j'avais exécuté un acte quelconque ! Mon abdication, hélas ! précède même mes vellétés. » (*Cahiers*, p. 93)

Cioran, lui-même, oriente la lecture de ses *Cahiers*, ne voulant pas reconnaître leur valeur de confession, de journal dans l'acception habituelle du mot. Il veut les absoudre de toute connotation confessionnelle ou intime. Il est conscient qu'un journal des faits personnels ne serait qu'une préoccupation vulgaire, sans importance artistique : « 5 novembre Tenir un journal, c'est prendre des habitudes de concierge, remarquer des riens, s'y arrêter, donner aussi trop d'importance à ce qui vous arrive, négliger l'essentiel, devenir écrivain dans le pire sens du mot. » (*Cahiers*, p. 434)

Au contraire, il trouve, dans cette écriture, l'espace propice à la fabrication de la littérature. Une littérature à part, qui le définit ici, comme dans ses œuvres : *fragmentaire, brisée*, insistant sur la force du langage et la contrainte de la grammaire : « Tenir un journal, quel témoignage d'impuissance à coordonner ses pensées ! C'est le propre d'un esprit discontinu, brisé à ses racines, en profondeur complice et victime des fluctuations du temps, de son temps. Inapte à méditer, il se médite... C'est encore de la philosophie rabaissée à un calendrier intime. » (*Cahiers*, p. 52) ; « Dans tous les moments de vide, de néant intérieur, de sécheresse sans appel, je m'accroche au langage, pis : à la grammaire. » (*Cahiers*, p. 434)

Entre l'écrivain et son journal naît une relation intime. Il s'agit en quelque sorte d'une lutte particulière, contre la réalité, menée par celui qui essaie de se construire un monde verbal. L'écriture remplit une absence, un vide par le langage *choisi et appliqué*. C'est justement le choix des mots et le travail du texte qui déclenchent un double processus : *d'étrangeté à soi-même* (l'auteur se dissimule derrière les mots ou les mots le dissimulent et l'éloignent de soi) et *d'intimité avec le texte* qui le représente et où il se forme un autre moi, un autre destin, où il devient personnage : « La chose la plus difficile du monde est de parler de soi sans exaspérer autrui. Une confession n'est tolérable que si l'auteur s'y déguise en pauvre type. » (*Cahiers*, p. 175) Les deux fragments, déjà cités, ont été construits à l'aide de la forme elliptique, par l'infinifitif généralisateur « tenir » qui offre l'effet de constatation impersonnelle. C'est toujours le besoin de camoufler un témoignage, de le rendre universel.

Plus que toute autre forme scripturale, l'écriture du journal est un exercice. L'auteur s'y trouve en pleine activité productrice. Il médite en écrivant, il n'y a pas de plan, de projet, tout naît en plein processus d'écrire. Ou bien le journal tout entier est un projet.

L'écriture quotidienne réalise une double quête : au plan existentiel et au plan langagier. En quelque sorte elle semble être la plus complexe et la plus difficile car elle s'assume la responsabilité de faire de la vie toute une littérature. Il faut trouver la modalité juste (et c'est en cela que consiste l'art de la confession) de combiner une source d'inspiration personnelle avec l'expression impersonnelle. L'écriture est, dans les termes de Henri Meschonnic, une unité dialectique entre le dire et le vécu : « Les uns écrivent avec ce qu'il y a de pur en eux, avec leur innocence ; je ne peux, quant à moi, écrire avec autre chose qu'avec mes scories. J'écris pour me *purifier*. C'est pour cela que mes productions ne donnent qu'une image insuffisante de ce que je suis. » (*Cahiers*, p. 131) ; « Le grand art est de savoir parler de soi sur un ton impersonnel. (Le secret des moralistes). » (*Cahiers*, p. 131)

C'est toujours dans l'écriture du journal qu'on découvre la possibilité d'élever l'insignifiant, l'inessentiel, la nuance à la valeur et à l'importance de l'essentiel. Le fragmentaire de l'expérience a la force, par l'exercice quotidien, de construire et de donner l'image d'une existence dans sa totalité. Le fragmentaire est à l'origine de toute œuvre essentielle : « Je vais m'accrocher à ses cahiers, car c'est l'unique contact que j'aie avec « l'écriture. » Cela fait des mois que je n'ai plus

rien écrit. Mais cet exercice quotidien a du bon, il me permet de me rapprocher des mots, et d'y déverser mes obsessions, en même temps que mes caprices : l'essentiel et l'inessentiel y seront également consignés. Et ce sera tant mieux. Car rien n'est plus desséchant et plus futile que la poursuite exclusive de « l'idée. » *L'insignifiant* doit avoir droit de cité, d'autant plus que c'est par lui que l'on accède à l'essentiel. L'anecdote est à l'origine de toute expérience capitale. C'est pourquoi elle est autrement captivante que n'importe quelle idée. » (*Cahiers*, pp. 657-658)

L'esprit sort libre et libéré de ce combat avec soi et avec le texte. Car l'une des bienfaisances de l'écriture quotidienne est justement sa valeur thérapeutique. On se guérit de soi tout en devenant, sous sa propre plume, un autre. Tout sujet, surtout dans le journal, a une racine autobiographique. Mais écrire signifie se délimiter de soi-même ; transformer le lyrisme confessionnel en lyrisme intellectuel, absolu : « En train d'écrire un essai sur *l'essence de l'homme* (!), je m'aperçois que je ferais aussi bien de le rédiger sur le ton d'une confession. C'est un sujet autobiographique par excellence. » (*Cahiers*, p. 56) Et en cette délimitation consiste la vraie aptitude, le vrai talent du « diariste. » On sait que Cioran a transformé l'exercice scriptural dans une activité thérapeutique. Il attribue à la littérature et à la pratique littéraire la valeur de salut. Il avoue s'être sauvé par *la pratique de l'écriture*. Mais il faut, quand même, ne pas perdre de vue, qu'écrire a été pour Cioran un permanent métier dans le sens propre du terme : « 9 mars Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent a été pour traduire mes crises de cafard ou pour m'en débarrasser par l'expression. Une fonction thérapeutique, voilà à quoi se réduit pour moi l'acte d'écrire : *faire sauter* la tyrannie de ce cafard. D'où la monotonie de mes livres qui renferment les mêmes obsessions et le même combat. Jamais peut-être écrits n'ont rempli rôle plus utilitaire. Tout ce que j'ai « fait » est issu d'une nécessité, d'un appel urgent, d'une tension irrépressible. Je n'ai aucun mérite à écrire ce que j'ai écrit. Tout cela est venu du plus *loin*, de moi-même : je n'ai fait qu'exécuter un ordre, lui-même fatal, irresponsable, inévitable. » (*Cahiers*, pp. 555-556) ; « Ecrire sur le suicide, c'est l'avoir dépassé. » (*Cahiers*, p. 771)

Nous assistons à une permanente aspiration de se retrouver, qui a comme base l'action de se décomposer, de se déchirer littérairement à seul but de se recomposer, de donner forme à « l'accidentel et l'infime. » Le fragment est le résultat « d'un jeu/je de l'écriture sur le

point de se faire. »³ « *L'essentiel* n'est pas le fait de la littérature, et on peut même hasarder qu'un écrivain vaut par sa manière d'aborder et de présenter l'accidentel et l'infime. Comptent principalement dans les arts les détails ; en second lieu seulement, l'ensemble. Maîtrise suppose l'imitation. » (*Cahiers*, pp. 61-62)

Les *Cahiers* permettent à leur auteur une double aventure : existentielle et scripturale, qui se manifestent par le jeu avec soi (*le ludique ontologique*) et le jeu avec le mot (*le ludique scriptural*). Et chez Cioran, tout comme chez Mallarmé, « l'aventure existentielle coïncide avec l'aventure de la connaissance par la scripturalité. »⁴ Cioran médite par l'écriture, il se forme en écrivant une autre identité, il construit dans l'univers scriptural son propre univers existentiel. Il commence à vivre comme personnage formé des mots.

Il faudrait encadrer le journal de Cioran dans la typologie déjà existante. On va, d'abord, le situer dans la catégorie nommée des « journaux d'existence », des journaux intimes où s'exerce l'écriture quotidienne : « A face « jurnal de existență » înseamnă pînă la urmă a-ți construi o existență pe model de jurnal. »⁵ Les *Cahiers* sont le « journal comme journal » qui « commence par être observation écrite et finit par être littérature »⁶ C'est en même temps « le journal de la fascination de la mort » où l'auteur note tous les effets de la vieillesse et de la maladie sur son corps ou dans son esprit. M. Mihăieș⁷ essayait de définir l'intime et son rôle dans l'écriture du journal, en arrivant à la conclusion que « l'intime est toujours *un autre ou autre part* » (n. s. M.G.S.)⁸.

L'auteur de journal (Cioran *seulement* semble en être un) se sent attiré par l'espace de l'intimité qu'il veut décrire et transfigurer dans l'espace du texte où il se projette une autre identité, en devenant son propre personnage. Le ludique ontologique le conduit vers une *scénographie du soi*. Écrire signifie sortir des déterminations spatio-

³ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982, p. 108.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Ed. Eminescu, 1988, p. 106 (Faire un journal d'existence, signifie finalement se construire une existence ayant comme modèle le journal.)

⁶ Cf. Eugen Simion, *Jurnalul ca ficțiune*, in „Caiete critice (Jurnalul ca literatură)”, nr. 3-4/1986, p. 107.

⁷ Cf. Mircea Mihaies, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1995, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 113.

temporelles pour passer dans un espace et un temps non-déterminés ; il n'y a plus pour l'écrivain de réalité préexistante, mais une réalité sur le point d'apparaître.⁹ Le journal a pour Cioran la signification que Jacques Le Rider détecte dans son analyse appliquée à ce genre littéraire : c'est le lieu où se confirme et s'approfondit le sentiment de l'identité, de l'image de soi, de la représentation et de l'évolution de soi, de la continuité ou des discontinuités du soi. Le journal illustre une crise culturelle, que Cioran a intériorisée, comme une crise de sa propre identité.¹⁰ Cioran est conscient que l'image du journal comme écriture de premier jet n'est plus praticable. Toute écriture devient, pour lui aussi, « le produit d'une élaboration, même si celle-ci est rapide et invisible, mentale le plus souvent, orale parfois. Le diariste commence à écrire son journal en vivant, tout au long de la journée. Le diariste est un ruminant. Il vit comme une forme en attente de contenu. Il a ses schémas, ses moules de phrases, de paragraphes-et ses attentions, ses obsessions mobilisées...Il a ses projets et ses scénarios... »¹¹

Il y a dans les pages des *Cahiers* cette exploitation de ce que nous avons appelé *le ludique ontologique*, une sorte de jeu de perte, de cache-cache avec sa propre identité. En parlant de Cioran, Sorin Alexandrescu essaie de mettre en évidence la rupture avec soi qui se produit par l'écriture et qui exprime le drame de l'homme moderne. « Le moi est haïssable » pour Cioran aussi ; beaucoup de passages se basent sur un double pronom : « *Je*, subiect al reflecției, al voinței de a fi și *moi*, obiectul său « ireal » și totuși indestructibil, imposibil de « resorbit » într-un sine esențial. Această tensiune între cei doi poli ai subiectivității ne amintește discuțiile lui Touraine și, de asemeni, avertismentul său : un subiect orientat în întregime către sine însuși nu va putea depăși niciodată « disoluția eului (*moi*) modernistă, nici nu va putea redescoperi forța unui Eu (*Je*), solidar cu Celălalt. »¹² Pour

⁹ Cf. Mircea Mihăieș, le livre mentionné, pp. 136-137.

¹⁰ Cf. Jacques Le Rider, *Jurnale intime vieneze*, traducere din limba franceză și prefață de Magda Jeanrenaud, Iași, Ed. Polirom, 2001.

¹¹ Phillipe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Ed. du Seuil, 1998, p. 318.

¹² Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Traduceri de: Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chirișescu și Ramona Jugureanu, București, Ed. Univers, 1999, pp. 334-335 (*Je*, sujet de la réflexion, du désir d'être et *moi*, son objet « irréel » et pourtant indestructible, impossible à se « résorber » dans un soi essentiel. Cette tension entre les deux pôles de la subjectivité nous rappelle les distinctions faites par Touraine et aussi son avertissement : un sujet totalement orienté vers soi-même ne pourra jamais

Cioran, comme pour les intellectuels viennois, auteurs de journaux intimes de types divers, la modernité tient *d'une théorie du chaos*. C'est la fin d'un monde qui doit être transcrite dans *une écriture sur le point de s'écrouler*. Le chaos autour des thèmes est souvent constaté par Cioran. Le désordre domine sur tous les plans - de la pensée (d'ici le choix assumé de la pensée non systématique, plus proche de la vie et du sensoriel qui éloigne toute théorie d'un Cioran purement philosophe), de l'écriture (le choix de l'écriture fragmentaire et brisée.) Ces choix marquent la dépersonnalisation du moi, la crise d'identité et la crise du langage spécifique aux modernes.

Les *Cahiers* bénéficient, par rapport aux *Œuvres*, d'une liberté totale. Il faut retenir que Cioran a choisi cette formule tout en étant conscient de ses avantages. Le fragmentaire et l'arbitraire triomphent dans les *Œuvres* aussi, mais il y a une certaine contrainte dictée par les titres des livres (qui soulignent déjà un choix thématique) et par les titres des chapitres qui orientent le contenu et ramassent les fragments ou les essais sous un noyau commun. Dans les *Œuvres* il y a le souci de suivre une idée et de donner une formule à cette idée, de lui trouver l'expression adéquate. On y découvre les tensions de la recherche de la formule. De ce point de vue, on peut considérer les *Cahiers* comme « la production » de l'œuvre (dans les termes de Roland Barthes), le chemin parcouru par la phrase jusqu'à aboutir à la formule ; les *Œuvres* apparaissent comme « le produit », *la forme finie*.

2. *Les Cahiers entre l'exigence de vivre et l'exigence d'écrire ou la rhétorique de la réalité et de la fiction*

Tout lecteur est tenté de se demander en quelle proportion les *Cahiers* appartiennent à la confession ou à la fabrication. On trouve une réponse dans une affirmation écrite par Cioran : « La confession n'est tolérable que si l'auteur se déguise en pauvre type » ; s'il fait recours au pouvoir du *masque*. En fait, la confession appartient au personnage mis en page qui est tout différent de celui qui le crée. Cioran est un esprit trop lucide pour renoncer à l'analyse. Celui qui écrit est captivé par l'écriture, il se voit écrire et cela le fascine, en entretenant la recherche

dépasser la « dissolution du moi » moderne ni ne pourra redécouvrir la force d'un « Je » solidaire avec l'Autre.)

minutieuse du langage adapté au sentiment. L'analyse n'est qu'un refus de la spontanéité et un refuge dans le désir de se construire une autre identité. La pensée joue le rôle primordial dans cette quête d'une autre identité (textuelle), c'est la pensée qui déborde, qui suit les règles du chaos, du sentiment dominé par le langage, soumis aux inflexions de la phrase : « La pensée confuse est une suite d'idées qui s'enchaînent sans nécessité ; c'est une pensée qui, au lieu d'avancer, déborde en tous sens et finit par être submergée par elle-même. Elle est comme un fleuve qui, faute de pouvoir suivre un cours régulier, se noierait dans sa propre eau. » (*Cahiers*, p. 246) « L'auteur, l'œuvre ne sont que le départ d'une analyse dont l'horizon est le langage. »¹³

La question du rapport entre le texte et son auteur ne se réduit pas à celle de la biographie. Il ne faut pas chercher l'explication de l'œuvre du côté de celui qui la produit. Les *Cahiers* ne sont pas un aveu ou une confidence. Cioran cède le devant de la scène à l'écriture. Le texte parle autrement que son auteur vit. Depuis Proust, on voit bien que la biographie ou le portrait littéraire n'expliquent pas l'œuvre, celle-ci étant le produit d'un autre moi, non-biographique, non-social, « le moi profond » qui ne se soumet pas à une intention consciente : « Quand quelqu'un écrit un texte, il a certes l'intention d'exprimer quelque chose par les mots qu'il écrit. Mais la relation entre une suite de mots écrits et ce que l'auteur voulait dire par cette suite de mots n'a rien d'assuré, entre le sens d'une œuvre et ce que l'auteur voulait exprimer à travers elle. »¹⁴

Mais il faut toujours mettre au deuxième plan l'idée de *témoignage*, auquel tout écrit peut souscrire, pour se concentrer sur l'évidence interne, textuelle. Il faut analyser le texte, ce qu'il communique et non la vie, les croyances, les valeurs ou les pensées de l'auteur. Avec le discours écrit, l'intention de l'auteur et l'intention du texte cessent de coïncider. Ce que dit le texte importe davantage que ce que l'auteur a voulu dire.¹⁵ Le texte se projette sa propre intention, ses propres significations.

¹³ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Ed. du Seuil, 1998, p. 76.

¹⁴ Antoine Compagnon, le livre cité, p. 92.

¹⁵ Cf. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Ed. du Seuil, 1986.

Le personnage, (« ce pauvre type », comme nous dit Cioran), qui est consciemment mis en scène, est présenté sous trois dimensions différentes :

- *l'homme quotidien*, physique, avec les accidents insignifiants d'une vie ;
- *l'homme intérieur*, profond, qui entretient le rôle de meneur de jeu artistique ; il dés-organise le moi quotidien pour l'analyser, l'exile en créant un abîme, une rupture entre ce qu'il est et ce qu'il devient par l'écriture ;
- *l'homme écrivain (l'homme poétique)* ; l'image de l'écrivain écrivain, méditant sur ce qu'il crée ou ce qu'il aurait voulu créer.

La création littéraire est pour Cioran une expérience, une pratique, un exercice de connaissance et de genèse au cours duquel l'écrivain essaie de se comprendre et de se construire.¹⁶

Le texte (et c'est valable pour les *Cahiers* ainsi que pour les *Œuvres*) a un double reflet : il est le miroir d'un *modus vivendi* et l'image d'une construction en train de se bâtir (dans les *Cahiers*) et édifiée (dans les *Œuvres*).

Entre la biographie et la fiction s'établit un rapport toujours ambigu. Le personnage du journal, le masque, tend à illustrer, par des procédés stylistiques et grammaticaux, *l'homme abstrait* : « Un homme ne vaut que par ce qu'il n'a pas fait, par ses moments d'abstention et de songerie. Chacun de nous est le produit de ses heures *gâchées*, de son temps perdu. » (*Cahiers*, p. 195) Le passage et la connexion des pronoms personnels – « il »/« nous » – rendent impersonnel et universel le contenu textuel. Finalement chacun s'y retrouve.

Un autre procédé fréquent c'est l'utilisation des *figures de l'ellipse*, de la phrase à l'infinitif, destinée à rendre le message objectif et atemporel : « Méditer c'est mettre un intervalle entre la pensée et la parole. Peu d'hommes y parviennent. » (*Cahiers*, p. 151)

Nous avons parlé de l'espace littéraire du journal où vit et souffre le personnage caché sous l'emblème « je. » Sous forme d'espace, Râșinari, Sibiu, Paris, Dieppe sont entrés intimement dans le texte, devenant des personnages. La ville garde le monde référentiel familier (des rues, des cafés, des hôtels, des parcs, des personnes...) : « Tout à

¹⁶ Cf. Jean Pierre Richard, *Literatură și senzație*, traducere de Alexandru George, București, Ed. Univers, 1980.

l'heure, au Luxembourg, j'ai pensé à Gide, à Valéry jeunes, qui s'y promenaient pleins d'orgueil, et même plus tard en pleine gloire ; mais ce n'est pas cela qui m'intéressait, il y a une heure, c'était leur présence physique, *leurs pas*. Je me disais : quel sens cela peut-il avoir de dire qu'ils étaient passés dans cette allée, à cet endroit ? Qu'en est-il resté ? » (*Cahiers*, p. 898)

Ainsi le texte du « diariste » devient-il un document biographique, historique, intellectuel. Il *imite* un mode de vie. La biographie passe dans le journal sous deux formes :

- a. des fragments autobiographiques (assez rares chez Cioran), datés très exactement, avec le jour, le mois et l'an, et qui présentent des événements de la vie quotidienne sans trop de souci de couverture ; ce sont des fragments-consignation. Par exemple : « Samedi, 21 juin 1958 Mon père est mort il y a exactement six mois » (*Cahiers*, p. 24) ; « 25 décembre 1958 Je reçois d'un poète espagnol une carte de vœux, figurant un *rat*, symbole, m'écrit-il, de tout ce que nous pouvons « espérer » de l'année 1960 » (*Cahiers*, p. 40) ; « 6 janvier 1960 Je n'ai parlé à Camus qu'une seule fois, en 1950, je crois ; j'ai dit du mal de lui tant et plus, et maintenant je me sens sous le coup d'un terrible et injustifié remords. Je perds tous mes moyens devant un cadavre, surtout lorsqu'il est si respectable. Tristesse sans nom. » (*Cahiers*, p. 43) ;
- b. des fragments à allure autobiographique, où les événements et leur impact connaissent déjà le jeu de cache-cache avec le langage. Par exemple : « 2 août 1957 Suicide de E. : un gouffre immense s'ouvre dans mon passé. Mille souvenirs exquis et déchirants en sortent. Elle aimait tellement la déchéance ! Et pourtant elle s'est tuée pour y échapper. » (*Cahiers*, p. 15). Le nom de la personne en question est protégé sous l'initiale « E. », une technique qu'il pratique dans tout son journal (il fait souvent des affirmations à propos d'un énigmatique X.) et qui montre qu'il avait pensé à la possibilité de publier les *Cahiers* : « X. : un écrivain *inanimé*. » (*Cahiers*, p. 27) Les italiques marquent déjà la recherche de

l'ambiguïté. « Écrire un jour sur lui : « Portrait d'un serpent. » P. S. Ces notes sont si dépourvues de miséricorde que j'en ai honte. La pitié suit, chez moi, le dégoût : ah ! que les êtres me font mal. » (*Cahiers*, p. 42)¹⁷ Ce dernier fragment suit le parcours du plan référentiel (non-détaillé) au plan auto-référentiel. Mais il ne faut pas se laisser tromper. Assez souvent, les fragments datés sont, eux aussi, une occasion de faire de la littérature. Ils ne notent plus une réalité extérieure, ils dé-notent un contenu fictif. Ainsi, l'auteur joue-t-il avec les déterminants d'un nom pour formuler le paradoxe : « 19 février 1958 Bonheur intolérable ! Des milliers de planètes se dilatent dans l'illimité de la conscience. Bonheur terrifiant. » (*Cahiers*, p. 18) « Écrire demande un effort soutenu, parfois écrasant de la part de l'auteur. Car il doit travailler avec une extériorité (le langage) pour y faire passer une intériorité. Les mots deviennent les porteurs de la rupture entre le monde et le moi, entre le moi et les mots. »¹⁸

Mais chez Cioran, la tentation de consigner une biographie succombe à la tentation de s'en fabriquer une, dans et par le texte. L'écriture ne naît pas de la vie, mais de la méditation sur la vie : « Je dois me fabriquer un sourire, m'en armer, me mettre sous sa protection, avoir quoi interposé entre le monde et moi, camoufler mes blessures, faire enfin l'apprentissage du masque. » (*Cahiers*, p. 24) Ce qu'il écrit doit être filtré par l'intellect car écrire c'est vivre au second degré, se fabriquer un autre *modus vivendi* : « J'ai introduit le soupir dans l'économie de l'intellect. » (*Cahiers*, p. 26) Ce fragment se configure grâce à trois noms-clés : « le soupir », « l'économie » et « l'intellect ». Le premier et le dernier sont placés en antithèse et suggèrent la différence entre la vie et l'écriture, celle-ci dépasse la vie en la restructurant au niveau de l'intellect car « vivre c'est composer. » L'œuvre s'éloigne de l'existence en la soumettant à ses propres règles :

¹⁷ A ce sujet une étude du manuscrit est indispensable, Simone Boué ayant pris l'initiative de remplacer le nom de la personne citée par Cioran en toutes lettres par ses initiales. Elle est intervenue elle-même dans le texte. Dans le cas de *E.*, une vérification du manuscrit s'impose.

¹⁸ Antoine Compagnon, le livre cité, p. 179.

« Ah ! Que j'aimerais me borner uniquement à la sensation, à un monde d'avant le concept, aux variations infinitésimales d'une impression sentie qu'il me faudrait rendre par mille mots étonnants et sans suite ! Écrire à même le *sens*, se convertir en interprète du corps et de l'âme incoordonnée ! Transcrire uniquement ce que je vois, ce qui me touche, faire ce que ferait un reptile s'il se mettait à l'œuvre, non un reptile, mais un insecte, car le reptile a la fâcheuse réputation d'intellectuel. Un livre qui serait poétique *par pure physiologie*. » (*Cahiers*, p. 48)

L'écriture n'est que *dé-limitation* et, en quelque sorte, sa naissance est une *protestation* contre l'existence ; elle porte le stigmate de la chose préparée à froid, avec « minutie et acharnement. » L'écriture est un refuge, c'est le blanc où se versent les pensées noires (les *pensées repensées*) : « Je ne m'intéresse pas à mes expériences, mais à mes réflexions sur elles » (*Cahiers*, p. 100) L'écriture est premièrement méditation, c'est une philosophie plus large, la philosophie de la souffrance dans l'abstrait : « Je n'apprécie que ceux qui peuvent souffrir *dans l'abstrait*, et qui ne font pas des différences entre souffrance et *idée* de souffrance. » (*Cahiers*, p. 120)

Cioran retrouve le principe rimbaldien : « C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. Le « On » est une communauté humaine qui parle par son conscient/inconscient sur lesquels lui, le poète, a su agir d'une certaine manière. Rimbaud révèle une pratique de la scripturalité : « Trouver une langue. Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra. »¹⁹ Cioran rêve, lui-aussi, de « trouver un mot et mourir. » Cette pratique scripturale signifie inventer un nouveau langage par calcul et méditation.

La littérature, c'est la philosophie des idées exagérées, troublées : « Toute idée est une exagération. Penser, c'est exagérer. » (*Cahiers*, p. 181) ; « Penser, c'est *troubler*. » (*Cahiers*, p. 487) Le verbe en italiques accentue la valeur littéraire de l'infinitif qui doit être interprété sous toutes ses significations :

I.

1. « modifier en altérant la clarté, la transparence » ;

¹⁹ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982, p. 145.

2. « modifier en touchant à l'ordre, à l'équilibre ; rendre agité, confus » ;
3. « empêcher (un état calme, paisible) de se continuer » ;
4. « interrompre ou gêner le cours normal de quelque chose ».

II. (sens moral)

1. « priver de lucidité » ;
2. « troubler quelqu'un, susciter chez lui un état émotif, une activité psychique » ;
3. « mettre dans le trouble, en suscitant une émotion amoureuse, le désir. »²⁰ Cioran, qui avait appris la langue française avec le dictionnaire, savait apprécier la polysémie d'un verbe. L'ambiguïté textuelle est provoquée par la polyvalence d'un mot suggérée par les italiques.

Écrire n'est pas pour Cioran regarder l'existence, mais, comme Jean Ricardou le disait, se voir regarder. Cioran le dit lui-même : « Penser, c'est refuser, éliminer, *trier*. La disponibilité excessive supprime justement le tri ; pour elle, tout est important ; - ce qui revient à mettre sur le même plan catastrophes et vétilles. » (*Cahiers*, pp. 496-497)

Écrire suppose lancer sa propre théorie sur la vie, devenir théoricien. Le drame de l'écrivain c'est de découvrir qu'il n'y a pas de mots qui refassent le plein du sentiment. Le langage éloigne, impose la distance (celle de la pensée) entre le vécu et l'écrit : « Je ne suis pas un écrivain, je ne trouve pas les mots qui conviennent à ce que je ressens, à ce que j'endure. Le « talent », c'est la capacité de combler l'intervalle qui sépare l'épreuve et le langage. Pour moi, cet intervalle est là, béant, impossible à remplir ou à escamoter. Je vis dans une tristesse automatique, je suis un robot élégiaque. » (*Cahiers*, p. 70)

Cioran, comme Flaubert, se sent dominé par les affres du style/ du mot : « Je me trouve dans l'impossibilité d'écrire. Le Mot est un mur contre lequel je butte, qui me résiste, et se dresse devant moi. » (*Cahiers*, p. 93) ; « Depuis que j'ai perdu le goût de la déclamation ou de la diatribe, écrire est pour moi un supplice. Je ne suis pas fait pour

²⁰ *Le Petit Robert – Dictionnaire de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, 1996, p. 2323.

des vérités *objectives*, sans compter que l'argumentation m'ennuie et me fatigue. Je n'aime pas démontrer, car je ne tiens à convaincre personne. *Autrui* est une réalité pour le dialecticien ou le philanthrope. » (*Cahiers*, p. 98)

Seule la *pensée brisée* et l'*écriture fragmentaire*, qui se concentrent sur chaque mot en le disséquant jusqu'à la sève, semblent laisser survivre l'impression de vie, de contact vif avec l'existence : « La pensée brisée fragmentaire a tout le décousu de la vie ; alors que l'autre, la cohérente, ne respecte que ses propres lois et ne condescendrait jamais à refléter la vie, encore moins à pactiser avec elle. » (*Cahiers*, p. 121) Mais cette dissémination (Derrida) est la marque d'un moi créateur sans identité.

Cette écriture discontinue s'impose à Cioran. Et lui impose aussi de vivre dans le langage : « Un grand écrivain vit *dans* le langage ; il ne s'en préoccupe pas de l'extérieur. Il ne médite pas sur le style ; il a son style à lui. Il est né avec son style. » (*Cahiers*, p. 259) C'est vrai, le style est un *datum* pour l'écrivain, mais l'écriture est un choix, le produit d'une longue et ininterrompue méditation. En ce sens, Irina Mavrodin a raison de considérer que le style de Cioran doit être interprété comme écriture ; « (...) căci părăsind limba română pentru limba franceză, el face o dublă alegere, alege o limbă, dar și o scriitură și, totodată, renunță de două ori la ceea ce era pentru el un *datum*, la o limbă și la un stil. »²¹ Il choisit la langue française et l'écriture fragmentaire.

La dialectique vie/œuvre, sentir/penser préoccupe beaucoup Cioran. Il y a dans les *Cahiers* un tas de formules qui essaient de surprendre l'essence de ce couple antithétique : « Pour un auteur, son œuvre ne l'aide pas du tout à vivre. Elle ne compte pas pour lui, elle est comme si c'était celle d'un autre. Mes livres, quand il m'arrive de les apercevoir dans une librairie, ne me semblent avoir aucune relation avec moi. C'est comme des chambres, des maisons dans lesquelles nous avons vécu, il y a longtemps. Nous y songeons rarement ; elles sont *vides*, elles ne remplissent plus aucune fonction dans notre vie. Elles ne nous sont plus rien. » (p. 481) ; « Mes impressions ne

²¹ Irina Mavrodin, *Uimire și poiesis*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1999, p. 29-30 (... car, quittant la langue roumaine pour la langue française, il fait un double choix, il choisit une langue mais aussi une écriture, et, en même temps, il renonce deux fois à ce qui représentait pour lui un *datum*, à une langue et à un style.)

m'intéressent que dans la mesure ou j'arrive à les convertir en formules. Toute sensation est une possibilité de pensée. *Vivre* ne signifie rien ; n'importe qui y réussit. J'aime les apparences, et pourtant je suis le contraire d'un peintre, car je ne sais que faire de mes regards, sinon de les fausser en les fourrant dans quelque concept. » (*Cahiers*, p. 891)

Par l'écriture, l'auteur se métamorphose dans un être fictif. Le moi est décapité dans le moi qui regarde et le moi qui se voit regarder, le moi biographique et le moi écrit, trans-écrit. Le monde est compris comme écriture. Celle-ci offre à son auteur l'image eschatologique du soi, étant le résultat du hasard autobiographique, existentiel, scriptural : «...artistul este totodată subiectul și obiectul « experienței », agent activ și observator al propriului sine creator aflat în plin impact cu hazardul, pe care a știut să-l recunoască – în calitatea sa de hazard favorabil actului de instaurare a operei – sau chiar să-l provoace. »²² Le journal reste la carte la plus exacte de l'esprit du créateur. On y trouve ses lectures, sa vision sur le monde, les difficultés du métier, mais tout cela filtré par les abîmes du langage. La notion de date que le journal impose est pour Cioran, comme pour Ionesco, un prétexte littéraire, un artifice. On y découvre (en ce sens les *Cahiers* sont aussi un journal de crise) les aspects de la vie d'un étranger à Paris, obligé à oublier son individualité et à recommencer sa vie, le conflit avec le monde extérieur, avec l'atmosphère parisienne, la misère matérielle qui l'oblige à écrire, la lutte avec les mots, les rencontres avec des personnalités (Beckett, Ionesco, Michaux...)

On a parlé²³, dans les journaux intimes et les carnets, de la présence d'une médiation entre la réalité et la fiction en trois stades :

1. le stade des activités projectives ;
2. le stade de la précision de l'idée et des jeux d'idées ;
3. le stade de l'action proprement-dite.

²² Irina Mavrodin, *Mîna care scrie. Spre o poietică hazardului*, București, Ed. Eminescu, 1994, p. 32 (... l'artiste est en même temps le sujet et l'objet de l'expérience, agent actif et observateur de son propre moi créateur qui se trouve en plein impact avec le hasard, qu'il a toujours su reconnaître - dans sa qualité de hasard favorable à l'acte de l'instauration de l'œuvre - ou même le provoquer.)

²³ Cf. Pierre Marc Biasi, cité par Mircea Mihăieș dans le livre mentionné.

Trois formes d'implication du journal dans la réalité en résultent :

1. *l'étape fantasmatique* de l'esprit créateur qui oscille entre la réalité et l'imaginaire ; les formes du réel cherchent une expression textuelle : « 5 sept Matinée démente, sensation d'empoisonnement subit. Je suis sorti dans la rue ; impossibilité de regarder qui que ce soit dans les yeux ; à la pharmacie, je n'ai pu m'empêcher de faire une remarque blessante pour le vendeur. Déchaînement contre tout le monde, fureur désespérée et inutile. Sentir qu'on a du venin dans les veines, et qu'on est allé plus loin que n'importe quel démon. Pour pouvoir me dominer, il me faudrait quelques siècles d'éducation anglaise ; mais je viens d'un pays où l'on hurle aux enterrements... » (*Cahiers*, p. 76) Il y a un permanent passage du réel à son expression écrite qui « exagère » les dimensions de la réalité ;
2. *l'étape substantielle* qui demande une série d'opérations mentales pour fixer le contenu et le ton du journal : « Plus je me sens vidé intérieurement, plus me passionnent les questions de langage. L'écrivain indifférent à tout, incurieux et épuisé finit en grammairien. Dénouement insignifiant et honorable ; la médiocrité après l'excès et les cris. » (*Cahiers*, p. 108) Le travail avec la phrase passe de l'instance personnelle (« je ») à une instance impersonnelle (« l'écrivain »), des phrases complexes à des phrases rompues, cassées au milieu. Le moi reste, comme dans toute écriture à la première personne, le signe de la conscience qui organise le discours. Il détermine l'ordre du discours ;
3. *l'étape stratégique et ludique*, celle du travail conscient avec le texte pour trouver à l'idée sa forme adéquate.

L'harmonie textuelle des *Cahiers* résulte du bon dosage des problèmes de contenu et de forme. C'est une double préoccupation, bien équilibrée, ce qui souligne la conviction qu'on se trouve devant un créateur conscient de l'importance du travail, convaincu que ces *Cahiers* peuvent et seront examinés comme texte, comme œuvre avec sa propre individualité : « L'anxiété n'est autre chose que la rumination de l'avenir. (L'anxiété n'est autre chose que l'esprit fixé sur l'avenir.) (*Cahiers*, p. 322) ; « N'ont un secret que les écrivains qui ont

peu écrit » ou « Le privilège du secret, seuls en jouissent les écrivains qui n'ont presque rien écrit. » (*Cahiers*, p. 177)

Tous ces fragments à variante(s) (et il y en a beaucoup dans les *Cahiers*) nous introduisent dans l'atmosphère du journal de réflexion où c'est l'idée de jeu, l'aspect ludique qui prime. Toutes ces étapes que l'écriture dépasse montrent que le journal suppose fiction, fabrication, travail. Il y a une expressivité involontaire de tout texte, une libération de l'image de tout contrôle. Ainsi la vie de l'écrivain devient-elle la biographie d'un personnage fictif.²⁴ Par la suite, le journal à sa propre stratégie, complexe comme toute stratégie de l'écriture, qu'on pourrait synthétiser en six étapes :

- de l'existence (le temps réel) ;
- de la transcription (le temps de l'écriture) ;
- de l'élaboration (pour obtenir une certaine rigueur et cohérence) ;
- du détachement du désir ;
- de la fabrication poétique ;
- de la fiction.

Nous avons déjà vu que ces procédés peuvent être utilisés en degrés différents dans les fragments. En soumettant l'écriture au passage par ces étapes, l'auteur fait le transfert de la biographie réelle à une biographie inventée. Finalement, les problèmes de l'auteur, des problèmes moraux, familiaux, financiers sont les problèmes d'un personnage qui vit dans un monde fictif, un monde écrit. L'obsession de l'auteur Cioran c'est *l'obsession de l'Autre ou d'un Autre moi-même*. Dans cette perspective on doit analyser tout ce qu'il dit sur les autres, sur ses amis ou d'autres écrivains. Il fait de tous des alter-ego. Il avoue d'ailleurs quelque part devoir écrire sur Tolstoi, par exemple, et en écrivant, il se rend compte qu'écrire sur un autre signifie écrire sur soi-même. Pour Cioran, comme pour Valéry « penser, c'est communiquer avec soi-même » : « Il m'est impossible de traiter d'un problème *objectif* à moins que ce ne soit des *maux* des autres, c'est-à-dire de ce qui, chez autrui, me fait penser à moi. » (*Cahiers*, p. 280) On retrouve dans ces pages la dualité de toute la littérature moderne, centrée sur deux perspectives : l'acte d'écrire est vu en plein

²⁴ Cf. Mircea Mihăieș, le livre cité.

déroulement ; « l'écrire comme question d'écrire, question qui porte l'écriture qui porte la question ». ²⁵

On se confronte, comme lecteur, avec :

- a. Les habitudes de « l'écriture du jour », quotidienne, plus directe, qui comprend les actes et les paroles du jour, une écriture référentielle : « des affirmations, des valeurs, des habitudes, rien qui comptât et pourtant quelque chose, qu'il fallait confusément nommer la vie. » ²⁶ Voilà un exemple : « 7 avril 1963 Pour la première fois depuis six mois j'ai quitté Paris pour aller à la campagne. Sensation de sortir de prison. Emerveillement. J'ai fait vingt kilomètres à pied le long de L'Ourcq, du côté de La Ferte-Milon. Que je sois un citadin, c'est là l'ironie majeure de mon sort. » (*Cahiers*, p. 156)
- b. Les conséquences de l'écriture de la nuit, une écriture-reflet de l'acte d'écrire, auto-référentielle : « Quand on écrit, on a toujours tendance à *compléter* sa pensée, et c'est là le moyen sûr de la gâcher. Le grand art est de s'arrêter, non d'approfondir. Il est plus aisé d'épuiser un problème, que d'en suggérer les difficultés. (Cette dernière phrase gâche tout.) » (*Cahiers*, p. 157)

En d'autres termes, on parle de deux sortes de messages : le message *originel*, dans l'acception de Roland Barthes : « Je désire, je souffre, je m'indigne, je conteste, j'aime, je veux être aimé, j'ai peur de mourir, c'est avec cela qu'il faut faire une littérature infinie. » ²⁷ - un message affectif, banal, qui se concentre sur une sensation momentanée ou un sentiment qui s'impose à l'écriture ; le message *artistique* ou *de second degré* qui fait recours à la technique, au travail, à une pensée qui fabrique l'écriture et qui fait naître un message fragmentaire « qui permet de retenir le sens pour mieux le laisser fuser dans des directions ouvertes. » ²⁸ Au message direct correspond « le je » qui garde encore le frisson et la passion d'une subjectivité. Le message de second degré

²⁵ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 14.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

cache la subjectivité, la tentation de l'écrivain étant de transformer son « je » en fragment de code. Lorsque Cioran dit « je », « ce pronom n'a plus rien à voir avec un symbole indiciel, c'est une marque subtilement codée, ce « je » là n'est rien d'autre qu'un « Il » au second degré, un « Il » retourné. »²⁹ Ainsi dans son message Cioran aspire-t-il vers « *un degré zéro de la personne.* » (n.s.MGS)

L'impersonnalisation est le rapport analogique entre l'espace existentiel et l'espace scriptural. Et cette impersonnalisation par création vise, en fait, la découverte d'une nouvelle identité, d'une unité à un autre niveau, celui de la création réalisée.³⁰ Cioran se fabrique toute une *scéno-graphie du soi*. Le style elliptique, souvent cultivé, en est une conséquence directe : « Sainteté et exhibitionnisme. Les stylites. L'écrivain est un stylite *dans* le siècle. » (*Cahiers*, p. 322) ; « Précipité dans un état de non-désir » (*Cahiers*, p. 357) ; « Avoir peur de son ombre. Comment ne pas en avoir peur ? J'ai cinquante-cinq ans et c'est la première fois de ma vie que je « réalise » que j'ai, moi, une ombre – et ce n'est pas moi qui la projette, c'est elle qui me projette. » (*Cahiers*, p. 356)

Écrire c'est l'activité quotidienne qui impose à celui qui l'exécute des changements essentiels : se soustraire à l'attraction de l'existence, s'installer dans l'espace animé par le langage. Par le langage, l'écrivain s'éloigne de son propre moi. Le langage suppose l'altérité du moi, « je, est un autre. » Cioran ressent, lui aussi, l'impossibilité de se soustraire à l'action dévastatrice du langage : « Je ne suis pas un écrivain, je ne sais pas ménager les transitions, j'ignore l'art du délayage, ce qui fait que tout ce que j'écris à l'air saccadé, haché, discontinu, gauche. J'ai horreur des mots, or, etc... etc. La concision – mon privilège et mon malheur. » (*Cahiers*, p. 232) ou « Il est strictement impossible de rentrer en soi *les yeux ouverts*... » (*Cahiers*, p. 234)

C'est justement la « fonction inaugurale » de la création dont parle Gaëtan Picon³¹ et par laquelle on fait exister ce qui n'existe pas. Le journal de Cioran fait exister une biographie qui n'existe pas. Par ces pages, l'écrivain remplit un vide intérieur. Et finalement Cioran commence à vivre dans ce vide, dans cet espace de l'écriture.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ Cf. Irina Mavrodin, *Poetică și poetică*, p. 87.

³¹ Cf. Gaëtan Picon, *Funcția lecturii*, prefață și traducere de Georgeta Horodincă, București, Ed. Univers, 1981.

3. Les Cahiers comme espace de la pratique littéraire

Il y a, chez Cioran, et cela devient évident dans les *Cahiers*, un permanent essai (qui se matérialise dans beaucoup de fragments) de passer du sentiment, du vécu, à leur forme écrite. Et ce passage, ce dépassement est senti comme énormément difficile mais obligatoire pour un écrivain : « Si écrire une tragédie était aussi aisé que de la vivre. » (*Cahiers*, p. 180) L'écrivain ne se sent réalisé, accompli que s'il arrive à la suprême réduction des sensations et des mots. Car « tout chez moi commence par les entrailles et finit par la formule. » (*Cahiers*, p. 582) En fait, les *Cahiers* lui offrent l'espace de contact avec l'écriture et de travail avec les mots. Le mot peut rappeler un contexte vécu, s'animant par des traits contextuels qu'il met en scène : « Neige- c'est à dire mon enfance, c'est à dire le bonheur. » (*Cahiers*, p. 657) C'est un *journal d'une recherche* ; il n'y a pas de réseau organisé d'obsessions, mais un *réseau organisé de mots*, appelés et obligés par l'effort créateur de marquer les crises de l'écrire, les périodes d'insatisfaction provoquées par la vie et par le langage. Si l'on se trouve devant une écriture du moi ou des moi-s, on n'a pas affaire à une sincérité biographique car, en écrivant, l'auteur se dédouble, il laisse s'insinuer le plaisir de se voir entre le texte et ses moi-s mis en scène par le texte. En fait, dans et par le texte se produit un processus de dépersonnalisation du moi ; une crise d'identité et une crise de langage. L'écriture devient un espace clos où l'auteur dissèque son moi, le décompose pour obtenir une sorte de malformation nécessaire à cet acte instaurateur. Il gagne une identité langagière qui se réalise par un éloignement sinon une capitulation de l'identité personnelle. Les *Cahiers* sont, avant tout, la preuve de la distance intérieure qui s'installe entre le moi de l'énonciation et le moi de l'énoncé ; ce phénomène est observé par Cioran qui se rend compte du tragique de l'acte d'écrire qui met de l'espace (du silence, peut-être) entre celui qui écrit tout en se regardant écrire : « Je me suis empêtré dans les mots, comme d'autres dans les affaires. » (*Cahiers*, p. 131) ; « Écrire, c'est proclamer que quelque chose ne va pas dans ses rapports avec l'être. » (*Cahiers*, p.147) Il exprime un « je » informulé, informulable. La formule devient un repos de l'être, une pause des sensations auto-imposée. « Nous voyons aussi que le journal ne peut

s'écrire qu'en devenant imaginaire et en s'immergeant comme celui qui l'écrit dans l'irréalité de la fiction.»³² La création permet la contradiction : J'aime me contredire jusqu'à démence ; non, il ne s'agit pas d'un goût, mais d'une fatalité ; je ne puis faire autrement. » (*Cahiers*, p. 209)

La conscience créatrice détermine le passage du plan existentiel au plan scriptural qui n'est plus la doublure du premier car il n'est pas un simple miroir qui reflète une réalité, mais un miroir à doubles facettes où l'on a la réflexion de la réflexion. La pratique littéraire semble, à première vue, un exercice de défoulement: « J'ai refoulé tous mes enthousiasmes : mais ils existent, ils constituent mon fond inexploité, mon *avenir* peut-être. » (*Cahiers*, p. 224) Les signes de l'écriture (les italiques) rendent ambigu ce message. On pense déjà au jaillissement futur des sources de l'écriture, car l'avenir existentiel n'est concevable qu'en qualité d'avenir artistique. Et les *Cahiers* sont finalement l'expression d'un « suicide différé. » Car tout en écrivant, Cioran se suicide imaginairement.

La pratique littéraire est, tout d'abord, un jeu calculé avec sa propre subjectivité qui lui offre le sentiment de libération : « Dès que je sors de mes obsessions, je m'ennuie. C'est pour cela que je tourne en rond et que je dispose de si peu de « sujets » dont je puisse parler. » (*Cahiers*, p. 249)

La dimension autobiographique de l'écriture ne l'attire pas. Ce qu'il veut fixer par l'écriture c'est le *moi fictif* qui soit le personnage qui introduit d'autres personnages, un moi qui accède à l'universalité, le « je » comme instance de l'impersonnalité et comme signe de l'équivoque. Il est préoccupé par la fabrication poétique d'un autre moi : « Seulement chaque jour je parviens à me ménager quelques heures d'entretien avec celui que je *voudrais être*. » (n.s.M.S.) (*Cahiers*, p. 701) Ce qui impressionne dans le texte fragmenté des *Cahiers* c'est l'obsession du soi toujours reprise, toujours recommencée, toujours mise en question, jamais conclue. Chaque fragment symbolise l'essai de l'auteur de « s'éloigner de lui-même, de considérer sa propre agonie en toute objectivité, comme s'il s'agissait d'un phénomène étranger, d'un accident survenu à autrui. » (*Cahiers*, p. 109) L'écriture est le dépassement de l'expérience subjective par sa transposition (qui implique méditation) dans le texte.

³² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 258.

Par la fabrication littéraire, l'auteur devient un autre, le représentant d'un mode de vivre et d'un espace préfabriqué. Ce que Cioran se propose de rédiger c'est une *écriture pointillée de la solitude essentielle de l'homme* ; la solitude de l'être qui se cherche à travers le langage, qui veut se définir par son ton ou par le silence : « Quiconque veut laisser une œuvre n'a rien compris. Il faut apprendre à s'émanciper de ce qu'on fait. Il faut surtout renoncer à avoir un nom, et même à en porter un. Mourir inconnu, c'est peut-être cela la grâce. » (*Cahiers*, p. 509) Pour devenir écrivain, il fallait donc arriver à la parole essentielle, une parole poétique, un langage qui ne parle plus d'un extérieur, d'un référent, mais se fait de lui-même une référence ; une parole allusive, silencieuse. L'accent ne tombe pas sur le langage et son incarnation écrite. Les fragments se soumettent à la suprématie d'un « je » qui, « pris lui-même dans la trame de l'écriture, annexé par le monde scriptural, ne serait renvoyer à un accident du monde quotidien et notamment à l'auteur. Face aux personnages pronominaux objet, il figure une sorte de personnage pronominal sujet. Il est la loi incarnée de l'écriture. »³³

Au plan scriptural, nous assistons à la pulvérisation du moi (le moi qui (se) regarde, le moi qui se voit se regarder, qui analyse et s'analyse, qui écrit, et qui écrit sur ce qu'il écrit.) Et ce phénomène est le témoignage de l'aspiration vers une existence métaphysique et de la souffrance de celui qui essaie, tout en écrivant, à apprendre à mourir loin de soi. Le moi (le « je » textuel et ses facettes) constitue le centre de l'écriture.

Dans le processus de création, Cioran fait distinction entre l'étape de la méditation sur le sujet et celle de la fabrication, entre l'élaboration mentale et l'élaboration scripturale. La première l'attire car elle lui apporte le plaisir. Mais la rédaction est sentie comme une peine : « Penser à un texte qu'on va écrire, l'élaborer intérieurement, y songer jour et nuit, cela oui, c'est un plaisir ; le rédiger ensuite, cela l'est moins ; le lire et le relire en un autre idiome, eh bien, c'est là le châtement de l'avoir conçu. » (*Cahiers*, p. 815)

L'auteur des fragments n'est pas un simple trans-poseur de sentiments ou de pensées. Il part souvent d'un motif personnel, de sa propre expérience, mais il ne le transcrit pas brutalement, il le mystifie et l'interprète. Il perçoit la grande différence entre le sentiment vécu et

³³ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. 65.

le sentiment écrit : « Je dois écrire un texte sur la Douleur. Je vois bien ce que j'ai à en dire- mais pourquoi le dire ? pourquoi ne pas souffrir en silence comme les bêtes ? » (*Cahiers*, p. 152)

L'écriture fragmentaire du journal permet d'ailleurs le mélange des réalités subjectives et objectives en même temps que la méditation sur elles, le retour et le commentaire. C'est une palette toujours ouverte d'expressions. Le moi narrateur naît de la cendre du moi biographique, il est l'observateur lucide de l'existence. Car « Il ne devrait avoir biographie que de nos maux. » (*Cahiers*, p. 372) L'écriture, fabriquée dans la solitude, par la dissection du moi et du langage, réussit à prendre en charge une intériorité troublante, en donnant à celui qui la pratique le sentiment de soulagement, de libération : « Souffrir c'est plus que *produire* de la connaissance » (*Cahiers*, p. 373), cela signifie produire l'œuvre. La guérison dont Cioran parle souvent à travers les *Cahiers* est obtenue par l'imagination d'un autre moi fictionnel : « Seulement chaque jour je parviens à me ménager quelques heures d'entretien avec celui que je voudrais être. » (*Cahiers*, p. 701)

L'écriture fragmentaire fait place à toute *une esthétique du refuge*. Il y a plusieurs formes de refuge par l'acte d'écrire :

- le repli sur soi, qui a, comme effet, la projection d'une autre identité ; à ce niveau de fabrication se réalise la contemplation de son moi comme objet ;
- l'ouverture vers les autres, facilitée par la structure du journal, (le journal comme tout, comme ensemble de petits textes) est construite grâce à une série de personnages qui, parfois, reviennent à travers les séquences du texte en lui assurant l'unité et la cohérence. Ces personnages sont *référentiels*, *historiques* (un tas d'écrivains, des mystiques, d'amis ; nous allons d'ailleurs analyser le rapport textuel entre Cioran et Valéry dans un sous-chapitre) *ou allégoriques* (la Mort, l'Ennui, la Mélancolie et tous les mots avec majuscule). Ces personnages assurent ce que Roland Barthes appelle « l'effet de réel »³⁴. Il y a des « personnages-anaphores », dans la terminologie de P. Hamson, qui tissent dans l'énoncé une série d'appels et de rappels à des séquences d'énoncé, éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, étant, en

³⁴ Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 122.

quelque sorte, « des signes mnémotechniques du lecteur. Un tel personnage, (pour ne donner qu'un exemple), qui assure la cohérence et la continuité entre les pages du journal, mais aussi entre le journal et les Œuvres, est Paul Valéry. Par l'intermédiaire des *Cahiers* nous entrons dans les coulisses de l'élaboration de la célèbre préface sur Valéry publiée dans le volume *Exercices d'admiration*. Cioran avoue devoir écrire un texte sur Valéry mais sans y aboutir. Valéry revient dans ses fragments, il le hante, le fait méditer sur l'art, sur l'écriture, sur le langage, sur lui-même : « La *Hudson Review* publie mon texte sur Valéry, suivi de celui d'Auden. Le ton de ce dernier est le *bon*, sans ricanements, sans griefs, sans insinuations, sans cette constante mauvaise humeur qui dépare le mien. On n'a pas le droit de s'ériger en juge : à quel titre me suis-je fait l'inquisiteur littéraire de Valéry ? Il y a une réponse : je ne lui pardonne pas d'avoir compter dans ma vie, de m'avoir *marqué*. J'ai horreur de l'ingratitude, mais je ne peux pas m'empêcher de l'éprouver, surtout lorsqu'elle se situe à une certaine altitude. Et puis, je lui en veux de m'avoir trop fait croire au style ou, comme on dit aujourd'hui, à l'écriture. J'y ai trop sacrifié. Quel gaspillage de temps pour des *petits riens* ! » (*Cahiers*, pp. 763-764).

- la re-pensée de la mort ; l'écriture gagne parfois l'aspect d'un jeu de cache-cache avec la mort, vue, elle aussi, comme personnage : « Cela fait du bien d'écrire sur le suicide ou plutôt de penser qu'on va le faire. Point de sujet plus *reposant* ! Réfléchir à l'acte de se tuer rend presque aussi libre que l'acte même. Qui se tue en pensée (l'art de se tuer en pensée) n'est plus un esclave. » (*Cahiers*, p. 512)

- la non-adhésion au temps, illustrée par une fuite contrôlée du temps réel au temps du souvenir, du temps-événement au temps intérieur. L'écrivain devient l'homme qui vit dans le *chrono-tope de l'écriture*. La non-adhésion au temps suggère une non-implication dans la vie quotidienne : « Depuis l'âge de quinze ans, je ne fais rien d'autre que d'attendre de découvrir un sens à la vie ; c'était la manière la plus sûre de ne lui en trouver aucun. Il eut été tellement plus simple de vivre au lieu de faire semblant ! » (*Cahiers*, p. 536)

Cioran accorde une attention aiguë au Mot et au contexte où il se situe. En fait, *le mot est la forme absolue du refus*. Nous sommes en plein laboratoire de la création, devant des ébauches de texte, des notes, des scénarios, des projets. L'inaccomplissement de soi ou de l'écriture est un choix et un but. « L'imagination formelle »³⁵ implique une attention soutenue à la variation des mots et des séquences. Les fragments à variante(s) représentent une somme d'exercices relatifs au labeur de l'écriture, ils représentent la forme travaillée : « Je ne déteste pas la vie, je ne souhaite pas la mort, je voudrais seulement n'être pas né./ Je préfère, à la vie et à la mort, la non-naissance. La volupté de ne pas naître. Plus je vis, plus je m'adonne à la volupté de ne pas naître. (Cahiers, p. 820) Ce texte s'organise autour de quelques mots-clés : « la vie », « la mort » et le jeu affirmation/négation. C'est un discours ludique qui avertit que l'on ne se trouve pas en présence du « diarisme » (l'écriture du journal, en termes de G. Genette.) L'écriture est travaillée, devenant ambiguë, ne se limitant pas à la fonction documentaire. Cioran partage avec Valéry la même conception sur les mots. Chaque mot vaut par lui-même. La *phrase finie, non-finie ou infinie* représente une unité de travail. En général, les phrases au substrat autobiographique sont des phrases finies, à valeur de constatation : « Devenir modeste *par fatigue, par incuriosité...* » (Cahiers, p. 170) Les phrases non-finies sont saccadées, l'écrivain les suspend symboliquement : « 26 février 1963 Je suis distinct de mes sensations. Comment ? » (Cahiers, p. 148) ; « 13 nov. Gueule de bois. » (Cahiers, p. 631) ; « Chaos, sang de plomb, matière piétinée, chair étrangère, corps exproprié » (Cahiers, p. 590) Il y a une catégorie de fragments qui finissent par des points de suspension ou qui cultivent le mystère sous la forme du mot en italique. Ce sont des phrases in-finies, fabriquées, qui rendent plus ambiguës leurs significations : « Au point où j'en suis, aller chez un éditeur, c'est me mettre en contradiction avec tout ce que je pense, tout ce que je crois. Mais j'ai besoin de *trahir* mes convictions les plus intimes, car si mes actes y étaient absolument conformes, je cesserais d'écrire, je cesserais même de me manifester de quelque manière qu ce fut. Or je suis encore capable de *sensations...* » (Cahiers, p. 625) ; « Il ne faut pas penser à écrire des livres, mais à dire quelques choses essentielles, dont on ne rougisse pas à la fin de la vie. Un philosophe est quelqu'un qui *explique* indéfiniment sa pensée. De

³⁵ Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 211.

ce mauvais goût l'artiste n'est heureusement pas capable. *J'appelle non-philosophe celui qui ne peut pas avoir le mauvais goût d'expliquer sa pensée.* » (*Cahiers*, p. 644)

Cioran insiste sur les mots, la tonalité et le rythme. La même idée passe par plusieurs variantes pour trouver sa formule et sa musique : « Je l'ai dit et ne cesse de le redire : il ne saurait y avoir de bonheur sur terre que pour ceux-là qui ne peuvent imaginer l'avenir. (= Le bonheur est l'apanage de ceux qui ne peuvent imaginer l'avenir.)/ (= Il n'y a de bonheur que dans l'impossibilité/ l'incapacité d'imaginer l'avenir.) » (*Cahiers*, p. 293) La place du nom varie souvent dans les fragments et cela parce que Cioran veut que l'accent tombe parfois sur lui. Cioran donne des *formules*. La fabrication est bien surveillée, les effets poétiques sont incontestables. La composition du fragment est un processus. L'auteur désire esquisser une idée (jamais l'approfondir) par des mots *choisis, surveillés, ambigus*. Il veut créer le livre qui comprend fragmentairement tout et qui demande la coparticipation du lecteur.

Dès la première page des *Cahiers*, on est en pleine atmosphère de fabrication, de travail soutenu avec le(s) mot(s) : « Tout tourne en moi à la prière et au blasphème, tout y devient appel et refus. » (*Cahiers*, p. 13) Voilà déjà le Cioran de l'œuvre, préoccupé par les figures de style (la répétition, l'antithèse), par le rythme intérieur de la phrase, scindée en deux parties idéatiques et mélodiques.

La figure, la plus cherchée dans les *Cahiers* (elle se maintient aussi dans les *Œuvres*) car elle assure le raccourci et une manière ferme et froide d'expression, est l'ellipse : « Être un tyran sans emploi. » (*Cahiers*, p. 14) ; « Écartelé entre la hargne et l'effroi. » ; « Mongolie du cœur » (*Cahiers*, p. 15) ; « Écrire une « Métaphysique de l'adieu » ; « Entrer dans le sommeil comme dans un abattoir. » (*Cahiers*, p. 78)

Cioran a un vrai culte pour les noms, ceux-ci devant bien se placer dans l'économie du texte. Ils sont souvent mis en opposition, le lecteur ayant la mission de découvrir le sens qui se trouve entre les deux abîmes qu'ils instaurent : « Ne pouvoir vivre que dans le vide ou la plénitude, à l'intérieur d'un excès. » (*Cahiers*, p. 18) ; « Ballotté entre le cynisme et l'élégie. » (*Cahiers*, p. 21)

Les *Cahiers* n'ont été, qu'en partie, retravaillés (et la formule retravaillée est passée dans les volumes des écrits), mais partout ils parlent de la passion de l'écriture, du raccourci, de la définition qui exprime le sentiment, la sensation réduite jusqu'à l'essence : « L'ennui :

souffrance *vide*, tourment diffus. On ne s'ennuie pas en enfer ; on ne s'ennuie qu'au paradis. (Développer dans le commentaire au « Songe d'un homme ridicule ») (*Cahiers*, p. 27) ; « Le sceptique est l'homme le moins mystérieux qui soit et cependant, à partir d'un certain moment, il n'est plus de ce monde. » (*Cahiers*, p. 80)

La preuve que l'on n'a pas affaire à une *écriture spontanée* mais à une *écriture recherchée* (Cioran s'y trouve à la recherche de l'écriture, d'une écriture, il doit faire son choix) c'est le pouvoir que l'écrivain accorde au nom et aux verbes à l'infinitif. Il a un vrai culte pour les phrases nominales ou à l'infinitif qui surprennent l'essence de la pensée tout en la rendant ambiguë : « Sensations d'assassin élégiaque » ; « Renoncer à tout, même au rôle de spectateur » (*Cahiers*, p. 88) ; « L'indifférence – idéal du forcené. » (*Cahiers*, p. 97) ; « Une mélodie rapiécée. » (*Cahiers*, p. 145) ; « Écrire c'est proclamer que quelque chose ne va pas dans ses rapports avec l'être. » (*Cahiers*, p. 147) ; « Passion de l'être ; dégoût des êtres. » (*Cahiers*, p. 151)

Les *Œuvres* de Cioran ne nous laissent jamais entrevoir le parcours de l'écriture, sa progression. Les *Cahiers* sont importants surtout de ce point de vue. On y découvre beaucoup de fragments qui dévoilent le passage du réel (du sentiment) à la fiction (à la transcription du sentiment) : « Dimanche, 30 (ou 31 mars) – Cet après-midi, après avoir conduit S. à la gare, crise de dépression confinante au suicide. Vide, vide, vide ! Rien en moi ni autour de moi. Des moments pareils vous mènent en ligne droite à l'asile. D'ailleurs on est vraiment aliéné, au sens propre du terme. On n'est plus soi. Je suis passé à côté d'une église, sans même songer à y entrer. A quoi bon mêler Dieu à l'intolérable ? Cependant il faudrait trouver une formule pour prier. » (*Cahiers*, p. 154)

Une phrase comme « Je ne désire rien, rien, rien... Seigneur ! » ne doit pas être interprétée comme une confession, une affirmation spontanée. La répétition de l'adjectif et les points de suspension sont la preuve d'une phrase pensée, d'une expression *marquée*, rythmée par le jeu même de l'écriture. C'est toujours dans ce laboratoire qu'on assiste à l'oscillation entre deux catégories grammaticales : le nom et le verbe à l'infinitif. Les *Œuvres* sont, de ce point de vue, un *choix assumé* par l'écrivain. Il n'y a plus cet aspect ludique qui fait exister, pour le même fragment, deux modalités d'expression, nominale et verbale : « *Exister* est ma façon d'être futile./ Toute existence est une concession à la futilité. » (*Cahiers*, p. 806)

La progression de la phrase personnelle exprimée à l'aide du « je » à la phrase à tenue aphoristique (le passage de l'expression vécue à celle fabriquée) n'est trouvable que dans la matière des *Cahiers* : « J'ai le sentiment du néant, mais je n'ai pas d'humilité. Le sentiment du néant est le contraire de l'humilité. *N'est pas humble celui qui se hait.* » (*Cahiers*, p. 31)

Il y a dans les *Cahiers* une certaine hésitation en ce qui concerne le choix des mots et la permanente aspiration vers la réduction du texte qui va faire le saut du concret à l'abstrait tout en mettant en évidence l'essentiel. Elle démontre le goût de la synthèse. Les *Cahiers* aspirent à l'ambiguïté de l'écriture exprimée par *l'ambiguïté de la personne*. Plus que nulle part, on assiste à la lutte entre les personnes qui prennent la parole : je / nous, tu / vous, il / on.

Quelques fragments sont introduits par un « il » énigmatique qui devient plus ambigu si l'on pense à sa valeur spéciale : le « il » qui est, en fait, le « je » - « je parle de moi en disant il »³⁶. Le « il » de l'écriture cioranienne assure deux fonctions :

1. une sorte de « mortification » - dire « il » en parlant de quelqu'un c'est l'absenter, le mortifier, en faire quelque chose d'un peu mort : « Il cessa d'écrire ; il n'avait plus rien à cacher. » (*Cahiers*, p. 74) ; « Il souffrait d'une lucidité chronique. » (*Cahiers*, p. 238) ; « Il était orgueilleux, il aurait voulu verser les larmes *les plus rares.* » (*Cahiers*, p. 760) ;
2. le « il » épique, ou « je me mets moi-même en critique »³⁷. Nous encadrons dans cette deuxième catégorie les expressions « il y a » et « il faut » qui introduisent souvent des jugements à valeur impersonnelle : « Il ne faut jamais être d'accord avec la foule, même si elle a raison. » (*Cahiers*, p. 553) ; « Ici-bas, il n'y a que les déçus qui aient frôlé *l'essentiel.* » (*Cahiers*, p. 555) ; « Il faudrait que le suicide fut une question de convenance(s), de bienséance, d'honneur « bourgeois ». » (*Cahiers*, p. 586)

La première personne du singulier, « je », semble être la plus cherchée. Mais il ne faut pas se laisser tromper. Ce n'est pas la première personne de la confession car le pronom « je » est véritablement « le pronom de l'imaginaire, du moi. Chaque fois que je

³⁶ Roland Barthes, *Le grain de la voix*, p. 203.

³⁷ *Ibid.*, p. 204.

dis « je », je puis être assuré, comme maintenant d'ailleurs, que je suis dans l'imaginaire. »³⁸ Si le « il » est le pronom de la distance, le « je » est le pronom de l'imaginaire. On ajouterait qu'il peut bien être le pronom de l'universalité. Entre le « je » et le « on » il y a similitudes : « Il est indécent de dire « je », quand le « on » conviendrait mieux. C'est possible, mais le « je » est tellement plus commode, plus agréable ! Hypocrisie de l'impersonnalité. Je ne suis pas ne du côté de l'objet. » (*Cahiers*, p. 139).

La deuxième personne du singulier, utilisée assez rarement, introduit des fragments à valeur de conseil généralement valable : « Ne perds pas ton temps à critiquer les autres, à censurer leurs œuvres ; fais la tienne, consacre-lui toutes tes heures. Le reste est fatras ou infamie. Sois solidaire de ce qui est vérité en toi et même « éternel. » (*Cahiers*, p. 45) ; « N'écris rien dont tu aies à rougir dans tes moments de suprême solitude. La mort plutôt que la tricherie ou le mensonge. » (*Cahiers*, p. 57)

La rhétorique des *Cahiers* se concentre sur un « je » qui est, soit exprimé (le plus souvent), soit masqué derrière d'autres formes personnelles. Elle est en quelque sorte en antithèse avec la rhétorique des œuvres et surtout des volumes fragmentaires comme *De l'inconvénient d'être né* dont plusieurs fragments connaissent déjà une première variante dans les *Cahiers*. Cette rhétorique fait recours au nom et aux verbes aux modes impersonnels. Le « je » est utilisé plus rarement, et apparaît surtout sous la forme adjectivale : « Rentrer en soi, y percevoir un silence aussi ancien que l'être, plus ancien même. » (*De l'inconvénient d'être né* dans *Œuvres*, p. 1326) ; « Un écorché érigé en théoricien du détachement, un convulsionnaire qui joue au sceptique. » (*De l'inconvénient d'être né*, p. 1328) ; « Un livre est un suicide diffère. » (*De l'inconvénient...* p. 1332) ; « Pas le moindre soupçon de réalité nulle part, sinon dans mes sensations de non-réalité. » (*De l'inconvénient...*, p. 1336)

En lisant en parallèle les *Œuvres* et les *Cahiers* une remarque s'impose à notre esprit : il n'y a pas, pour Cioran, de confession au sens romantique du mot. Sa propre expérience de vie se concentre sur une rhétorique ambiguë où le « je » devient une instance de l'impersonnel, ne pouvant plus se soustraire aux inflexions du texte sur le point de se construire. Cioran crée une *poétique/poétique de la soustraction*. Dans

³⁸ *Ibid.*, p. 203.

les *Cahiers* il veut échapper à la force d'une subjectivité (d'un « je ») qui veut à tout prix dominer le texte (les témoignages de Cioran en ce sens sont fréquents) ; dans les *Œuvres*, il veut se soustraire au délayage, à la parole cursive, à la démonstration, à la prose. Dans tout ce qu'il écrit, il fait *l'expérience scripturale de l'impersonnel*. Cette expérience est traduite par M. Blanchot en « une parole neutre qui se parle seule, qui traverse celui qui l'écoute, est sans identité, exclue toute intimité et qu'on ne peut faire taire car c'est l'incessant, l'interminable. »³⁹

4. *La poétique de la dénaturation*

« Être ou ne pas être. ... Ni l'un ni l'autre. »
(Cioran, *Aveux et anathèmes*)

Chaque livre, d'autant plus un journal, est un masque de celui qui l'écrit. Et souvent l'auteur désigne du doigt ses masques. L'essence d'un tel texte est ludique, la suite de fragments qui le composent se soumet aux lois du hasard. Le langage met en page une réalité dénaturée. Il n'y a pas, comme nous avons déjà vu, de lyrisme confessionnel, mais un lyrisme qui a une essence et une consistance intellectuelle. Ce lyrisme lucide suit les marques de la dissimulation. Nous retrouvons partout le sentiment de l'étrangeté à soi-même, le dédoublement, l'exagération expressive des sentiments, la contradiction, le déguisement, l'imposture : « Avoir de la tenue, c'est savoir dissimuler ses joies et ses chagrins, ne faire rien qui puisse susciter chez un tiers envie, mépris ou attendrissement. » (*Cahiers*, p. 402) ; « 19 septembre Les autres n'ont pas le sentiment d'être des imposteurs, et ils le sont ; moi...-je le suis autant qu'eux, mais je le sais et j'en souffre. (Pour avoir cherché le vrai, il était inévitable de tomber sur le faux et de le découvrir dans tous les gestes des autres, et des siens propres.) » (*Cahiers*, p. 402) Il se sent le prisonnier de la littérature, de la tentation de se cacher, de se faire un culte (programmé) de l'exagération, du simulacre, du paradoxe, de la volonté de choquer : « La fausse image qu'on se fait de nous, il ne faut pas la corriger. L'éloge à côté vaut la calomnie. Laissons l'erreur circuler. Surtout pas de démenti. La vérité sera rétablie un jour ; peut-être aussi ne le sera-t-

³⁹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Ed. Gallimard, 1959, p. 82.

elle jamais. Qu'importe ! » (*Cahiers*, p. 450) Se dissimuler derrière les mots devient une pratique régulière ; derrière ses mots mais aussi derrière les mots des autres. L'auteur de journal joue dans son texte avec l'identité de tous ses personnages réels ou imaginaires : ses amis, ses connaissances, d'autres écrivains ou hommes de culture. Il joue avec le mot placé et dé-placé dans des contextes souvent inattendus, produits, eux-aussi, de l'imagination. Car « Imaginer, ce n'est plus participer au monde, c'est hanter sa propre image sous les apparences indéfiniment variables qu'elle peut revêtir. »⁴⁰ L'œuvre aboutit à sa forme après une longue et soutenue préparation : « Une œuvre ne compte, *n'existe*, que si elle est préparée dans l'ombre aussi minutieusement que l'est un coup par un bandit. Dans les deux cas, ce qui importe, c'est la *quantité* d'attention. » (*Cahiers*, p. 657) La poétique de la dénaturation devient aussi une poétique moderne, essentielle pour le type de journal que Cioran envisageait : « Ce qui est certain, c'est que tout est duperie. Cette certitude une fois établie, rien n'est résolu. Les vrais problèmes ne font que commencer. Et pourtant, en stricte rigueur, il ne devait pas y avoir de problèmes, vrais ni faux, après le constat de l'universelle duperie. Mais l'être survit à la rigueur. C'est même là le caractère essentiel, la définition même de l'être. L'être est l'*incroyable* à l'état permanent. » (*Cahiers*, p. 687) L'écriture « implique la révolte de l'individu et sa réconciliation par l'intermédiaire de l'œuvre », « tout en étant un processus continu de déviance. »⁴¹

5. *Les Cahiers ou la scéno-graphie du soi*

Nous voyons se configurer dans l'écriture des *Cahiers* (exercée quotidiennement) le passage de l'autobiographie ou d'une *écriture intime* (retrouvable dans n'importe quel journal de n'importe quel auteur) à l'œuvre, c'est-à-dire à une *écriture fictionnelle*. La fiction est justement « ce qui reste d'une identité quand il n'y a plus personne dedans. Un vêtement qu'on ne porte plus... »⁴² L'identité de celui qui

⁴⁰ Jean Starobinski, *L'oeil vivant II La relation critique*, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 179

⁴¹ *Ibid.*, p. 56-57.

⁴² Phillipe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Ed. du Seuil, 1998, p. 7.

se dit « je » naît et se forme à travers des brouillons, des fragments jugés. L'écriture suppose, de la part de l'auteur, mouvement et méditation, travail et recherche, contradiction et paradoxe. Par toutes ces actions le moi est éloigné de ses réalités vécues, lui étant attribué d'autres réalités qui s'inscrivent dans l'ordre de la fiction. Un ordre fragmentaire, car le fragmentaire s'inscrit dans « l'espace de la méditation avec ce qu'il implique de cassé ou d'éclaté. »⁴³ Écrire par fragments c'est la spécificité du « texte autoptyque – un texte portrait interminable, pluriel, qui ne se peindrait que de se replier incessamment sur soi, que de surprendre, de décrire, de critiquer les procédés de sa propre portraiture, éludant ainsi incessamment l'assignation de ce « je » qui maintenant l'écrit, qui ici s'y inscrit. »⁴⁴ La distinction entre le « je » de l'écriture et le « je » biographique constitue la clé de lecture de toute création, y compris celle des *Cahiers*. Nous insistons sur ce mot « création » qui marque et démarque la valeur et l'essence de toute entreprise de Cioran. L'écriture est une recherche personnalisée du statut ontologique, une sorte d'ouverture du moi vers le soi comme totalité, comme entité. Il n'y a, pour Cioran, qu'un seul regret : « d'avoir réfléchi sur les êtres et pas assez sur l'être. » (*Cahiers*, p. 374) Il y a toujours une scène, sur laquelle se déroulent les paroles et les pensées du moi, où elles sont con-figurées et re-présentées. Et il y a toujours un « je » qui agit malgré lui.

⁴³ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁴ Louis Marin, *L'écriture de soi*, Paris, P.U.F., 1999, p. 7.