

Liliana NICORESCU

Cioran : une pensée contre soi héroïquement positive

Être le « héros négatif » de son temps, c'est, selon Cioran, trahir celui-ci : participer ou non aux tourments de son époque, c'est toujours faire le mauvais choix, se leurrer. Comme Cioran lui-même fut le « héros négatif » d'un « Âge trop mûr », l'étude que lui consacre Sylvain David se veut une « approche "sociale" » d'une œuvre qui fait l'apologie de la marginalité et du désistement. L'enjeu est d'explorer les ressources esthétiques et sociales de l'écriture d'un misanthrope plus ou moins sociable, qui s'est déclaré « métaphysiquement *étranger* » et dont l'ambition fut de s'adresser à « la communauté des exclus, des *unhappy few* » (p. 11) — les faibles, les ratés, son segment favori de lecteurs — vivant, tout en étant conscients, dans une modernité aux accents spengleriens ou nietzschéens, nommée tantôt « décadence », tantôt « déclin », tantôt « crépuscule », tantôt « monde finissant ». Vivre et écrire en marginal participe d'un « héroïsme négatif », c'est-à-dire « de la chute », « de la décomposition », de la pensée « contre soi » (« le seul geste héroïque possible encore à l'homme moderne »), au fondement duquel l'auteur place la quête d'« une posture digne à opposer à l'inconvénient ou à l'inconvenance de la condition de l'homme moderne » (p. 17), d'une réponse lucide, parfois fataliste, aux questions incontournables de la modernité. C'est, selon Sylvain David, la source même de l'écriture cioranienne et de la posture négativement héroïque d'une œuvre qui s'articule autour de la dualité entre le sujet et la collectivité, d'une identité sapée par le doute, et d'un « penser contre soi-même » assidûment professé par l'auteur des *Cimes du désespoir*.

L'analyse de l'œuvre cioranienne passe — plus que jamais, après la mort de l'essayiste — par l'étape roumaine de sa création littéraire. Depuis onze ans, la question fondamentale est, selon certains critiques, de concilier « l'aristocrate du doute » et l'« antisémite de conviction ». Le « dévoilement du voile » annoncé par Alexandra

Laignel-Lavastine en 2002 ne tente pas Sylvain David, qui, tout en reconnaissant une « historicisation » de la pensée cioranienne dans la deuxième étape de création de l'auteur de *La Transfiguration de la Roumanie*, refuse de l'historiciser *in corpore* ou à rebours et, par conséquent, de juger l'œuvre française en fonction de l'œuvre roumaine. La « seconde naissance » de Cioran passe, certes, par l'historicisation de sa pensée : celui qui prônait dans son premier livre roumain l'« héroïsme de la résistance et non de la conquête » allait admirer quelques années plus tard Corneliu Zelea-Codreanu et Hitler, pour s'attaquer ensuite à toute forme de fanatisme, d'engagement politique. Par conséquent, la tension fondamentale de l'œuvre cioranienne sera « la relation conflictuelle d'un homme avec son époque, son milieu, si ce n'est avec lui-même » (p. 23).

Les rapports entre l'écriture et le désengagement constituent la première partie du livre, intitulée *Un discours (a)social*. Les trois premiers livres français de Cioran (*Précis de décomposition*, 1949; *Syllogismes de l'amertume*, 1952; *La Tentation d'exister*, 1956) sont empreints de la certitude du déclin, de la décadence, de l'éternelle erreur. Si l'esprit moderne est marqué par « la négativité et le relativisme » (p. 24), l'œuvre de Cioran se distinguera non seulement en tant que « dénonciation du caractère insidieux de l'esprit moderne », mais aussi en tant que « discours (a)social » (p. 29). Dans cette période de passage, le segment français de l'œuvre cioranienne dénonce, juge et accuse systématiquement l'aspect politique, engagé, des écrits roumains. À cette époque, Cioran essaie de « se distancier d'une certaine incarnation de lui-même, de ce qu'il a déjà été » (p. 30). L'affirmation ne laissera aucun cioranien (ou cioranomane!) indifférent et place l'auteur de cet essai dans le camp modéré des lecteurs/exégètes de celui qui est accusé de « fuite lâche », de mémoire sélective, de mensonge et, surtout, de conservation du credo antisémite. Lire l'œuvre française de Cioran n'est pas, pour Sylvain David, « tenter de déterminer ce qu'a pu dire, ou faire, exactement l'essayiste, au cours des années 1930, mais plutôt de voir ce qu'il en pense, avec le recul, au moment où il entame sa nouvelle carrière » (p. 30). À l'encontre de ceux qui parlent de l'« insincérité permanente » de Cioran ou de son antisémitisme foncier et permanent, Sylvain

David croit que « [p]lutôt que de commodément vouer son égarement de jeunesse à l'oubli », il convient de considérer que Cioran « revient inlassablement sur son expérience afin de comprendre et, éventuellement, dépasser les motivations qui ont pu le pousser à agir de la sorte » (p. 30).

En s'attaquant à la racine du Mal, de l'Intolérance, du Fanatisme, Cioran poursuit et accomplit un besoin d'expiation, de purification de ses jeunes égarements. La « rage tournée contre soi », la « négativité » se trouvent au cœur de cette écriture centrée sur la condition de l'homme moderne et qui réfléchit sur celle de l'écrivain dans une société de plus en plus politisée, de plus en plus divisée, de plus en plus radicalisée. La « poétique du détachement » qui illustre cette première étape de création française prend déjà contour dans le *Précis de décomposition (Exercices négatifs à l'origine)* que Cioran publiera en 1947 et s'articule non seulement autour de la « dénonciation de toute forme de dogmatisme ou d'intransigeance » (p. 36), mais aussi autour de l'écriture éclatée, fragmentaire, opposée, dira Cioran, à « la tentation de conclure ». Cette écriture fragmentée, fracturée est une expression de la modernité dans la mesure où la philosophie, le premier amour de l'essayiste, est, estime-t-il, incapable d'expliquer le monde ou le temps, qui mesure plutôt l'irrationalité contemporaine, le volet culturel de la durée, la fracture de la connaissance, du moi, la décomposition de la pensée et la décadence du Verbe.

Cette étape créatrice du mètèque correspond à un métissage esthétique, autrement dit à l'éclatement de la forme littéraire, dont le principal matériau, la langue, se dissout et s'incarne sous diverses formes : le doute se radicalise et se détache du discours philosophique impersonnel et systémique. Aux idées abstraites, Cioran, devenu « penseur d'occasion », préfère la connaissance empirique; l'écrivain est un sceptique déçu par la philosophie (universitaire ou non), un moraliste qui, avant d'observer les gens, doit « dépoétiser sa prose ». L'idée que « toute démiurgie verbale se développe aux dépens de la lucidité » conduit à l'esthétisation de la négation, à la « négativité esthétique » (p. 95), à travers laquelle l'écriture mesure et dénonce le déclin inéluctable d'un monde, d'un système de valeurs partagées.

La deuxième partie de l'étude de Sylvain David — intitulée *De l'histoire de la fin à la fin de l'histoire* — a pour fondement « le grand récit de la Chute ». Le corpus (*Histoire et utopie*, 1960; *La Chute dans le temps*, 1964 ; *Le mauvais démiurge*, 1969) propose une relecture de la Genèse, dont le centre nerveux est le panorama de la vanité que déplore l'Ecclésiaste. Au centre de la deuxième étape de l'œuvre française de Cioran, on trouve le « Cioran de la maturité ». Placé également sous le signe de la négation, ce deuxième segment français de l'œuvre cioranienne met en scène un moi lui-même fragmenté, décomposé, qui ne met plus en question ses égarements de jeunesse, mais ses accès de pessimisme, de scepticisme. Sur le plan de l'écriture, l'aphorisme est supplanté par l'essai, dont les thèmes centraux sont l'homme, le péché originel, la chute, le temps historique et l'Occident moribond. Dans l'herméneutique cioranienne, le péché originel s'appelle la « douleur originelle » et la Chute vient couronner « l'inaptitude au bonheur » des descendants d'Adam et Ève; leur « don d'ignorance » est le seul à les rendre heureux. Lucifer, quant à lui, n'eut qu'à saper « l'inconscience originelle » du couple primordial et de sa progéniture — dont l'« inconvénient » d'exister fut la seule fortune —, ce qui laissa cet univers à la discrétion d'un « mauvais démiurge ». Conséquence directe du péché originel, la chute dans le temps est en même temps une chute vers la mort : « avancer » et « progresser » sont des concepts distincts chez Cioran, car aller vers la mort est un *progrès* vers l'involution, vers la disparition non seulement des hommes (ou des peuples), mais aussi des cultures, des civilisations sujettes au temps historique. Fatalement, l'« abominable Clio » enchaîne l'homme et le laisse « en proie au temps, portant les stigmates qui définissent à la fois le temps et l'homme ». Séduite par l'élan vers le pire, l'humanité court vers sa perte, autrement dit, vers l'avenir : c'est plus fort qu'elle, car, écrit Cioran dans ses *Écartèlements*, « [l]a fin de l'histoire est inscrite dans ses commencements ».

La troisième partie — *Une autobiographie sans événements* (incluant *De l'inconvénient d'être né*, 1973; *Aveux et anathèmes*, 1987; *Écartèlement*, 1979 : *Exercices d'admiration*, 1986) — correspond à un réinvestissement du temps présent complètement dépolitisé. La réflexion qui accompagne cet héroïsme négatif se fait en trois volets : le malheur

(plus ou moins inventé) de l'homme moderne, l'écriture fragmentaire en tant que miroir d'un univers atomisé, désagrégé, inachevé, et le défi stoïque, positivement connoté, de l'héroïsme négatif de Cioran, autrement dit, « le courage de continuer à vivre et à écrire à l'encontre de ses propres conclusions, de son propre savoir » (p. 26). Les piliers de cette « autobiographie sans événements » sont le suicide et la « (re)naissance ». La biographie de Cioran fut marquée par un suicide jamais commis, puisqu'on ne peut pas tuer une idée. Ce que Cioran retient du suicide, c'est l'idée de se donner la mort, pas l'acte en soi : « sans l'idée du suicide — estimait-il — on se tuerait sur-le-champ ! » D'ailleurs, si celui qui se vantait d'avoir « tout sacrifié à l'idée du suicide, même la mort », ne s'est pas suicidé, c'est parce que, disait-il plus ou moins amèrement, de toute façon, « on se tue toujours trop tard ». La même biographie fut également marquée par « l'inconvénient d'être né », voire d'être né Roumain, par les « affres de la lucidité », par les tortures du paradoxe, par l'effort de reconstruction intérieure et de mise en scène d'un moi aliéné. Dans le Paris aggloméré et automatisé, le regard du métèque s'arrête sur des gens que personne ne voit, venus, eux aussi, d'ailleurs, ou bien sur des clochards-philosophes. Sa lucidité — autrement dit, son « inaptitude à l'illusion » — fut celle d'une tribu sceptique, fataliste, anhistorique, celle de ces analphabètes brillants qui savent depuis toujours que l'homme est perdu et qui lui ont inculqué cette lucidité en même temps que « l'envergure pour gâcher sa vie ».

Étant lui-même un paradoxe vivant, Cioran ne put mettre en scène qu'une paradoxale série de représentations de soi : le moraliste qui, avant d'observer les hommes, se donne comme devoir primordial de « dépoétiser sa prose » tend la main à un être lucide pris pour un sceptique; le « parvenu de la névrose » est le frère du « Job à la recherche d'une lèpre »; le « Bouddha de pacotille » cherche la compagnie tourmentée d'un « Scythe flemmard et fourvoyé », « idolâtre et victime du pour et du contre », d'un « emballé divisé d'avec ses emballements », d'un « délirant *soucieux d'objectivité* », d'un « douteur en transe » ou d'un « fanatique sans credo ». Cette rhétorique du paradoxe et de l'opposition projetée, selon Sylvain David, non seulement l'image d'un marginal, d'un *étranger*, d'un exclu,

d'un apatride métaphysique, mais également et surtout un jeu de contraires qui trouve son plaisir esthétique dans les contorsions, dans les volutes élégamment orchestrées par une pensée organiquement écartelée « entre scepticisme et besoin de croire, entre lucidité et illusion vitale » (p. 273). Cette mise en scène du moi artistique participe d'un « métacommentaire » qui prolonge non seulement « une détestation de soi primaire » (en tout cas, moins importante, semble-t-il), mais surtout d'« une forme d'amour trahi ou d'orgueil blessé » (p. 275). La visée de celui qui se voulait « le secrétaire de [s]es sensations » n'est pourtant aucunement narcissique, mais plutôt viscérale, car, disait-il, ce ne sont pas nos idées, mais nos sensations et nos visions — parce qu'elles « n'émanent pas de nos entrailles » et sont « véritablement *nôtres* » — qui peuvent, qui doivent nous définir. Cet attachement au sensoriel est, observe Sylvain David, l'apogée de l'héroïsme négatif de Cioran : en parlant de sensations et de visions qui sont les siennes, pas les nôtres — c'est-à-dire « non partagées avec le commun » —, le *dernier* Cioran défend son héroïsme négatif en explorant ce que son passé, son identité, ses souvenirs ont de négatif. Cet effort expiatoire est plus qu'une catégorie esthétique : il s'impose en tant que garantie morale de l'œuvre de maturité d'un homme « désintégré ».

Sur les ruines d'un univers déserté par les dieux, un penseur inclassable vint installer son Verbe ahurissant, héritier de la sobriété et de l'élégance des moralistes dont il se réclamait comme descendant légitime, aussi bien que de la saveur amère et de la souplesse de sa langue maternelle. Seuls l'aphorisme ou le fragment pouvaient représenter cet univers morcelé, éclaté. À l'encontre de Ionesco ou de Beckett, qui ont exploré l'absurde du langage, Cioran resta plutôt un *classique*, car, bien que conscient des mots, il a cherché, au-delà de la fonction poétique de la langue, à faire passer ses négations au niveau de la rhétorique; son univers n'est pas l'absurde, mais le paradoxe qui repose sur toute une série de *malgré* : poursuivre sa réflexion, malgré la déception que provoque chez lui la philosophie, malgré le mal que provoque sa propre conscience (ou sa propre lucidité); écrire, malgré les doutes quant à la capacité de son écriture à définir sa conception

du monde; publier, malgré un nombre restreint de lecteurs et le dégoût que provoque en lui le flux éditorial parisien.

Certes, Cioran a écrit parce que, disait-il, chaque livre est « un suicide différé ». Paradoxalement ou non, son héroïsme négatif n'est ni agressif ni virulent, mais plutôt la représentation concrète de son aptitude — qui l'aurait cru? — « au compromis stoïque », de sa « capacité de se mouler aux circonstances de la modernité sans jamais pour autant s'y diluer ou s'y travestir » (p. 326). Il ne lui restait qu'à devenir « le sceptique de service » d'un monde en agonie ou « le secrétaire de [s]es sensations », puisque « être le secrétaire d'une sainte » n'a pas été la chance de sa vie.

Le Cioran français est, selon certains exégètes du moraliste, le masque du Cioran roumain séduit, dans les années 1930, par le mouvement nationaliste roumain et qui, une fois établi en France, n'a fait que réécrire ses livres roumains, afin de cacher ses jeunes égarements tout en restant fidèle à ses anciens credo. À l'encontre de certains de ses prédécesseurs, Sylvain David met au cœur de sa lecture de l'œuvre française de Cioran le fondement esthétique et social de l'art du fragment, dont l'auteur du *Mauvais démiurge* fut le maître incontesté. Complètement dépolitisés, les paradoxes cioraniens retrouvent toute leur beauté et leur profondeur et construisent, par le biais d'une analyse aussi subtile qu'objective, le parcours sinueux, mais combien passionnant, d'un « héroïsme à rebours ».

Référence : Sylvain David, *Cioran. Un héroïsme à rebours*, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2006, 338 p.