

TOLSTOÏ, LECTEUR DE CIORAN,  
OU  
LA VIRILITÉ N'EST PAS LÀ OÙ L'ON CROIT

PIERRE-YVES BOISSAU

Il s'agit de dégager ici les raisons de la présence d'un auteur particulier dans les textes plus que dans la pensée d'E. Cioran, de s'interroger sur les modalités d'apparition de ce nom dans l'œuvre publiée de Cioran, aussi bien que dans les écrits qui, *a priori*, n'avaient pas vocation à être lus, et ce même si certains indices laissent perceptible l'éventualité d'une lecture publique (contentons-nous d'évoquer ici les initiales sous lesquelles nombre de contemporains maltraités apparaissent), nous voulons parler de *Cahiers*<sup>1</sup>.

Quand Cioran évoque Tolstoï, c'est d'abord un Roumain qui parle d'un Russe. La slavitude constitue l'un des fondements paradoxaux — scandaleux pour un Roumain — de la réflexion identitaire cioranienne. Ce que j'appellerais, faute de mieux, le principe slave aide à penser une identité aussi bien personnelle que collec-

---

1. *Cahiers, 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997, 999 pages.

tive. Emil Cioran revendique l'héritage *spirituel*, existentiel, d'écrivains russes (voir le motif récurrent de l'ennui slave). Il pense, d'autre part, la nation roumaine en fonction de l'étranger et, plus particulièrement, de cet étranger par excellence qu'est le Russe, marginal brusquement *arrivé*. On aura d'ailleurs noté que le penchant oriental s'offre comme l'un des axes autour desquels tourne le rapprochement inattendu entre nation russe et nation roumaine<sup>2</sup>.

## PRÉSENCES DE TOLSTOÏ

Pourquoi Cioran parle-t-il de Tolstoï ? À cette question contentons-nous, dans un premier temps, de répondre par une banalité, peut-être cynique : Cioran cite Tolstoï *parce qu'il le lit* — en français, d'ailleurs. Le texte cioranien, et, tout particulièrement, *Cahiers*, s'élabore en fonction de lectures et de rencontres personnelles. Cioran, et c'est là parfois sous sa plume un motif de regrets, se dit lecteur plus qu'écrivain, s'offrant ainsi en Dostoïevski inversé<sup>3</sup>. On remarquera alors que si Cioran s'intéresse un temps à Valéry, c'est parce qu'il doit préfacer une édition de cet auteur, et donc le relire. Cette relecture de Valéry, d'ailleurs, s'effectue non sans répugnance<sup>4</sup>.

N'en serait-il pas alors de même avec Tolstoï, auteur, somme toute, beaucoup moins exhibé que Dostoïevski et que Cioran cite dans *Cahiers* à l'époque où il doit écrire sa préface ? L'écriture ne sert dans ce cas qu'à réfléchir et figer un intérêt passager, mais non forcément insignifiant. Entre, de plus, en considération le lieu commun, volontiers véhiculé par la critique française, de l'opposition entre Dostoïevski et Tolstoï, lieu commun avec lequel Cioran joue, parfois sans prendre parti :

« Quand je lis Tolstoï je le préfère à Dostoïevski et quand je lis celui-ci, je le préfère au premier » (*Cahiers*, p. 440).

Dans la préface de *La mort d'Ivan Ilitch*, toutefois, il opposera l'humour, dominante inattendue de l'écriture dostoïevskienne, à la

2. In « Les racines slaves d'un auteur francophone », *Slavica occitana*, Toulouse, n°5, 1997, p. 51-79.

3. *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 90.

4. *Cahiers*, p. 536-537.

morosité glacée qu'il trouve chez Tolstoï, le dépassement de toute peur de la mort chez celui dont il a peut-être oublié qu'il avait écrit *Douce*, à l'attitude de clinicien de Tolstoï<sup>5</sup>. C'est que notre penseur aime à atteler ceux qu'il cite par deux ou trois, histoire de créer un oxymore ou de passer en revue leurs insuffisances respectives. On retrouvera ainsi Tolstoï en compagnie de Soloviev dans un double mouvement de démolition :

« Je suis fasciné par Soloviev. Tout ce que je lis sur lui me bouleverse (j'aimerais pouvoir en dire autant de son œuvre).

Il ne pouvait sentir Tolstoï : les prophètes ne coexistent pas. Des deux, c'était lui, Soloviev, le plus vrai, et c'est lui seul qui a été le plus près de la sainteté. Il donnait tout, il se dépouillait dans la rue de ses vêtements (et parfois de ses souliers !) qu'il distribuait aux mendiants. Il était ce que Tolstoï aurait voulu être » (*Cahiers*, p. 279).

Cioran oppose en outre l'œuvre de Tolstoï à une tendance contemporaine funeste, celle qui, tout particulièrement en France, privilégie au dit le dire et se tourmenterait dans le spéculaire. Les prophètes, qui (ne) parlent (que) de l'essentiel, rappellent le sens de la vie à l'homme oublieux, l'intéressent au plus haut point. Il peste donc dans *Cahiers* contre Valéry, chez lequel il place la source du nouveau roman, alors que le roman russe du XIX<sup>e</sup> siècle incarnerait l'histoire racontée dont la vraie littérature ne saurait se passer. Le roman tolstoïen, indéniablement, fascine, ne serait-ce que par ses dimensions, par la puissance de son cours, l'auteur de fragments, de textes divers assemblés plus ou moins difficilement. La littérature appelle alors l'image — fertilisante, mâle — du fleuve. Et Cioran utilise, pour qualifier cette littérature qu'il méprise, un vocabulaire présent dans *La transfiguration de la Roumanie*<sup>6</sup>. L'éloge de l'impuissance, l'abandon du champ sémantique de la virilité dans ses écrits politiques en langue française ne concernent pas la littérature. Il est une littérature virile ; il en est une autre, qui se complaît dans le spectacle de sa propre impuissance. Valéry s'avère d'autant plus dangereux qu'il est non seulement stérile, mais aussi stérilisant :

« L'homme qui m'a fait le plus de mal est Valéry. J'ai eu la naïveté de croire, comme lui, que le langage était tout. C'est d'ailleurs là une superstition fran-

5. *La mort d'Ivan Ilitch*, Paris, UGE, 1964, préface, p. 17-18.

6. « La coexistence d'autant de groupes et de courants dans la démocratie est un signe d'émasculatation générale » (*La transfiguration de la Roumanie*, traduction de notre thèse, p. 135).

çaise. Non, le langage n'est pas tout, il n'est presque rien. Un Dostoïevski ou un Tolstoï, n'en ont fait aucun cas. Si on a quelque chose à dire, on le dit, un point, c'est tout. La recherche du bien-dire est une des entreprises les plus oiseuses qui soit. Saint-Simon n'a pas médité sur le langage. Et pourtant — à cause de cela — il est peut-être l'écrivain français le plus puissant. Méditer sur « l'écriture » revient à une castration. Littérature d'émasculés. L'obsession du dire dévirilise ». (Cahiers, p. 661).

Face aux castrés, émasculés et autres Français peu virils, la littérature russe offre l'image d'une écriture barbare, qui ne se réfléchit pas, mais procrée. Pensons à l'éloge de la barbarie, mais d'une barbarie sensée de *La transfiguration de la Roumanie*.

Qu'est-ce qu'en effet que la barbarie, si ce n'est un impérialisme qui ne sert aucune idée ? La vitalité sans aucun sens spirituel, la conquête sans aucun sens politique, le bouleversement sans aucune mission font de la barbarie un phénomène d'une fécondité équivoque. Si elle prépare un vide historique dans lequel puissent poindre des aurores et que le devenir ne lui confère ainsi un sens qu'au-delà d'elle-même, elle ne cache en elle aucune profondeur. Il faut que l'affirmation des peuples historiquement jeunes affectent la forme extérieure de la barbarie, mais aussi que l'explosion débordante d'énergie cache en elle le culte germinal d'une idée, la volonté passionnée de s'individualiser en se donnant un sens spirituel. Sinon, leur aurore est indigne de la décadence des autres (p. 33).

Si Tolstoï relève, pour l'instant, du camp des écrivains puissants, virils, Cioran ne cache pas pour autant ce qu'il estime être des défauts, des insuffisances aussi bien dans sa vie que dans sa poétique. Il condamne ainsi l'esprit didactique qui s'appuierait sur la minutie du style et un tempo excessivement lent. Plus question alors d'éloge de l'ennui. Que la littérature s'appuie sur un ennui existentiel ne signifie nullement qu'elle doit ennuyer. Tolstoï, cependant, ne saurait être comparé à l'Allemand Thomas Mann et à son ton professoral, même si un Wittgenstein relève — pour son malheur (de nouveau une démolition cioranienne à deux temps) — ce qu'il y a de pire chez Lev Tolstoï :

« Cette prose lente, méthodique m'horripile [dans *Le docteur Faustus*]. Elle est supportable chez un Tolstoï, mais en dehors de lui, elle est partout soporifique » (Cahiers, p. 460),

« Wittgenstein : très emballé par les écrits moralisants de Tolstoï ; par ce qu'il y a de plus mauvais dans l'œuvre de celui-ci » (Cahiers, p. 969).

Deux esthétiques sont en présence : l'agression mesurée contre le Russe fait mieux ressortir l'originalité de l'écrit cioranien parlant de l'ennui avec vivacité, force, cruauté, ironie ou esprit, obéissant à une esthétique de la flèche, ennemie du soporifique, de ce chemi-

nement, de cette *méthode* dont on sait bien trop vite où elle mène. Apparaît ici une dissociation entre vérité (ou morale) et littérature, face à laquelle Cioran n'adoptera jamais une position définitive :

« Pour qui cherche la vérité, l'art n'est qu'un accident et il partage le préjugé de Pascal contre la peinture ou la haine de Tolstoï vieillissant contre la littérature » (*Cahiers*, p. 979)

En somme, peu de déclarations d'amour à Lev Nicolaïevitch, alors qu'un Dostoïevski, souvent cité, fait partie de la triade des génies fascinants (avec Bach et Shakespeare). On trouve pourtant le nom de Tolstoï dans *Cahiers*. Ici ou là, Cioran attire notre attention sur une contradiction intime, qui rend *ipso facto* le créateur *intéressant* : « J'aime les sensuels qui ont horreur de la chair (*L'Ecclésiaste*, Baudelaire, Tolstoï » (*Cahiers*, p. 251)<sup>7</sup>. C'est sur ce genre de déchirure intime, cette *conjonctio oppositorum* que repose l'écriture cioranienne, authentique *monstration* de l'homme chimérique.

Dans *Cahiers*, le lecteur est mis en présence d'une évolution de l'auteur. Cioran est bien passé d'un état *a priori* hostile à un intérêt particulier pour le Russe. Pourquoi ?

Suivons Cioran. Sa *conversion* à Tolstoï s'est opérée grâce au truchement d'un certain Frechtmann. La curiosité du Roumain s'éveille, devant une lecture moderne du roman, dont on peut se demander dans quelle mesure elle dépend de celle opérée par Nabokov :

« C'est grâce à lui [Frechtmann] que je lus *Guerre et paix*, livre qui a priori me rebutait. Il disait, je m'en souviens, que c'était le roman qui faisait le mieux sentir le passage, l'avance du temps et que ce temps progressait par masse. » (*Cahiers*, p. 477).

La nécessité d'écrire une préface fournit, certes, le point de départ d'une réflexion suivie sur Tolstoï. Un leitmotiv tolstoïen apparaît alors dans *Cahiers* à partir du mois de juillet 1953. Notons que les trois premiers fragments font état d'entrée de jeu d'une obligation. La première personne se livre immédiatement comme soumise à une nécessité (« je dois » en triple anaphore) et lésée par cette incursion obligatoire dans le champ de l'altérité, ce qui trou-

7. Exhibition reprise dans la préface : « ce sensuel qui incrimine les sens, qui s'est toujours dressé contre soi, qui aimait à brimer ses inclinations, s'applique avec une ardeur perverse à suivre une voie opposée à ce qu'il était » (*La mort d'Ivan Ilitch*, Préface, p. 16).

blerait l'égotisme présidant nécessairement à l'élaboration de l'œuvre ou de la personnalité. Cioran n'a pas besoin de Tolstoï. Tolstoï — il n'est pas question de l'œuvre littéraire de Tolstoï — s'avère inutile, si ce n'est gênant :

« Je dois écrire un texte sur « Tolstoï et l'obsession de la mort ». Mais je n'ai pas besoin du drame des autres » (*Cahiers*, p. 173)<sup>8</sup>,

« Je dois écrire sur Tolstoï, un article, une préface plutôt et m'aperçois que cela est presque impossible. Il faut un minimum d'objectivité pour pouvoir parler de quelqu'un d'autre que de soi. Or je ne peux plus être objectif envers personne, je ne peux plus que parler de moi-même. Être objectif, ce n'est pas être impartial, c'est traiter l'autre en objet, ce que font les critiques. J'en suis incapable. Je traite l'autre comme si cet autre était moi-même. Dès lors pourquoi écrire une étude ou une préface ? Pourquoi mentir ? Le degré de subjectivité que j'ai atteint me rend impropre même à la besogne élémentaire d'exposer les données d'un problème ou, dans l'occurrence, d'un portrait. Et cependant, il le faut, il le faut<sup>9</sup> » (*Cahiers*, p. 178),

« Je dois écrire un texte sur la crise de Tolstoï, crise pendant laquelle l'idée du suicide ne le quittait pas. Hélas ! je traverse les mêmes affres. Misère des misères.

Je sors de chez moi, parce que si j'y restais, je ne suis pas sûr de pouvoir triompher de quelque résolution soudaine » (*Cahiers*, p. 180).

« Je sors de chez moi, parce que si j'y restais, je ne suis pas sûr... »

comme si Cioran revivait ce qu'ont vécu Lévine et Tolstoï. Les trois usent d'expédients pour combattre leurs idées velléitaires de suicide. Étranges fragments, de fait. Tolstoï, y est-il dit, est à la fois trop extérieur à Cioran, qui ne veut parler que d'alter ego, mais aussi (et surtout ?) trop proche du drame intime de celui-ci, pour ne pas s'identifier à lui. Que penser de cet étranger, trop différent et trop semblable à Moi ?

Qu'il s'agisse de Valéry, de Pauhlan, de Caillois, Cioran n'aime pas écrire sur les autres, et, dans la mesure où l'y autorisent ses problèmes pécuniaires et son orgueil, refuse ce genre de commandes. Refus de s'intéresser à l'autre, si ce n'est pour mieux revenir à soi, à sa pluralité intrinsèque (car si l'autre c'est moi, je

8. Ce paragraphe n'est pas daté. Le précédent porte la date du 9 juillet 1963.

9. Note des éditeurs (A. Paruit, M. de Launay, A. Jaccottet) : « Cioran publia et préfaça *La mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï dans la collection Cheminements qu'il dirigea brièvement chez Plon. »

Notons que prend place dans cette collection Chestov, avec *Les révélations de la mort* (Traduction et préface de Boris de Schloezer, Paris, Plon, 1958), mais nous n'avons trouvé cette édition de Tolstoï qu'en 10/18 (UGE).

n'en finit pas d'être autre), mais aussi refus d'exposer, de décrire une personnalité et son œuvre. Double refus qui répond à une double postulation permanente chez Cioran : l'écriture se doit d'être égocentrique — aussi bien centrifuge que centripète — et lapidaire. On écrit, d'une part, sur soi (et pour soi). On écrit, d'autre part, pour démolir, liquider (et, donc, avant tout, pour *se* démolir, pour *se* liquider).

Dans *Cahiers*, tout du moins, il n'est pas question de laisser la parole à Tolstoï, que Cioran ne cite pas. Les cahiers intimes ressassent le funeste projet d'écrire sur l'autre, projet qui empêcherait le *je* de s'occuper de ses propres affaires, ou plutôt qui le fixe trop longtemps dans les frontières d'un moi possible. Ce qui retient en effet Cioran, c'est le miroir que lui présente un Tolstoï qu'il peut tout de même investir. Quels sont donc les points d'ancrage qui autorisent une telle attitude ?

## LE MASQUE TOLSTOÏEN

On trouvera d'abord chez les deux auteurs le lieu commun post-rousseauiste d'une enfance paradisiaque et d'un passage à l'âge de raison comme arrachement traumatisant à un quasi-état de nature, ainsi que, d'une manière générale, la nostalgie inassouvie de cet état de nature. Pourtant, si le parallèle est fait avec Emily Brontë<sup>10</sup>, *Enfance, Adolescence, Jeunesse* n'est pas cité. Nulle part la moindre mention du départ pour Moscou<sup>11</sup> du jeune Russe, alors que Cioran s'est toujours dit traumatisé par son départ pour la ville (en l'occurrence l'allemande *Sibiu*).

Parfois le rapprochement entre le Russe et le Roumain s'accomplit explicitement dans un fragment, éclat de miroir où le lecteur compatit avec l'auteur :

« Au début de son mariage, Tolstoï écrivait : « j'ai constamment l'impression d'avoir volé un bonheur immérité, illégitime et qui ne m'était pas destiné ». J'ai eu toute ma vie, pour tout ce qui m'arrivait de bien, le sentiment que cela ne m'était pas destiné » (*Cahiers*, p. 696).

10. *Cahiers*, p. 672-673.

11. *Enfance, Adolescence, Jeunesse*, Paris, Folio, trad. de M. Aucouturier, 1993, p. 80 (chap. XIV *La séparation*).

Ce n'est pas le lieu pour s'interroger sur ce sentiment, qui fait reposer l'identité sur une *involontaire* imposture. Ce qu'il importe, en revanche, de souligner ici, c'est que très rapidement *Je* ne peut parler que de lui, attitude que justifient aussi bien certains paratextes

« Montaigne a dit qu'il était la matière de son œuvre. Il est des écrivains plus pudiques qui le masquent. Pascal, par exemple, est à mi-chemin, il est plus pudique, il n'emploie pas la première personne, il refuse le *je* de Montaigne, comme quelque chose de mauvais goût » (*Entretiens*<sup>12</sup>)

que les *Cahiers* eux-mêmes

« Cette amie anglaise qui travaille sur l'autobiographie. Cela n'a aucun sens. Toute œuvre est-elle autre chose ? Un écrivain objectif est celui qui camoufle son moi ; le subjectif l'étale. Mais les deux ne parlent en dernière instance que d'eux-mêmes. Un écrivain qui parle d'autre chose commet un abus » (*Cahiers*, p. 414).

ou encore la préface de *La mort d'Ivan Ilitch* qui nous dévoilera un Tolstoï qui « n'étudie jamais que ses propres maux<sup>13</sup> ». On notera par parenthèses que Chestov souligne cette prédilection tolstoïenne pour l'autobiographie, mais que, selon lui « on ne découvre sa vérité la plus pénible, la plus significative que lorsqu'on parle de soi indirectement<sup>14</sup> ».

Le jeu des pronoms personnels dans l'ensemble de l'œuvre de Cioran nous l'avait indiqué : le texte cioranien peut parler de Cioran en utilisant la non-personne et utiliser une première personne qui n'a *a priori* rien en commun avec l'auteur. C'est que Cioran considère le texte comme le lieu d'exhibition du *je*, la scène où l'auteur se masque, se démasque, se liquide, se corrige, avoue ou se disculpe. Un *il*, avons-nous montré ailleurs, peut cacher et laisser percer un *je*<sup>15</sup>. Allons plus loin : un *Tolstoï* peut-il aussi cacher un *je* ? Parle-t-il de Tolstoï ? C'est qu'il ne voulait que parler de lui-même. Qu'on ne lui en veuille pas, si la préface ne ménageait pas le romancier russe.

C'est ce que montre l'article, par ailleurs insignifiant, de Gabriela Melinescu, intitulé « O scrisoare inedită a lui Cioran » (« Une lettre

12. *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 136-137 (il s'agit en l'occurrence d'un entretien avec Lea Vergine).

13. *Op. cit.*, p. 18.

14. Chestov, *op. cit.* (note n° 9), p. 146-147.

15. *Le retour, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand* (« L'émigration : le retour », janvier 1998), Clermont-Ferrand, 1999.

inédite de Cioran »). Cette lettre fut envoyée au peintre polonais Joseph Czapski<sup>16</sup> : « En dénonçant ses prétentions de prophète et en m'appesantissant sur son échec spirituel, c'est à mon propre échec que j'avais pensé... Je me suis attaqué moi-même à travers un grand modèle<sup>17</sup> » Ce qui signifie : je ne parle que de moi, et quand je dis *Léon Tolstoï*, il faut comprendre que je ne fais que me viser. L'écriture de Cioran est éminemment égocentrique. Elle ne s'intéresse qu'à soi, qu'à ce que *je* fut, quelles que soient les apparences, quel que soit le signifiant. Cioran, pourtant, se défend d'être égoïste<sup>18</sup>. Cioran *serait-il* Tolstoï ?

Cette défense n'est pas seulement adressée à un particulier. Cioran utilise aussi cette argumentation dans *Cahiers*. Du journal intime comme instrument d'auto-persuasion ? Il écrit, certes, *contre*, mais contre lui-même. Et l'analyse dépasse une vérité individuelle pour atteindre une étrange universalité psychologique qui se blottirait dans les profondeurs du texte :

« Je viens de lire quelques pages de ma préface à Ivan Ilitch. J'y attaque Tolstoï en apparence seulement. Presque tout, au fond est dirigé contre moi-même.

À vrai dire, je ne m'intéresse pas à moi, mais à mes malaises. Et même pas à mes malaises, mais à ce qu'ils recouvrent ou à ce qu'ils révèlent, à l'être donc ou à la négation de l'être.

N'est universel que le drame individuel. Si je souffre vraiment, je souffre beaucoup plus qu'un individu, je dépasse la sphère de mon moi, je rejoins l'être des autres. C'est pourquoi la seule manière de rester dans la vérité est de nous occuper de ce qui nous regarde — uniquement » (*Cahiers*, p. 674-675).

Parler de soi : Cioran joue non seulement sur un *je* (« *si je souffre vraiment, je souffre beaucoup plus qu'un individu* ») qui n'est pas seulement philosophique, mais aussi sur l'ambiguïté de l'adverbe *vraiment* (l'excès désigne la vérité) et se place dans la catégorie des écrivains que nous qualifierons de romantiques, pour lesquels la littérature s'avère l'expression d'une subjectivité, et, plus particulièrement, d'une subjectivité souffrante. *Mon* expérience ne peut être que véridique, puisque je la ressens comme extrême. Peu importe que *je* la plaque sur un individu autre. Le pro-

16. Cioran parle de lui dans ses cahiers, p. 714 (1896-1993)

17. In *România literară*, n° 31, 9-15 août 95, p. 3. La lettre est datée du 20/11/64.

18. *Entretiens*, p. 35.

nom personnel n'a que peu d'importance devant la vérité de l'être passionné.

Où l'on rejoint l'intérêt constant du penseur d'origine roumaine pour l'excessif, véritable obsession qui fait littéralement de lui un *extrémiste*, dont l'objet pourra varier au cours des temps, obsession qui éclipse toute autre considération. Le vécu cioranien ne peut être que vrai, puisque décrété extrême. Cette vérité à la fois intime et universelle (*ou universelle puisqu'intime*), toutes les occasions sont bonnes de l'exposer. On assisterait alors peut-être à une variation sur le thème du *comment peut-on être persan*, c'est-à-dire *roumain* ? Ou comment me rendre plus intéressant ? Il ne serait pas question ici de la solution de S. Doubrovsky, à savoir me faire imaginaire...

Pourquoi, effectivement, ce masque tolstoïen ? Le simple prétexte de la préface n'explique pas tout, ni même le *topos* de l'enfance à la campagne ou le sentiment partagé de n'avoir pas droit au bonheur ou encore le sentiment d'être séparé par une frontière infranchissable de la famille. Être, pour un temps, Tolstoï, partager ses souffrances et ses réflexions par le littéraire, n'est pas non plus échappatoire mégalomane. On ne peut réduire le masque au pur mensonge, ou, pour dire les choses de manière moins provocante : le choix d'un masque est éloquent. Le Russe montre qu'une position géographique périphérique ne condamne pas un peuple — ni un écrivain — à végéter dans un coin de l'Europe (il est d'ailleurs révélateur qu'autour de la notion de crise existentielle, *Cahiers* nous révèle son auteur se comparant aussi à Pessoa, originaire d'un autre coin de l'Europe<sup>19</sup>). Tolstoï a réussi (socialement) tout en restant incompris. Les contradictions que l'on retrouve chez Cioran perdent alors leurs connotations dramatiques. Il suffit d'un léger glissement (vers l'Est) et... tout change.

À croire Cioran, il se masque ; il se cache sous les traits de Tolstoï, mais sous le masque, il se confesse.

Écoutons-le. Derrière Tolstoï, apparaissent les lieux communs roumains (peut-être hérités de l'orthodoxie). Tolstoï reprend un motif jadis honni (parce que ?) lieu commun du discours identitaire roumain qu'on trouve entre autres chez Lucian Blaga, chez Vulcanescu (et dans *la Mioritsa* reprise par Éliade dans *Forêt interdite*) :

---

19. *Cahiers*, p. 665.

« L'amour, c'est Dieu, et mourir signifie pour moi, parcelle de cet amour, retourner au grand tout, à la source éternelle » (*Préface*, p. 15)

lieu commun avec lequel Cioran ne s'est pas encore<sup>20</sup> réconcilié. On comprend que Cioran se montre plus à l'aise avec l'ironie qui mine les pensées du prince André qu'avec *La mort d'Ivan Ilitch* ou *Maître et serviteur* dont les textes imposent au lecteur cette vision traditionnelle, mystique, ou, tout au moins, pascalienne de la mort. Ce qui nous invite à regarder de plus près la préface de cette nouvelle.

### LA PRÉFACE DE *LA MORT D'IVAN ILITCH*

Examinons donc cette préface écrite, pour ainsi dire, à contre-cœur, rééditée dans *La chute dans le temps*, où elle forme le chapitre intitulé « La plus ancienne des peurs<sup>21</sup> ». Le nom de Tolstoï y tarde à apparaître et ne sera longtemps utilisé que pour incarner l'un des deux camps qui diviseraient l'humanité, comme le soulignent l'article indéfini (*un* Tolstoï<sup>22</sup>) ou le présent de l'indicatif qui place l'écrivain russe hors du temps, cas exemplaire de l'humanité (trop) consciente d'elle-même. Cioran se plaît à établir des dichotomies. L'une des plus exhibées dans les textes aussi bien roumains que français souligne la bipartition de l'humanité entre ceux qui dorment et ceux qui *ne peuvent* le faire. Ici, la variation est légère. Il y a ceux qui songent à la mort et les bienheureux inconscients. Si Cioran s'arrête au cas de Tolstoï, c'est que celui-ci incarne à ses yeux une sorte de *nec plus ultra* de la conscience de l'inanité de toute chose<sup>23</sup>, courant qui prend sa source, entre autres, dans *L'Écclésiaste*.

L'écriture obéit alors à une rancune mauvaise, à un orgueil « démoniaque ». Liée à une *conscience malheureuse*, elle éveille d'autres consciences, elle les incite à se faire malheureuses, à la fois humiliées et sadiques :

20. Il faudra attendre la correspondance avec Noica. In *Lettres à un ami lointain*, Paris, Critérian, 1995.

21. *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 1995, p. 1132 et seq.

22. Cf. p. 7, 11.

23. « Cette intuition de l'inanité... personne ne l'a eue, dans le monde moderne, aussi distinctement que Tolstoï » (p. 12). On sait que le texte cioranien ne retient que les cas extrêmes, ne parcourt que les lignes de crête.

« Jamais un Tolstoï ne leur pardonnera le bonheur qu'ils ont de ne pas la [la crainte de la mort] connaître et il les punira en la leur infligeant, en la leur décrivant avec une minutie qui la rend tout ensemble répugnante et contagieuse » (*Préface*, p. 7-8).

« Il va plus loin que les anarchistes et les formules qu'il avance sont d'une outrance démoniaque ou risible. Ce que traduit tant de démesure, tant de négation, c'est la vengeance d'un esprit qui n'a jamais su se faire à l'humiliation de mourir » (*Préface*, p. 15).

Il y aurait donc du diabolique<sup>24</sup> dans ce Tolstoï, qui reconnaît lui-même la place réelle de la haine (*Préface*, p. 15-16). Cioran pourrait bien être un Tolstoï parmi d'autres. Or, Cioran ne se peint pas en tolstoïen. Il est plus tolstoïen que Tolstoï. Mieux : il est plus Tolstoï que Tolstoï.

Le vrai Tolstoï, lui, échappe à la mission qui lui est impartie. Loin d'exacerber la blessure, véritable signe d'élection, celui que nous connaissons sous le nom de Tolstoï ne songerait qu'à la panser. Il éveille les autres, mais s'endort lui-même : « Se rassurer, rencontrer la paix coûte que coûte, c'est tout ce qui lui importait<sup>25</sup> ». Il écrit pour se leurrer au lieu de raviver la blessure et, par là-même, trompe son public. Il démasque la vanité de la vie pour aussitôt masquer la vanité de la mort. Cioran, par sa préface, se sent investi de la mission de démasquer le faux « démasqueur ». Prolonger Tolstoï, respecter *son* projet, c'est le corriger.

Pour Cioran, la tâche de l'homme de lettres ne fait aucun doute. Comme pour Chestov<sup>26</sup>, l'écriture prend place dans une stratégie, déclarée, d'éveil des consciences, mais est aussi motivée par un désir, pour ne pas dire, une rage, de démasquer. Dans un premier temps, à partir de la crise d'Arzamas (1869), Tolstoï « dénonce », « déchire » « le pacte avec les apparences qu'il avait signé en tant que romancier, pour se tourner vers l'autre côté des choses<sup>27</sup> ». Au lieu de reproduire les apparences, Tolstoï s'approcherait de l'objectif des mystiques, ou plutôt des moralistes français, qui n'ont de

24. Nous avons souligné dans notre thèse que l'écriture cioranienne se caractérise volontiers elle-même de démoniaque, ou de méphistophélique. Ces passages de la préface peuvent sans difficultés la caractériser.

25. *Préface*, *op. cit.*, p. 14.

26. « Il faut croire que les gens s'irritent pour la même raison pour laquelle le dormeur que l'on essaie de réveiller se fâche », Chestov, *op. cit.* (note n° 9), introduction, p. VII.

27. *Ibid.*, p. 10.

cesse de dévoiler ou de démasquer (et non de révéler). Cependant, puisque Tolstoï ne va pas au bout de sa tentative, c'est à Cioran qu'il revient de reprendre le flambeau.

Cioran dénonce-t-il la jalousie qui se cache sous l'amour, sous « le culte qu'il [Tolstoï] professe pour les moujiks<sup>28</sup> » ? Comment alors ne pas penser à la fascination de l'inconscience qui traverse ses propres textes ? Sauf que Cioran va parfois presque plus loin que l'auteur de *Trois morts*. Ce n'est pas seulement le paysan qu'il jalouse (qu'il hait et aime), mais le végétal, voire le minéral, l'inconscience brute.

Quant à Tolstoï lui-même, comme nous l'avons dit, il est analysé comme être duel, contradictoire, dont la déchirure nourrit des écrits<sup>29</sup> que Cioran n'analyse pas comme textes littéraires, mais comme symptômes d'une crise existentielle. Tolstoï, nous apprend Chestov, « se met à nu, impitoyable » dans *Le Journal d'un fou*<sup>30</sup> ; Cioran, lui, qui connaît parfaitement l'œuvre de Chestov<sup>31</sup>, estime que cette mise à nu n'est pas achevée. Il convient donc de déshabiller Tolstoï.

Tolstoï appartient au camp des élus, et cette élection se comprend, comme le veut la paradoxale vision du monde cioranienne qui se manifeste, bien sûr, dans les cas aussi extrêmes que sensibles du Juif ou du Roumain, comme une malédiction. Au service de la Vérité/Vanité, Tolstoï entretient la conscience de la mort. Son projet d'écrivain est lié à une (saine) cruauté<sup>32</sup>. Le contresens, n'importe quel lecteur de Tolstoï le comprendra, est évident. Outre un étrange procès d'intention, certaines formules choquent :

« Il [Ivan Ilitch] est seulement dans l'intervalle qui s'étend entre le vide de la vie et celui de la mort, il n'existe qu'aussi longtemps qu'il se meurt » ou « La vraie vie commence et se termine avec l'agonie, tel est l'argument qui se dégage de l'épreuve d'Ivan Ilitch non moins que de celle de Brékounov dans Maître et Serviteur » (*Préface*, p. 9).

28. « Pour justifier le culte qu'il professe pour les moujiks, Tolstoï invoque leur détachement, leur facilité à quitter la vie sans s'encombrer de problèmes inutiles. Les apprécie-t-il, les aime-t-il vraiment ? Il les jalouse plutôt, parce qu'il les croit moins compliqués qu'ils ne sont » (*Préface*, p. 13-14).

29. Voir *supra*, p. 2.

30. Chestov, *Les Révélations de la mort*, Traduction et Préface de Boris de Schloezer, Paris, Plon, 1958.

31. Voir entretiens, *op. cit.*, p. 216.

32. *Préface*, p. 8.

Cioran ignore, disons, plutôt, refuse la présentation lumineuse par le texte tolstoïen de la mort qui est vie et nous impose dès la préface ses préventions contre ses traits constitutifs :

« Cette joie ni cette lumière n'emportent la conviction, elles sont extrinsèques, elles sont plaquées » (*Préface*, p. 14)<sup>33</sup>.

Que « la mort d'Ivan Ilitch », comme beaucoup de nouvelles<sup>34</sup>, repose sur un brusque renversement, est insupportable à Cioran.

La préface servira alors à souligner, à dénoncer ce didactisme, qui, à ses yeux, s'analyse comme lâcheté et leurre, « car n'est-ce pas mentir que d'affirmer *en tremblant* qu'on a vaincu la mort et la peur de la mort ?<sup>35</sup> » Il convient ainsi d'examiner la présence de la mort dans les deux œuvres. Nous verrons que l'obsession de la mort ne saurait s'analyser de la même façon chez le romancier russe et l'aphoriste francophone.

### MEDITATIO MORTIS ?

Certes, nous aurions pu parler de l'obsession de la sainteté, présente chez les deux auteurs, plus livresque chez Cioran, plus existentielle chez le Russe. La mort, cependant, nous a paru un point de friction plus fertile entre eux. *Cahiers* est nourri d'une réflexion toujours renaissante sur la mort. L'œuvre cioranienne, du moins sa partie française, peut se lire comme un lancinant *memento mori*, mais un *memento mori* glacé, tragique qui rompt avec la tradition ou du moins la déplace, parce que le point de vue irréfutable (« *organiquement* ») signale non seulement la mortalité, mais aussi son refus désespéré. Ce tragique nous rappelle le truchement ches-

33. Cf. la préface de Michel Cadot au recueil de nouvelles intitulé *La mort d'Ivan Ilitch, Nouvelles et récits*, (Paris, G.F, 1993) et, en particulier, l'heureuse comparaison avec le tableau de J. Bosch *L'ascension vers la lumière éternelle* (p. 35).

34. Voir, dans un tout autre domaine, « Eveline » de Joyce. La nouvelle suit les méandres de la pensée d'Eveline qui a toutes les raisons de partir, pour brusquement se détacher d'elle et nous la montrer refusant d'embarquer. Violentant la lecture, poursuivant une idée, la nouvelle, genre aisément instrumentalisable, suscite souvent l'accusation d'incohérence. Sur « le monologue à la troisième personne », voir Wladimir Troubetzkoy : « *La mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï ou la mort n'est plus », in *Bulletin de liaison de la Société française de littérature générale et comparée*, n° 5, automne 1988, p. 75-106.

35. *Préface*, p. 16.

tovien, et, en particulier, celui des *Révélations de la mort*, dans l'appréhension des textes de Tolstoï. On vit avec la mort, mais on ne peut pas accepter de vivre avec la mort. Quoi qu'en pense Montaigne, la mort ne saurait s'appriivoiser :

« Et, au fond, nous sommes tous dans la même situation : personne n'a le droit de se croire plus loin de la mort qu'un moribond. Tout le secret de la vie réside dans le refus de la mort, et dans rien d'autre. Organiquement, nous ne pouvons nous résigner à mourir ; c'est un fait inconcevable, que nous ne pouvons admettre, que nous ne « réalisons » pas, que nous repoussons par chaque cellule de notre corps. Encore une fois, en ce refus s'épuise le secret de la vie » (*Cahiers*, p. 551).

« La vie s'épuise dans la mort ; un point c'est tout. Qui n'a plus cette mort est plus ou moins qu'un vivant ». (*Cahiers*, p. 163)

La mort, pour reprendre l'analyse de Jankélévitch sur l'œuvre tolstoïenne, est simple dépouillement qui vient à son terme, mouvement naturel, souvent euphorique parce que naturel. Cioran lui, l'appelle, la construit, pourrait-on dire, ce qui confère à ses textes leur tonalité macabre. Le livre dépouille automatiquement le vivant, le transforme avant l'heure en cadavre. Exhibition forcenée, cauchemardesque, d'une *uanitas uanitatum*. Mais Nivat n'a-t-il pas souligné cet aspect de Tolstoï, « ce sentiment hallucinatoire de la charogne en l'homme<sup>36</sup> » ?

Reste que, loin de voir dans la mort une libération, comme le verrait l'auteur de la traduction libre de *L'Apologie de Socrate* ou de *De la vie* (1887) — et il n'est pas anodin que ce titre ait remplacé *De la vie et de la mort*, ou un moment naturel du cycle de la vie, Cioran fait de la mort comme néant ultime et irréfutable l'épice-même qui donne sa saveur à la vie :

« se réconcilier avec la mort — c'est très bien, mais après, quel intérêt peut-on encore avoir à vivre ?... Novalis avait si bien senti que la mort était le principe romantisant de la vie ! Sans elle tout est plat et sans saveur. La mort est l'arôme de l'existence... Nous ne pouvons supporter la vie que grâce au principe qui la détruit » (*Cahiers*, p. 482).

Tolstoï a peur de la mort, parce qu'il est *bon-vivant*. Cioran n'en démord pas. Tous les discours du Russe sur elle ne doivent pas

36. In « la mort chez Tolstoï : illusion ou dernier ennemi », *Cahiers Léon Tolstoï*, n° 3, Paris, IES 1986, p. 10. C'est ce qu'il appelle le troisième Tolstoï (« la mort des sages, la mort joie, la mort-pourriture »). Voir à ce propos le conte de 1873 cité par G. Nivat, p. 11.

nous abuser. D'où le traditionnel style binaire, péremptoire, taxinomique, qui règle le cas Tolstoï :

« les natures sensuelles ont peur de la mort (Tolstoï). Les « séraphiques » (Novalis) n'en ont point » (Cahiers, p. 155)

Examinons de plus près l'obsession de la mort, telle qu'elle se donne à lire chez Cioran, et plus particulièrement dans *Cahiers*. Apparemment il s'agit d'une *meditatio mortis* classique, mais procédant par *bouffées*, nourrie de la mort passée de ses proches ou de sa mort à venir, avec, par exemple, convocation d'une figure religieuse, celle du trappiste :

« Vu aujourd'hui, le mercredi 25 décembre 1957, le visage de mon père mort, dans son cercueil (Cahiers, p. 15) ».

« J'ai pensé, aujourd'hui 20 février 58, à l'état de putréfaction où se trouvent mes amis morts et mon père, et j'ai songé à ma propre putréfaction » (Cahiers, p. 19),

« Nul trappiste, même le plus acharné n'a vécu plus que moi dans l'intimité du *Memento mori* » (Cahiers, p. 794).

Il s'agit, cependant, le plus souvent, d'une hallucination, dont le genre même de l'aphorisme exacerbe l'artificialité, d'un spectacle projeté sur l'autre, mort vue, *plaquée*, pour reprendre un terme lancé par Cioran contre Tolstoï, sur du vivant. Par l'écriture, le concert devient danse macabre, la femme désirable, vanité. L'écriture annonce l'œuvre du temps, la brusque :

« À un certain moment, j'ai pensé que tous ces hommes et ces femmes du chœur seront dans cinquante ans des cadavres. Et tout d'un coup, je vis des squelettes chanter, jouer du violon, de la flûte » (Cahiers, p. 158),

« Dans le métro hier soir. Effroi insoutenable devant ces squelettes recouverts de chair » (Cahiers, p. 246),

« Dans la rue, en regardant les genoux d'une jeune fille, l'idée m'est venue tout naturellement qu'il s'agissait là d'un squelette, d'un détail de squelette et qu'il n'y avait pas lieu de se laisser troubler par quelque désir que ce soit » (Cahiers, p. 380),

« Je porte ce colis, pour quelqu'un qui va mourir » (Cahiers, p. 531).

Ne serait-ce pas là une forme extrême de la démolition, que de mettre à mort l'autre dans la littérature ? Nous ne jouons pas avec les mots. Il y a chez Cioran un mouvement répétitif, quasi mécanique, de mise à mort d'autrui. Point de *meditatio mortis*, mais une pratique qui s'attaque avant tout à autrui. « Vengeance d'un esprit qui n'a jamais su se faire à l'humiliation de mourir », pour, une fois

encore, reprendre les termes de la préface écrite par Cioran à propos de Tolstoï et les retourner contre leur propre auteur ?

## LA DÉMOLITION

Citer pour démolir : nous avons montré ailleurs que la citation cioranienne n'était le plus souvent que condamnation, plus ou moins rapide, plus ou moins subtile. Cioran niera avoir agressé Tolstoï. Or, *Cahiers* s'attaquera aussi au mythe tolstoïen. Le renversement accompagne là encore la citation :

« Lev Nicolaïevitch, prie pour nous !

Combien ses contemporains se sont mépris sur Tolstoï ! C'est lui qui avait besoin qu'on priât pour lui. D'ailleurs il avait pitié de lui-même. Il était plus misérable que n'importe lequel de ceux qui l'appelaient au secours » (*Cahiers*, p. 291).

Lev Nicolaïevitch ne saurait être intercesseur, puisqu'il n'a pas su se maintenir au-dessus du lot commun. Cette démolition, ce déboulonnage cioranien, on le retrouve dans la préface à « La mort d'Ivan Ilitch ». Cioran nous y présente un auteur « incapable de se vouer au renoncement », « plus misérable que son héros », lucide dans ses questions, mais non dans ses réponses<sup>37</sup>.

Si « La mort d'Ivan Ilitch », nous enseigne Cioran, du haut de son surcroît de conscience, de courage et de véracité, pêche par son ultime incohérence, c'est que son auteur *n'a pu* supporter jusqu'au bout la réalité de la mort ; la virilité du *raconter* masque une impuissance essentielle. Dans sa dénonciation de l'inconséquence du prédécesseur, l'analyse du Roumain rejoint ainsi celle d'un penseur qu'il n'appréciait pourtant guère, A. Camus. Qu'on pense au *Mythe de Sisyphe* qui dévoile la panique des penseurs devant l'absurde : « Par un raisonnement singulier, partis de l'absurde sur les décombres de la raison, dans un univers fermé et limité à l'humain, ils divinisent ce qui les écrase et trouvent une raison d'espérer dans ce qui les démunit. Cet espoir forcé est chez tous d'essence religieuse<sup>38</sup> ». Ainsi Camus avait-il su déceler dans la pensée d'un Jaspers un « saut » étrange<sup>39</sup>.

37. *Préface*, p. 16, 13.

38. A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Folio, 1985, p. 53.

39. *Ibid.*, p. 54.

Comme le souligne tout un réseau sémantique de l'enfermement du sujet dans l'erreur (« se figurer », « s'inventer », « s'imaginer », « croire », « escomptait »), Tolstoï se serait complu dans un monde de simulacres<sup>40</sup> que Cioran se doit de mettre à bas. Certes, le Roumain déclare ne pas retrouver chez Tolstoï, être pétri, au contraire, d'excès et de démesure, la médiocrité définitoire d'Ivan Ilitch. Mais Tolstoï, comme le personnage de la fameuse nouvelle, comme le prince André, qui, tous deux, divaguent (p. 15), ne cherche jamais qu'à se persuader du mensonge par excellence qu'est la notion de mort comme Survie. « On ne voit guère comment de l'horreur de soi et de tout on peut faire un saut dans cette zone de pureté où la mort est dépassée, « finie<sup>41</sup> ». Que reproche, en fait, Cioran à son prédécesseur, si ce n'est d'utiliser une notion dont lui-même abuse, celle de saut incompréhensible, que l'on retrouve, d'ailleurs, dans *Maître et Serviteur* ? Nous avons en effet déjà montré que Cioran faisait de ce saut d'un extrême à l'autre l'un des schèmes explicatifs de toute vie<sup>42</sup>. La mauvaise foi se fait ici patente.

« Sa pitié, tour à tour sombre et indiscreète, n'était qu'une forme de son horreur du monde<sup>43</sup> » : la tournure exceptive fait alors des ravages, comme chez les moralistes français, dont Cioran revendique ailleurs l'héritage. Orgueil, haine de soi, sentiment d'échec magistral, le tableau que trace Cioran ne se rencontre guère habituellement dans les préfaces, plus habituées au style hagiographique.

« La morosité, son trait dominant, se rencontre chez ceux qui, persuadés d'avoir fait fausse route, et d'avoir manqué à leur véritable destination, sont inconsolables d'être demeurés au-dessous d'eux-mêmes. Malgré l'œuvre considérable qu'il avait produite, il eut ce sentiment ; cette œuvre, ne l'oublions pas, il en était venu à la considérer comme frivole, voire nuisible » (*Préface*, p. 16).

Alors, Cioran ne parle-t-il que de lui ? Se démolit-il ? Non. Là, il est bien question de Tolstoï, non de Cioran. Cioran s'identifie à Tolstoï sur certains points (de sa vie) et le démolit sur d'autres (son opinion sur sa vie). Il prolonge ainsi Tolstoï. Il est Tolstoï davan-

40. *Préface*, p. 16, 18.

41. *Ibid.*, p. 15.

42. Ne citons ici que le cas de la Russie qui est passée, selon Cioran, du néant moyenâgeux à la domination du monde par ce saut qu'est la révolution russe.

43. *Préface*, p. 16.

tage que Tolstoï, qui a entièrement raison de se juger en dessous de lui-même, même si l'un et l'autre apprécient tout à fait différemment cet inachèvement. Cioran s'affiche ainsi en Tolstoï lucide, mais obscur (ou : obscur, mais lucide). Il a, *lui*, privilégié sa vie à son œuvre et a lutté jusqu'au bout contre les illusions, les illusions de puissance et de virilité. Comme l'annonçait Chestov<sup>44</sup>, il a connu la brusque inquiétude de Tolstoï, mais loin de l'avoir rejetée en croyant la dépasser, il l'a entretenue et ce, *artificiellement*, c'est-à-dire par le littéraire. Cioran insiste bien sur la réussite sociale de Tolstoï. N'est-ce pas là à ses yeux la trace d'une compromission irrémédiable avec les simulacres ?

Montaigne, dans le sillage duquel Cioran se place volontiers, souhaiterait « alonger son estre [*id est* l'estre de la Boétie]<sup>45</sup> ». Cioran, tout en feignant d'« allonger », rabaisse, mutile et se nourrit de cette mise à mort. La démolition moraliste est ici plus que jamais œuvre d'affirmation du démolisseur, aux dépens du démolé.

Comme tant d'autres écrivains, Cioran écrit contre la mort, mais cette lutte, chez l'auteur francophone, s'affiche on ne peut plus exacerbée et désespérée. Paradoxalement, elle est dirigée vers des formes moindres d'altérité que cette altérité radicale qu'est le néant. Si bien que la préface à la nouvelle de Tolstoï aurait pu s'intituler, simplement, *L'obsession de la mort* ou, même, *Cioran et l'obsession de la mort*. Tolstoï n'est qu'un prétexte à réfléchir des obsessions chères à Cioran<sup>46</sup>. Et Cioran fait feu de tout bois. Ainsi s'intéressera-t-il à Benn :

« Lu les premiers poèmes de Gottfried Benn : Morgue — c'est exactement comme ça que je vois la vie à certains moments... Benn parlait en médecin ; sa vision, pour terrible qu'elle soit, est normale et, jusqu'à un certain point, saine. Mais se figurer les immondices de la chair sans nécessité extérieure, par simple impulsion morbide ! » (*Cahiers*, 201).

La première personne n'apparaît pas explicitement. Mais elle est là, dans l'infinitif a priori impersonnel (« se figurer ») et Cioran se mesure, dans l'ellipse, au poète allemand. Je est comme Benn, mais encore plus (remarquable). Il rejoint ainsi les grands génies, ceux qui sont des malades.

44. Chestov, *op. cit.*, p. 129.

45. Voir Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982, p. 67.

46. Rappelons ici que l'obsession, chez Cioran, est une méthode heureuse, signe de vérité.

« Pascal, Dostoïevski, Nietzsche, Baudelaire — tous ceux dont je me sens près ont été des malades » (*Cahiers*, p. 295). Tolstoï était-il en trop bonne santé pour retenir l'estime de notre auteur ? Dit autrement : Tolstoï n'était-il pas trop sain, trop croyant pour écrire virilement, c'est-à-dire pour abriter et combattre la mort en lui et non pour la fuir ? Croyant en l'après-mort, il escamotait le seul combat, la seule agonie, qui attire l'attention sur l'homme maudit.

*Université de Toulouse-Le Mirail*  
*UFR de Lettres,*  
*Département de littérature comparée - CRIMS*