

UNIVERSITE DE NANTES

U.F.R Lettres et Langages

ROSSIER CLEMENT

**L'idée de la chute
dans l'*Anthologie du portrait* de Cioran**

T.E.R de Lettres Modernes
Sous la direction de M. Garapon Jean

Année 2007-2008

Introduction

Dans l'œuvre de l'écrivain franco-roumain Emil Cioran (1911-1995), *L'Anthologie du portrait*¹ est un livre à part. Bien que parue en 1996, il ne s'agit pas là d'une œuvre de fin de vie pour Cioran. En effet, dans ses *Cahiers*², dès l'année 1960, on trouve l'inscription suivante, qui confirme à la fois l'ancienneté de ce projet et son importance aux yeux de l'auteur : « Il faut que je me mette à une anthologie du portrait de Saint-Simon à Tocqueville. Ce sera mon adieu à *l'homme*. » (C, p.58). A l'année 1967, Cioran note encore : « 28 avril : Pendant plus d'un mois j'ai travaillé sur Saint-Simon, pour une éventuelle version anglaise, de concert avec Marthiel Mathews. L'entreprise s'est révélée disproportionnée à mes forces et, ce qui est plus grave, très peu rentable. Immense soulagement à l'abandonner. » (C, p.503). Cette version contraste plaisamment avec l'avertissement liminaire à *L'Anthologie du Portrait*, qui expliquait l'abandon du projet initial d'un « Saint-Simon essentiel » par la défection de la traductrice anglaise, qui trouvait le travail de traduction trop ardu. Ce « Saint-Simon essentiel » s'enrichira finalement de l'apport d'autres mémorialistes pour devenir *L'Anthologie du portrait*. Cioran raconte dans quelles circonstances celle-ci est née, dans un entretien accordé en 1979 :

Je crois qu'il y a peu de gens au monde qui aient lu autant de livres de Mémoires, des livres de souvenirs. N'importe quoi ! Toute existence, même obscure. Vous ne pouvez pas vous imaginer ! Pendant toute une année, j'ai même fait une anthologie sur le portrait dans les Mémoires chez les moralistes français. Ca s'appelait *Le portrait de Saint-Simon à Tocqueville*. J'ai lu beaucoup de choses que plus personne ne lit – pour trouver ces portraits. Un travail de maquereau. J'avais fais ça pour une fondation américaine, parce que j'avais besoin d'argent. Finalement, c'était un échec, ils n'ont jamais fait paraître ça³.

L' adieu de Cioran à l'homme est finalement reporté à la publication posthume de l'ouvrage en 1996.

C'est la forme de l'anthologie qui est choisie par Cioran pour faire « [son] adieu à

1 A (Cioran, *Anthologie du portrait*, éd. Gallimard, Arcades, 1996)

2 C (Cioran, *Cahiers*, éd. Gallimard, Nrf, 1997)

3 E (Cioran, *entretiens*, éd. Gallimard, Arcades, 1995), p.54

l'homme ». Une anthologie est un recueil de morceaux choisis, une sélection, motivée par des critères, implicites ou explicites, qui affirment l'importance des extraits présentés sous un certain rapport, celui qui les regroupe en une anthologie, en un tout. Ici l'anthologie forme une triple unité : générique, génétique, et esthétique. En effet, il s'agit systématiquement de portraits, tous pris parmi les créations littéraires à caractère biographique ou autobiographique d'écrivains du XVIII^e et du XIX^e siècle, en grande majorité des mémoires mais surtout de formes littéraires faisant place à la narration de « *souvenirs* » (A, p.27), tous choisis pour illustrer la même esthétique, marquée par l'idée de la chute. La forme fragmentaire marque l'oeuvre entière de Cioran, dont le « goût va aux raccourcis, aux formes ramassées, aux inscriptions funéraires de *l'Anthologie*. » (C, p.70).

Choisie par goût, la forme de l'anthologie présente aussi un parallèle intéressant avec les autres oeuvres de Cioran. En effet, dans son oeuvre, chaque fragment est le travail d'un même être mais d'une subjectivité qui prend un angle d'attaque différent pour évoquer l'existence humaine. Or, chaque portrait de l'anthologie est selon Cioran le fruit d'un même mouvement, commun aux mémorialistes choisis, qui recourent à l'idée de la chute, par un angle d'attaque différent, la subjectivité particulière de chaque portraitiste. La forme fragmentaire renvoie autant au travail d'écriture de Cioran qu'à son rapport au monde, lui qui se décrit ainsi lui-même : « Ce fut son lot de ne s'accomplir qu'à moitié. Tout était tronqué en lui : sa façon d'être, comme sa façon de penser. Un homme à fragments, fragment lui-même⁴. » La fragmentation de l'ouvrage renvoie ainsi au sentiment d'incomplétude qu'éprouve l'auteur, c'est-à-dire à sa mélancolie, l'un des thèmes majeurs de l'oeuvre de Cioran. La forme du recueil est déjà liée à la mélancolie chez Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy*. Pour Burton l'anthologie permet, par la sélection, de se libérer du fardeau d'une mémoire trop riche qui accable la conscience.

L'image de l'homme qui émane de cette anthologie de portraits d'êtres de salons vaut par son exemplarité. Puisque les frontières géographiques, temporelles ou sociales n'importent pas pour donner une image de l'homme marqué par le péché originel, Cioran, ce grand

4 *Œ*, (Cioran, *Œuvres*, éd. Gallimard, Quarto, 1995), p.1654

admirateur du classicisme et des mémorialistes français, a pu composer cette anthologie selon ses goûts, choisissant les portraitistes les plus piquants pour illustrer son anthropologie pessimiste et procéder à « son adieu à *l'homme* » (C, p.58). Le choix du genre du portrait, un genre né avec les mémoires, est lui aussi tout indiqué pour son projet. Dans *Portraits d'hommes et de femmes remarquables*, Frédéric Charbonneau rappelle les rôles des portraits à l'époque :

On leur reconnaissait tout d'abord une fonction morale dans la mesure où ils étaient l'instrument d'un jugement porté sur les personnages [...] il fallait enseigner aux hommes la vertu, en faisant l'éloge des bons et la censure des méchants. [...] En second lieu, le portrait possédait une fonction cognitive. En effet, l'étude de l'histoire trouvait sa justification non dans la seule connaissance des faits, mais dans une intelligence profonde et décisive [...] : on ne pouvait se contenter de la stérile érudition, [...] il fallait percer cette écorce afin de parvenir au cœur, aux motifs, aux passions qui animent les acteurs. Le portrait, à ce titre était irremplaçable⁵.

Le portrait est donc utile pour édifier, comprendre, mais aussi méditer sur la vanité du monde dans une optique plus métaphysique : « écrire l'histoire de son pays et de son temps, c'est se montrer à soi-même pied à pied le néant du monde, de ses craintes, de ses désirs, de ses espérances, de ses disgrâces, de ses fortunes, de ses travaux ; c'est se convaincre du rien de tout par la courte et rapide durée de toutes ces choses et de la vie des hommes : c'est se rappeler un vif souvenir que nul des heureux du monde ne l'a été, et que la félicité ne peut se trouver ici-bas (...) »⁶ écrit ainsi Saint-Simon en ouverture de ses *Mémoires*. Pour illustrer la pertinence de l'anthologie pessimiste héritée du catholicisme et de l'idée de la chute, le portrait est ainsi le genre approprié.

L'Anthologie du portrait regroupe quarante-deux portraits, composés par vingt-cinq écrivains français des XVIII^e et XIX^e siècles. Y figurent, aux côtés de Saint-Simon, quelques auteurs oubliés par l'histoire littéraire, considérés comme « secondaires » par celle-ci. Cioran les

5 Charbonneau Frédéric, *Portraits d'hommes et de femmes remarquables*, Klincksieck, 2006, p.XV

6 Saint-Simon, *Mémoires*, t.1, éd. Y.Coirault, Gallimard, 1983, p.15

réhabilite, au nom des conditions de production littéraire de l'époque, qui favorisaient, par le biais des salons, une certaine qualité générale de l'écriture : « la censure des salons, plus sévère que celle des critiques d'aujourd'hui, permit l'éclosion de génies parfaits et mineurs, astreints à l'élégance, à la miniature et au fini. » (*Œ*, p.896) Ces portraits comme ces portraitistes appartiennent tous au même univers des salons mondains.

Le mémorialiste, en tant qu'il est influencé par l'héritage de Pascal, est pour Cioran un véritable moraliste parce qu'il ne résume pas son portrait de l'homme à la mise en relief de ses défauts humains, mais qu'il insinue une part de mystère par l'allusion à sa misère existentielle. C'est ce qui fascine Cioran, ce qui lui paraît encore actuel : « Toute polémique date, toute polémique avec les hommes. Dans les *Pensées*, le débat était avec Dieu. Cela nous regarde encore un peu. » (*Œ*, p.1361) Si Cioran recherche l'influence de Pascal dans les portraits de l'époque, et par elle celle de l'augustinisme ou du jansénisme, c'est que ces visions de l'homme sont alors reléguées au second plan, par la naissance de la pensée moderne, qui déplace le problème du mal de l'homme à l'organisation sociale : « On ne contestera pas que dans la pensée moderne il existe, hostile à l'augustinisme et au jansénisme, tout un courant pélagien⁷ – l'idolâtrie du progrès et les idéologies révolutionnaires en seront l'aboutissement – selon lequel nous formerions une masse d'élus *virtuels*, émancipés du péché d'origine, modelables à souhait, prédestinés au bien, susceptibles de toutes les perfections. » (*Œ*, p.1054) Dans des portraits du XVIII^e et XIX^e siècle, époques qui consacrent la naissance de la modernité, Cioran montre la permanence d'une vision non-moderne de l'existence et des êtres.

Cette prédilection pour l'influence pascalienne se retrouve dans le goût de Cioran pour la langue du XVIII^e siècle, dont une bonne part des contemporains (Voltaire et Chateaubriand en tête) estimait qu'il avait fixé la langue : « J'ai beaucoup pratiqué la prose exsangue et pure du [XVIII^e] siècle, les écrivains mineurs en particulier. Je pense aux souvenirs de Mme Staal de

⁷ Pélage est un moine celte, contemporain de Saint-Augustin, qui nie les effets de la chute et l'idée de transmission du péché originel. L'homme naît bon et libre selon lui.

Launay, une suivante de la duchesse du Maine. Un historien a prétendu que c'était le livre le mieux écrit de toute la littérature française. » (*E*, pp.146-147) Au XVIII^e siècle, pour Chateaubriand,

il manquait à la littérature des Lumières le « génie de la mélancolie » ; à la place du *pathos* chrétien, elle n'a pour source d'inspiration qu'un « système trompeur de philosophie ». Dans leurs ouvrages « l'immensité n'y est point, parce que la divinité y manque »⁸.

Cioran, par *l'Anthologie du portrait*, s'attache à montrer l'inconsciente survivance de ce « *pathos* chrétien », sous une autre forme, chez les mémorialistes contemporains des Lumières et de leurs descendants, et la présence de l'immensité malgré l'absence de Dieu, une immensité mystérieuse et tragique marquée par la dérélition. Le XVII^e siècle est donc absent de *l'Anthologie du portrait*. Cela peut expliquer certains choix effectués par Cioran lors de la composition de l'ouvrage, et par exemple, l'absence du portrait que le Cardinal de Retz fit de Larocheffoucauld, « chez qui le contraste des intentions et des réalisations est attribué à un je ne sais quoi, centre vide dans lequel il s'engouffre et disparaît »⁹. L'absence de Rousseau est moins explicable. En effet, son portrait de Mme de Warens dans ses *Confessions*¹⁰ comporte les notions de gâchis d'un potentiel, et d'un échec incompréhensible, mystérieux. Cioran aurait ainsi pu montrer que même chez un auteur aussi important pour les idées modernes que Rousseau, le recours inconscient à l'idée de la chute était présent.

Cependant, le projet initial d'écriture de chacun des portraitistes étant différent, se pose le problème de la subjectivité de la constitution d'une telle anthologie. En effet,

La parole individuelle que nous apportent les mémoires, les autobiographies, les journaux intimes, tout comme le regard d'autrui que nous livrent les récits de voyage, ne sont qu'autant de touches isolées dont on ne saurait dégager un tableau cohérent et complet sans trahir leur intention et sans en infléchir le sens en les détachant de leur contexte¹¹.

8 Chateaubriand, *Génie du christianisme*, partie III, L.IV, p.871, dans Tabet Emmanuelle, *Chateaubriand et le XVII^e siècle*, Honoré Champion, 2002, p.131

9 Charbonneau Frédéric, *op. cit.*, p.128

10 *cf. ibid.* pp.247-248

11 Mortier Roland, *Le XVIII^e siècle français au quotidien*, ed. Complexe, 2002, p.11

En vérité, le projet de Cioran ne vise en rien à l'objectivité. Tirant parti de cette impossibilité, il choisit au contraire de mettre en avant, dans cette anthologie, sa propre subjectivité. Lui qui n'a « jamais lu que pour chercher dans les expériences des autres de quoi expliquer [l]es [s]iennes » (C, p.829) compose avec *l'Anthologie du portrait* un recueil destiné à donner à lire une certaine image de l'homme, image pessimiste et tragique qu'il envisage et modèle à partir de ses expériences personnelles.

Cette image de l'homme est introduite par une préface interprétative qui ouvre le recueil. Ce rôle interprétatif de la préface est tout à fait assumé par Cioran, qui revendique sa subjectivité et sa partialité :

La pensée qui s'affranchit de tout parti pris se désagrège, et imite l'incohérence et l'éparpillement des choses qu'elle veut saisir. Avec des idées « fluides », on s'étend sur la réalité, on l'épouse ; on ne l'explique pas. Ainsi on paye cher le « système » dont on n'a pas voulu. (C, pp.759-760)

Plus généralement, Cioran ne tient pas en très haute estime tout commentaire sur la littérature. Il le justifie par une comparaison religieuse, destinée à montrer la vanité du caractère auto-réflexif d'oeuvres littéraires : « Tous ces poèmes où il n'est question que du Poème, toute une poésie qui n'a d'autre matière qu'elle-même. Que dirait-on d'une prière dont l'objet serait la religion ? » (C, p. 1292). C'est pourquoi dans la préface, il s'agit moins « de donner une image d'ensemble de cet art si ardu de fixer un personnage, d'en dévoiler les mystères attachants ou ténébreux » (A, p.7) comme l'allègue l'auteur, que de délivrer au lecteur une grille de lecture esthétisante, qui permettra à Cioran de faire « [son] adieu à *l'homme* » par une anthologie.

Mais quel est le degré de vérité que renferment les portraits, et à une échelle supérieure l'anthologie, si Cioran assume la subjectivité de la constitution de son projet ? La véridicité des portraits choisis et l'élaboration de leur regroupement en un tout doit être en réalité évaluée à l'aune de la subjectivité de l'auteur. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas pour Cioran d'établir une image

scientifique de l'homme par cette anthologie, mais d'en donner une image esthétisée, inspirée par son propre vécu. C'est la concordance de cette image avec la subjectivité de l'auteur, son vécu et ses considérations artistiques, qui en fait à ses yeux la véridicité.

Dans la préface, Cioran revient d'abord sur la distinction effectuée par maître Eckhart entre homme extérieur et homme intérieur, et distingue ce qu'il appelle le véritable moraliste des autres moralistes. Les moralistes s'occupent de l'homme extérieur, de l'homme dans sa dimension temporelle, et ne se soucient pas du mystère présent en lui. Le vrai moraliste, lui, s'occupe de l'homme intérieur et appréhende les êtres par l'idée de la chute. Il est moins proche de Laroche foucauld que de Pascal. Chez ce dernier, c'est sa solitude et sa misère existentielle qui lui firent porter la lumière sur l'homme intérieur. Au contraire, les moralistes s'acharnent contre l'homme extérieur par habitude de vivre avec les autres et de les haïr, et c'est leur acrimonie qui influence les portraitistes de *l'Anthologie du portrait*. Le véritable moraliste a souffert pour connaître. Il appréhende l'homme en se tenant à l'écart, et s'il verse dans l'outrance c'est par minutie et imagination, en se devinant lui-même en eux dans une optique augustinienne. L'outrance est aussi lié au fait qu'il décrit des êtres d'une époque agitée. Pour ce faire, le véritable moraliste procède par maximes, et ses portraits en sont des versions délayées, étoffées, voire éclatées lorsque son travail sur le langage l'y conduit. C'est le cas de Saint-Simon, qui ouvre *l'Anthologie du portrait* et dont le style, loin des canons du XVIII^e siècle, montre l'ambiguïté de l'homme en ce qu'il est irréductible à une formule. La langue française de l'époque est figée et inapte au mystère. Le goût d'alors pour les formulations claires s'oppose à l'expression de la métaphysique, et Cioran prend l'illustration d'une prière, critiquée parce que mal écrite. C'est une langue de sceptiques, liée à une époque de dissolution. Ce qu'elle a perdu en spiritualité, l'époque l'a gagné en confort. Mais amollie par celui-ci, sa grande tolérance, produite par son manque de nerf, est l'une des causes de son écroulement. Cette haute société, conquise par le scepticisme, empêchera d'autant moins la révolution qu'elle aura un faible pour les idées de ceux qui vont l'anéantir. Ces idées sapent le catholicisme au profit de

l'état de nature. Il est envisagé avec nostalgie comme un mythe, par une société qui l'idéalise sans véritablement l'aimer, placée aux antipodes de ce mythe. Cioran prend l'exemple du malheur de Mme du Deffand dans sa lettre à Walpole. Cérébrale et sceptique, elle est victime d'une intelligence qui tourne à vide et qui agit comme un poison. Toute la haute société de l'époque est touchée et l'exprime par une ironie motivée par cette envie frustrée de croire. L'homme extérieur en est la cible. Cioran achève sa préface en évoquant les conséquences de cet état d'esprit général. Le Français, mut par sa vanité, fait passer en politique le brio avant la compétence, ce qui lui permet de briller lors des périodes mouvementées : c'est autant un littérateur qu'un homme d'Etat, selon le jugement de Tocqueville, portraitiste qui clôt *l'Anthologie du portrait*. Mais sa vanité le rend sensible aux blessures de l'amour-propre, pour la plus grande joie des portraitistes qui sont nombreux à écrire leurs « *souvenirs* ». Dans ces circonstances, ils peignent l'homme sans la moindre noblesse d'âme, pour ne pas contrevenir à leur système. Mais ils ressentent alors qu'ils sont inaptes à cerner les êtres, et, inconsciemment le plus souvent, ils se servent de l'idée de la chute. De la sorte, ils réhabilitent précisément l'esthétique inspirée d'une anthropologie alors historiquement considérée comme dépassée par le mouvement des Lumières et la Révolution française, et à laquelle ils ne croient plus.

Cette grille de lecture suggère donc au lecteur de retrouver dans les portraits une autre esthétique que celle consciemment proposée par les mémorialistes qui composent l'anthologie. L'idée d'écrits du XVIII^e siècle marqués inconsciemment par le thème du péché originel n'est pas sans rappeler le jugement de Baudelaire, qui estimait que l'erreur de ce siècle était d'avoir posé la nature et non le péché comme fondement du beau :

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque¹².

12 Baudelaire, Charles, "Le peintre de la vie moderne", dans *œuvres Complètes*, Gallimard, 1976, p.715

Par sa préface interprétative, Cioran répare ainsi ce qui était une erreur pour Baudelaire, et met en évidence la présence inconsciente du péché originel, de l'idée de chute, malgré tout, dans cette littérature du XVIII^e siècle, qui peint inconsciemment l'homme intérieur sous l'homme extérieur.

Il s'agira donc de montrer ici comment s'articule et se déploie l'idée de la chute dans l'*Anthologie du portrait* de Cioran. Les implications bibliques de la chute, son rapport avec une vision pessimiste de la condition humaine, ainsi que les manifestations de cette chute seront étudiées au sein de l'*Anthologie du portrait*, et, au-delà, permettront de jeter un regard neuf sur toute l'œuvre d'Emil Cioran.

I) Implications bibliques de l'idée de la chute

A) L'œuvre de la *Genèse*

Pour Cioran, la *Genèse* est un texte à part, dont le contenu est de première importance : « A mes yeux, la vérité se trouve dans ce livre. C'est un témoignage, dans lequel tout est contenu. » (*E*, p.112) affirme-t-il. Plus précisément, Cioran « n'[admet] pas la *Genèse* comme révélation, mais comme point de vue sur la conception de l'homme ». (*E*, p.164). Pour évoquer l'homme, la *Genèse* est même, selon Cioran, un texte somme, puisque « tout est dit dans la *Genèse* » (*E*, p.164) à son sujet.

Toutefois, Cioran n'est pas chrétien, et sa position par rapport à ce texte est celle « d'un théologien athée » (*E*, p.164). En effet, s'il reconnaît qu'il « ne croit pas au péché originel à la façon chrétienne » (*E*, p.164), il affirme néanmoins qu'il s'agit là d'une véritable clé de voûte, indispensable à la compréhension de l'homme et de l'histoire : « si on supprimait l'idée du péché originel, l'homme ne serait plus qu'une énigme. J'écarte bien entendu l'interprétation théologique du péché originel, mais sans cette idée le processus historique tout entier me resterait absolument fermé. » (*E*, p.250). C'est une idée qu'on retrouve chez Pascal, pour qui le péché originel et sa transmission sont seuls à même de permettre la compréhension de l'homme et de la condition humaine :

Si l'homme n'avait jamais été corrompu, il jouirait dans son innocence et de la vérité et de la félicité avec assurance. Et si l'homme n'avait jamais été que corrompu, il n'aurait aucune idée ni de la vérité, ni de la béatitude. Mais, malheureux que nous sommes, et plus que s'il n'y avait point de grandeur dans notre condition, nous avons une idée du bonheur et ne pouvons y arriver, nous sentons une image de la vérité et ne possédons que le mensonge, incapables d'ignorer absolument et de savoir certainement, tant il est manifeste que nous avons été dans un degré de perfection dont nous sommes malheureusement déçus.

Chose étonnante cependant que le mystère le plus éloigné de notre connaissance, qui est celui de la transmission du péché, soit une chose sans laquelle nous ne pouvons avoir aucune connaissance

de nous-même ! (...) Certainement rien ne nous heurte plus rudement que cette doctrine. Et cependant, sans ce mystère le plus incompréhensible de tous nous sommes incompréhensibles à nous-mêmes. Le nœud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abîme. De sorte que l'homme est plus inconcevable sans ce mystère, que ce mystère n'est inconcevable à l'homme¹³.

Ce témoignage biblique, crucial pour Cioran, séparé de son interprétation chrétienne, prend la forme d'un mythe. Il possède, selon l'auteur, une scientificité anthropologique¹⁴ qui rappelle par exemple l'interprétation freudienne du mythe d'œdipe, où celui-ci exprime une vérité anthropologique derrière son caractère artistique ou sacré. Pour Mircea Eliade, que Cioran connaissait bien :

le mythe est censé exprimer la vérité *absolue* parce qu'il raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire une révélation [...] qui a eu lieu [...] dans le temps des commencements [...]. Etant *réel* et *sacré*, le mythe devient exemplaire et par conséquent *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains¹⁵.

C'est le cas de l'idée de la chute chez Cioran, qui est à la fois répétable, puisque « la curiosité a provoqué non seulement la première chute, mais les innombrables chutes de tous les jours » (*CE*, p.594), et qui concerne aussi chacun, en ce que « tout être qui se *manifeste* rajeunit à sa façon le péché originel. » (*CE*, p.812).

Dans un dossier consacré à Cioran sur le site internet de « l'Encyclopédie de l'Agora », Christian Bouchard revient sur cette importance du péché originel et du récit de la chute chez Cioran :

Dans les *Entretiens*, le péché originel revient comme une obsession. Cioran, on le sait, est un mécréant. Pourtant, sous un angle anthropologique, la théorie du péché originel lui permet de comprendre pourquoi « tout ce que l'homme fait se retourne contre lui » ; c'est qu'au point de

13 Pascal Blaise, *Pensées*, Pocket, 2003, p.142

14 cf. *C*, p.981 et *E*, p.26

15 Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957, p.21-22

départ « il y a eu une chute irrémédiable, une perte que rien ne peut combler »¹⁶.

Même s'ils sont peu nombreux, dans *l'Anthologie du portrait*, on retrouve quelques éléments d'intertextualité avec ce premier livre de l'Ancien Testament qu'est la *Genèse*, texte qui occupe une si grande place dans la compréhension de l'homme pour Emil Cioran.

1) Le diable

Ainsi, l'image du diable apparaît dans les premiers portraits de *l'Anthologie du portrait*. L'abbé Dubois est notamment « Maître expert aux compositions des plus grandes noirceurs » (*A*, p.40). Encore plus explicite, sous la plume de Saint-Simon, le duc de Noailles incarne le serpent de la *Genèse* : « Le serpent qui tenta Eve, qui renversa Adam par elle, et qui perdit le genre humain, est l'original dont le duc de Noailles est la copie la plus exacte, la plus fidèle, la plus parfaite, autant qu'un homme peut approcher des qualités d'un esprit de ce premier ordre, et du chef de tous les anges précipités du ciel. » (*A*, p.35)

2) Adam et Eve

Adam et Eve apparaissent chez Rivarol lors des portraits croisés du duc d'Orléans et de Mme de Genlis. Celle-ci est définie comme « celle qui fut l'image complète du vice » (*A*, p.93). Sa parenté avec Eve se manifeste par son comportement à l'égard du duc d'Orléans. Celui-ci est « de tous les hommes celui qui serait resté le plus profondément enfoncé dans le mépris de l'Europe, si l'opinion publique n'avait découvert derrière lui une femme, conseil de ses crimes et l'âme de ses conseils, instigatrice de ses projets, apologiste de ses forfaits et corruptrice de ses enfants » (*A*, p.92-93). Mme de Genlis est ici un personnage démoniaque qui s'est emparé d'un autre, seulement faible et mauvais parce qu'insensible. Elle qui instrumentalise le duc d'Orléans, est la proie de quelque chose qui la dépasse. Elle se jette dans la révolution comme Eve croquant le fruit défendu

16 Bouchard Christian, Emil Cioran, « Entretiens », http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Emile_Cioran--Entretiens_par_Christian_Bouchard

se retrouve chassée du paradis pour le temps et l'Histoire. Les portraits croisés du duc et de la duchesse du Maine dans les *Mémoires* de Saint-Simon, que Cioran n'a pas retenus pour composer *l'Anthologie du portrait*, donnent d'ailleurs à lire le même schéma¹⁷.

3) Eve

Mme Récamier est également comparée à Eve par Sainte-Beuve dans *l'Anthologie du portrait*, par sa beauté tentatrice et sa façon d'en user : « Eve est dans cet extrême moment d'innocence où l'on joue avec le danger, où l'on en cause tout bas avec soi-même ou avec un autre. Eh bien ! Ce moment indécis, qui chez Eve ne dura point et qui tourna mal, recommença souvent et se prolongea en mille retours dans la jeunesse brillante et parfois imprudente dont nous parlons. » (A, p.225) Toutefois, l'intertextualité ici est sans doute moins une mise en rapport avec la chute de la *Genèse* qu'avec l'icône tentatrice qu'Eve représente. Mme Récamier est ainsi également comparée à une figure païenne, qui ne renvoie pas à la moindre chute, mais plutôt à l'idée d'une grande beauté qui use de ses charmes : « en jouant avec ces passions humaines qu'elle ne voulait que charmer et qu'elle irritait plus qu'elle ne croyait, elle ressemblait à la plus jeune des Grâces qui se serait amusée à atteler des lions et à les agacer. » (A, p.228)

4) Un autre récit étiologique

Il est enfin intéressant de noter qu'il existe un petit récit étiologique et fabuleux dans *l'Anthologie du portrait*, récit qui, bien que n'étant pas lié à la *Genèse*, n'en est pas moins dénué de points communs avec celui que renferme le premier livre de l'Ancien Testament. Ce récit figure dans le portrait du Régent, et consiste en une tentative d'explication du mystère qui fait de lui un être plein de potentialités, mais qui ne se caractérise pas moins, tout au long de sa vie, par l'échec. C'est donc un petit conte merveilleux qui vient là se substituer à la *Genèse*, pour expliquer la complexité des êtres. Ainsi, la mère du Régent

17 cf. Frédéric Charbonneau, *Portraits d'hommes et de femmes remarquables*, Klincksieck, 2006, p.184

disait qu[e les fées] avaient toutes été conviées à ses couches, que toutes y étaient venues, et que chacune avait doué son fils d'un talent, de sorte qu'il les avait tous ; mais que par malheur on avait oublié une vieille fée disparue depuis si longtemps qu'on ne se souvenait plus d'elle, qui, piquée de l'oubli, vint appuyée sur son petit bâton et n'arriva qu'après que toutes les fées eurent fait chacun leur don à l'enfant ; que, dépitée de plus en plus elle se vengea en le douant de rendre absolument inutiles tous les talents qu'il avait reçu de toutes les autres fées, d'aucun desquels, en les conservant tous, il n'avait jamais pu se servir. (A, p.44).

Il s'agit ainsi, par cette petite histoire, d'un défaut naturel qui correspond à une erreur commise avant lui auprès d'une puissance supérieure qui décide de se venger, pour laquelle il paie, bien qu'il ne fût pas né. Les analogies avec le péché originel et le récit de la chute semblent donc claires.

Toutefois, si le récit de la *Genèse* trouve peu d'échos dans *l'Anthologie du portrait*, c'est que l'idée de la Chute n'est exprimée qu'inconsciemment le plus souvent : il s'agit donc de la retrouver sous une autre forme. Dans cette optique, c'est l'idée d'homme intérieur, sur laquelle Cioran ouvre sa préface, qui sera plus fructueuse.

B) L'homme intérieur

En effet, chez Cioran, l'étude de l'homme intérieur, celui dont s'occupe Pascal, est capable de révéler la déchéance humaine, traduite en mythe par la *Bible* :

Parmi les moralistes, Pascal seul s'est penché sur la dimension métaphysique de l'existence humaine (aussi ne voit-on guère qu'il ait marqué aucun auteur de portraits.) A côté de lui, tous les autres, sans exception, paraissent futiles, parce qu'ils n'ont pas perçu notre misère, mais nos misères, cette somme d'insuffisances, d'infirmités inévitables et quelconques qui n'expriment qu'un aspect de notre nature (A, p.12).

Et c'est cet homme intérieur, celui en qui s'exprime « quelque dimension intemporelle » (A, p.11) qui est décelable derrière les portraits de *l'Anthologie du portrait*.

La distinction homme extérieur-homme intérieur provient des Ecritures. Cioran

mentionne Maître Eckhart dans la préface, qui les définit comme étant représentés ainsi dans la *Bible* :

Fait partie de l'homme extérieur tout ce qui, bien qu'inhérent à l'âme, est lié et mêlé à la chair et agit en coopération corporelle avec chaque membre, œil, oreille, langue, main, etc. Et c'est tout cela que l'Écriture appelle le vieil homme, l'homme terrestre, l'homme extérieur, l'homme ennemi, l'homme esclave (...) L'autre homme qui est en nous, c'est l'homme intérieur ; celui-là, l'Écriture l'appelle un nouvel homme, un homme céleste, un homme jeune, un ami, un homme noble. Et c'est de celui-là que parle Notre Seigneur, disant qu'un homme noble s'en fut en un pays étranger, se conquit un royaume et s'en revint chez lui. C'est encore à cela qu'il nous faut penser, quand saint Jérôme rapporte l'enseignement commun des maîtres selon que tout homme, du fait même qu'il est homme, a un bon esprit, un ange, et un mauvais esprit, un démon. Le bon ange nous conseille et nous attire sans cesse vers ce qui est bon et divin, ce qui est vertueux, céleste, éternel. Le mauvais esprit conseille et attire sans cesse l'homme vers ce qui est temporel et périssable, ce qui est pécheur, mauvais et diabolique. Ce mauvais esprit est toujours en coquetterie avec l'homme extérieur, par l'intermédiaire duquel il guette constamment l'homme, Adam. L'homme intérieur, c'est Adam, l'homme dans l'âme. C'est lui le bon arbre dont Notre Seigneur parle, qui toujours et sans cesse produit de bons fruits ; il est également le champ où Dieu a planté son image et sa ressemblance et où il jette la bonne semence, la racine de toute sagesse, de tout art, de toute vertu, de toute bonté, semence de nature divine. Cette semence, c'est le Fils de Dieu, le Verbe de Dieu¹⁸ !

Selon la distinction employée chez Cioran, empruntée à Maître Eckhart, si l'homme extérieur est « l'être dans le temps, plus précisément dans la société » (A, p.11), c'est-à-dire l'homme en rapport avec le monde temporel, l'homme intérieur est l'homme métaphysique, « face à face avec soi ou avec Dieu » (A, p.12), l'homme en rapport avec le monde spirituel, ou bien avec le néant quand ce dernier s'écroule. Cette distinction n'est pas sans faire penser à celle qu'établit Arthur Schopenhauer entre l'homme dans l'Histoire et le temps, et l'Idée de l'homme, pour disqualifier toute notion temporelle ou spatiale, toute notion phénoménale étant impropre, selon le philosophe allemand, à saisir l'être humain en profondeur :

18 Maître Eckhart, *Traité de l'homme noble*, Aubier/Montaigne, 1942, p.105

Pour qui (...) sait séparer la volonté de l'Idée, l'Idée de son phénomène, les événements du monde n'auront plus de signification qu'en tant que signes révélateurs de l'Idée de l'homme ; ils n'en auront aucune en eux-mêmes ni par eux-mêmes. On ne croira plus alors avec le vulgaire que le temps puisse nous amener quelque chose d'une nouveauté ou d'une signification réelles ; on ne s'imaginera plus que rien puisse, par lui ou en lui, parvenir à l'être absolu ; on n'attribuera plus au temps, comme à un tout, un commencement ni une fin, un plan et un développement ; on ne lui assignera plus, comme fait le concept vulgaire, pour but final le plus haut perfectionnement de ce genre humain, le dernier venu sur la terre et dont la vie moyenne est de trente ans. Par suite, l'on sera aussi éloigné de préposer comme Homère un Olympe plein de dieux à la direction des événements, que de considérer avec Ossian les figures des nuages comme des êtres individuels ; car, nous l'avons dit, phénomènes du temps et phénomènes de l'espace, tous deux ont une égale valeur par rapport à l'Idée qui se manifeste en eux. Sous les aspects multiples de la vie humaine, sous le changement incessant des événements, on ne considérera que l'Idée comme permanente et comme essentielle ; c'est en elle que la volonté de vivre a atteint son objectivité [c'est à dire sa représentation, qui peut être réelle ou idéale] la plus parfaite ; c'est elle qui montre ses différentes faces dans les qualités, les passions, les erreurs et les vertus du genre humain, dans l'égoïsme, la haine, l'amour, la crainte, l'audace, la témérité, la stupidité, la ruse, l'esprit, le génie, etc., toutes choses qui se rencontrent et qui se fixent dans mille types et individus différents ; c'est ainsi que se continuent sans cesse la grande et la petite histoire du monde, lutte où il est fort indifférent de savoir si c'est un enjeu de noix ou de couronnes qui met en mouvement tant de combattants. On finira enfin par découvrir qu'il en est du monde comme des drames de Gozzi : ce sont toujours les mêmes personnages qui paraissent, ils ont les mêmes passions et le même sort ; les motifs et les événements diffèrent, il est vrai, dans les différentes pièces, mais l'esprit des événements est le même ; les personnages de chaque pièce ne savent rien non plus de ce qui s'est passé dans les précédentes où ils avaient pourtant déjà leur rôle : voilà pourquoi, malgré toute l'expérience qu'il aurait dû acquérir dans les pièces précédentes, Pantalon n'est ni plus habile ni plus généreux, Tarlafia n'a pas plus de conscience, ni Brighella plus de courage, ni Colombine plus de moralité¹⁹.

Pour illustrer l'idée de la chute, le monde des salons, le seul concerné par l'*Anthologie du portrait*, est alors suffisant pour la développer et lui donner son exemplarité. En effet, que l'ouvrage de Cioran ne renvoie qu'à un seul univers bien délimité, le monde des salons en France au XVIII^e et XIX^e siècle, il n'en est pas moins porteur d'une exemplarité universelle.

Maître Eckhart et Cioran, en privilégiant l'homme intérieur sur l'homme dans le temps

19 Schopenhauer Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 2004, livre III § 35

et la société, Schopenhauer en réfutant la pertinence de toute portée historique, sont les descendants d'une conception platonicienne de la temporalité :

La temporalité a été historiquement perçue de deux façons : la tendance aristotélisante, qui insiste sur l'unité de l'homme concret, reconnaît volontiers au temps une valeur positive, souligne que notre existence temporelle est la source d'un bonheur peut-être limité, mais réel, un bonheur d'homme et non pas d'ange ; baptisé, elle jouira de la certitude que la vie éternelle est déjà commencée, au sein même du temps, et que l'histoire qui se mêle à ces arrhes d'éternité est source d'un bonheur que l'éternité pure, bien qu'elle en donne d'autres, ne pourra plus nous dispenser. A l'opposé, les platonisants sont surtout sensibles à l'aspect destructeur du temps : insistant sur la dualité de l'être humain, ils voient dans le corps un boulet, une prison, un tombeau, et dans l'âme une exilée soupirant après sa céleste patrie ; le monde terrestre leur est un objet de dégoût et le temps une servitude (...) Pour le croyant, le temps reste ambigu : réalité mauvaise depuis l'avènement du mal dans la création, il est devenu, du fait de la mort rédemptrice du Christ, le cadre de l'affranchissement des hommes ²⁰.

Chez Cioran le non croyant, lecteur de Maître Eckhart et de Schopenhauer, le temps est le lieu de la répétition de la chute adamique, et la dualité de l'homme s'exprime par la distinction entre l'homme intérieur et l'homme extérieur. La « céleste patrie », le paradis de Maître Eckhart ne coïncide plus chez Cioran qu'avec une nostalgie d'un temps meilleur inaccessible, projeté dans le futur ou le passé, il faudra y revenir un peu plus tard. Mais c'est cet homme intérieur qui intéresse l'auteur. Selon lui, les mémorialistes dans leurs portraits peignent inconsciemment la permanence à la fois adamique et fatale de l'homme, c'est-à-dire l'homme essentiellement marqué par l'idée de la chute. C'est en tout cas ce que fait celui qu'il appelle le vrai moraliste, dont « le fiel ne date pas » puisqu'en parlant de l'homme intérieur, il dénonce « des maux immanents à n'importe quel genre de société » (A, p.14). Cette permanence est marquée par l'idée de la chute, venue de la *Genèse*, liée à celle du péché originel, dont les implications sont essentielles dans l'œuvre de Cioran.

20 Sellier Philippe, *Pascal et Saint-Augustin*, Albin Michel, 1970, p.429-430

1) Le mystère de l'homme intérieur

Dans sa préface, Cioran défend la convocation plus ou moins consciente de l'homme intérieur par ce mystère inhérent aux êtres qui force les portraitistes à avoir recours à ce concept. Ce mystère est le fait de la duplicité d'un être (son caractère double et hypocrite tout à la fois) : « un être sans duplicité manque de profondeur et de mystère ; il ne cache rien. L'impureté seule est signe de réalité. » (*Œ*, p.598). Ce mystère, derrière lequel se cache la complexité et l'impureté humaine, est lui-même rarement explicite dans les différents portraits proposés par *l'Anthologie du portrait*. Néanmoins, on le trouve explicitement à plusieurs endroits. C'est d'abord la princesse de Talmont qui est d'un caractère mystérieux : « C'est un mélange de tant de bien et de tant de mal, que l'on ne saurait avoir pour elle aucun sentiment bien décidé : elle plaît, elle choque, on l'aime, on la hait, on la cherche, on l'évite. On dirait qu'elle communique aux autres la bizarrerie de son caractère. » (*A*, p.69). C'est également l'esprit de la duchesse de Chaulnes qui pose problème à Mme du Deffand : « L'esprit de Mme la duchesse de Chaulnes est si singulier, qu'il est impossible de le définir » (*A*, p.70). Marmontel également avoue le mystère qu'il peine à éclaircir, à propos du caractère de Mme Geoffrin : « C'était un caractère singulier que le sien, et difficile à saisir et à peindre, parce qu'il était tout en demi teinte et en nuances ; » (*A*, p.79). Il n'a toutefois pas recours à l'argument du mystère mais à celui d'une complexité, qui n'en laisse pas moins d'être problématique. C'est encore Talleyrand qui est victime, avec le portrait de Sieyès, d'un aveuglement par de mystérieuses ténèbres qui l'empêchent de le percer à jour : « Sieyès est (...) ténébreux dans sa manière d'être. » (*A*, p.154). Enfin Tocqueville, qui portraiture Louis Napoléon, présente la duplicité de son identité, mais ne parvient pas davantage à y voir clair, et se trouve forcé d'introduire les notions insaisissables d'aventure et de hasard. Il estime en effet que Louis Napoléon fréquente encore « la valetaille » bien qu'il n'y soit plus forcé et que « lui-même, à travers ses bonnes manières, laiss[e] percer quelque chose qui sen[t] l'aventurier et le prince de hasard » (*A*, p.280). Cependant, cette duplicité mystérieuse s'évanouit à la lecture des *Oeuvres* de Tocqueville. S'il montre effectivement

la duplicité de Napoléon III, il l'explique par sa définition de l'« ambitieux de démocratie » : « Leurs moeurs sont presque toujours restées moins hautes que leur condition ; ce qui fait qu'ils transportent très souvent dans une fortune extraordinaire des goûts très vulgaires, et qu'ils semblent ne s'être élevés au souverain pouvoir que pour se procurer plus aisément de petits et grossiers plaisirs²¹. » Cioran invite donc à voir ici autre chose que ce que désirait montrer Tocqueville. C'est enfin le caractère du Régent qui est incompréhensible à Saint-Simon et à ses contemporains : « On a peine à comprendre à quel point ce prince était incapable de se rassembler du monde (...) ; combien peu il était en lui de tenir une cour ; combien avec un air désinvolte il se trouva embarrassé et importuné du grand monde, et combien dans son particulier, et depuis dans sa solitude au milieu de la cour quand tout le monde l'eut déserté, il se trouva destitué de toute espèce de ressource avec tant de talents, qui en devaient être une inépuisable d'amusement pour lui. » (A, p.43).

2) La construction bipartite des portraits : homme intérieur/homme extérieur

Cette dichotomie homme intérieur/homme extérieur est marquée dans l'*Anthologie du portrait* par des constructions bipartites de ces portraits. C'est le cas pour le portrait du duc de Noailles, qui possède un dedans et un dehors distincts : « Une profondeur sans fond, c'est le dedans de M. de Noailles. Le dehors, comme il vit (...) » (A, p.35). L'un qui tient du démon, l'autre qui tient de l'homme : « Voilà le démon, voici l'homme » (A, p.37). L'homme intérieur est ainsi, chez Saint-Simon, un Adam démoniaque que camoufle une civilité sociale tout à fait humaine. La distinction de Maître Eckhart est ici retournée d'un point de vue axiologique : son homme adamique et noble est devenu un homme démoniaque et fourbe chez Saint-Simon, qui critiquait ainsi le duc de Noailles aussi profondément qu'il est possible.

Il est possible de trouver chez Saint-Simon une autre construction bipartite. En effet, il attribue au Régent, dans son portrait, un « hors de lui-même » (A, p.43) dans lequel il vit, « hors de lui-même » dont l'autre face, un « en lui-même », qui n'est pas appelé ainsi, correspond à l'homme

21 Tocqueville Alexis de, *Oeuvres complètes*, T.II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p.764

intérieur en lequel « il lui était insupportable d'y rentrer » (A, p.43).

Cette division de l'identité du moi coïncide avec celle de Joubert décrivant Chateaubriand. Pour celui-ci, « il ne se parle point, il ne s'écoute guère, il ne s'interroge jamais » (A, p.189). Sauf s'il s'agit de s'intéresser à la « partie extérieure de son âme » (A, p.189), qui correspond à son goût, à son imagination, à ses phrases, ainsi qu'à « l'arrondissement de sa pensée » (A, p.190). On imagine donc, d'un autre côté, une « partie intérieure à son âme ». C'est ce qui est confirmé un peu plus loin, lorsque Joubert distingue chez Chateaubriand l'homme natif de l'homme de l'éducation. Le premier étant marqué par son innéité, le second par sa relativité vis à vis du milieu (temporel ou spatial), en quoi l'on reconnaît la distinction entre un homme intérieur qui relève de l'essence, de l'Idée, marqué par un retour douloureux vers soi-même, et un homme extérieur qui relève du phénomène, du temps : « Un fond d'ennui qui semble avoir pour réservoir l'espace immense qui est vacant entre lui-même et ses pensées exige perpétuellement de lui des distractions qu'aucune occupation, aucune société ne lui fourniront jamais à son gré, et auxquelles aucune fortune ne pourrait suffire s'il ne devenait tôt ou tard sage et réglé. Tel est en lui ce qu'on pourrait appeler l'homme natif. Voici celui de l'éducation. (...) » (A, p.190).

Mais l'on retrouve aussi sous sa plume une autre distinction, entre le Chateaubriand qui écrit et celui qui vit. On pense alors plutôt à la distinction proustienne entre le moi social et le moi créateur, que Proust définit ainsi :

Un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir²².

Le moi créateur proustien devient ici, aux yeux de Cioran, ce moi en rapport avec Dieu, coïncidant ainsi avec l'homme intérieur, au contraire de l'homme extérieur qui renverrait alors au moi social, dans la mesure où Cioran considère que le récepteur du texte littéraire n'est pas un

22 Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Folio essais, 2004, p.127

groupe d'autres hommes, comme l'estime Sartre qui affirme que « l'écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe²³ », mais bien plutôt Dieu :

Pour moi, l'acte d'écrire est une sorte de dialogue, je dirais avec Dieu. Je ne suis pas croyant, mais je ne peux pas dire que je sois incroyant. Mais, pour moi, la rencontre avec Dieu c'est peut-être dans l'acte d'écrire (...). Une solitude qui en rencontre une autre, une solitude en face d'une autre solitude, Dieu étant plus seul que soi-même²⁴.

La dichotomie présente dans les portraits se décline autrement chez Beugnot. Lorsqu'il trace le portrait de Mme Roland, il distingue la femme de parti, qui est tyrannique et chimérique, et la femme au foyer, qui est au contraire sensible et douce :

Séparez Mme Roland de la révolution, elle ne paraît plus la même. Personne ne définissait mieux qu'elle les devoirs d'épouse et de mère, et ne prouvait plus éloquemment qu'une femme ne rencontrait le bonheur que dans l'accomplissement de ces devoirs sacrés. Le tableau des jouissances domestiques prenait dans sa bouche une teinte ravissante et douce ; les larmes s'échappaient de ses yeux lorsqu'elle parlait de sa fille et de son mari : la femme de parti avait disparu ; on retrouvait une femme sensible et douce, qui célébrait la vertu dans le style de Fénelon. (*A*, p.132)

Cette opposition ne semble pas correspondre à celle mise en avant par Cioran, même si la femme de parti est celle jetée dans l'Histoire, au contraire de la femme au foyer, qui représentait l'image traditionnelle et immuable, jusqu'à l'époque actuelle, de la femme.

Le portrait de Mme de Krüdener par la comte de Boigne fait état d'une autre distinction bipartite intéressante dans l'optique de la séparation du moi en homme intérieur et en homme extérieur. En effet, celle-ci flatte l'empereur de Russie en lui parlant non pas de sa « puissance mondaine », mais de sa « puissance mystique » : « C'est à l'aide de cette habile flatterie qu'elle le conduisait à sa volonté. (...) Elle obtenait tout de lui dans l'espoir d'accroître son crédit dans le

23 Sartre Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature*, Gallimard, folio essais, 2005, p.76

24 Propos tenus par Cioran dans Bollon Patrice et Jourdain Bernard, "Emil Cioran 1911-1995", Collection "un siècle d'écrivains", une coproduction France 3 / Interimage / Sunset Presse, diffusée sur France 3 le mercredi 14 avril 1999

ciel. » (A, p.255). La puissance mondaine renvoyant à l'homme extérieur de l'empereur, sa puissance mystique à l'homme intérieur, il est possible d'y retrouver en filigrane la distinction biblique entre homme intérieur et homme extérieur.

Napoléon, sous la plume de de Pradt, est désigné comme un « *Jupiter-Scapin* » (A, p.169). Il désigne ainsi chez Napoléon un premier mouvement instinctif digne du Dieu romain, toujours gâché par une seconde partie de son identité, digne de la petitesse de Scapin, caractérisée par le calcul politique, et la dimension temporelle et phénoménale de l'Empereur des Français.

On trouve encore une autre variante de cette dichotomie, dans le portrait de Marat, puisque Brissot affirme que « rien ne sortait de son âme, [que] tout partait de sa tête » (A, p.122) Cette distinction intéressante renvoie à la dichotomie, courante, entre l'âme et le corps, qu'on trouve encore dans les propos de Victorine de Chastenay à propos de Joubert : « *Il avait l'air d'une âme qui avait rencontré par hasard un corps, et qui s'en tirait comme elle pouvait.* » (A, p.185)

De la sorte, la distinction héritée de maître Eckhart et introduite par Cioran dans la préface à *l'Anthologie du portrait*, coïncide avec un schéma bipartite explicite dans plusieurs portraits, qui oppose deux faces de l'identité humaine. L'homme extérieur correspond ainsi à ce que Saint-Simon appelle le « dehors » d'un individu, son « hors de lui-même », à ce qu'évoque Victorine de Chastenay à propos du corps de Joubert ayant rencontré une âme, à ce que ce dernier appelle « la partie extérieure de l'âme », « l'homme de l'éducation » lié au moi social proustien, à ce que Beugnot définit sous le vocable de « femme de parti » à propos de Mme Roland, ou encore à ce qui correspond à la « puissance mondaine » de l'empereur de Russie que Mme de Krüdener se garde bien de flatter pour plutôt louer sa « puissance mystique », qui renvoie à l'homme intérieur mis en avant par Cioran, au même titre que le moi créateur proustien, le « dedans » de M de Noailles ou l'« en lui-même » du Régent, la « partie intérieure » de l'âme chez Joubert, ce qu'il appelle encore « l'homme natif », ou enfin la femme au foyer de Beugnot.

Il est toutefois à noter le jugement porté par Talleyrand sur un Sieyès qui serait « tout

d'une pièce » (A, p.154). C'est le seul contre-exemple explicite dans *l'Anthologie du portrait* à cette dichotomie entre l'homme intérieur et l'homme extérieur.

3) Connotations axiologiques de la dichotomie homme intérieur / homme extérieur

A l'homme adamique de maître Eckhart, être bon que le corps et les sens peuvent corrompre, répond ce « dedans » diabolique qui contamine son « dehors » dans le portrait du duc de Noailles par Saint-Simon, preuve que l'homme intérieur et l'homme extérieur ne sont pas moralement connotés *a priori*.

Ainsi Beugnot met en avant le caractère sensible et doux de l'être intérieur dans son portrait de Mme Roland, lorsque jetée dans l'histoire elle est tyrannique et chimérique : « Lorsqu'elle parlait de sa fille et de son mari : la femme de parti avait disparu ; on retrouvait une femme sensible et douce, qui célébrait la vertu dans le style de Fénelon. » (A, p.132)

Dans *l'Anthologie du portrait*, on trouve seulement une autre marque pour qualifier péjorativement ou méliorativement ces deux pôles de l'identité des portraiturés en eux-mêmes, et non pas selon l'influence qu'ils exercent. Il s'agit de la formule trouvée par de Pradt pour qualifier Napoléon. Ce dernier est décrit comme un « *Jupiter-Scapin* » (A, p.169). Formule qu'il explicite en présentant deux mouvements chez Napoléon, un premier « toujours grand », et un second « petit et vil », ainsi qu'en énonçant que son génie « représentait un manteau royal, joint à un habit d'arlequin ». Son premier mouvement étant celui répondant à une « pente naturelle », toujours gâché par son second mouvement (A, p.167). Ici c'est sa spontanéité naturelle qui paraît être louée aux dépens de ses calculs. Or, c'est l'abandon de Napoléon à ses premiers mouvements qui le conduira, selon de Pradt, à l'échec. Ici il n'y a donc pas à trancher : si l'homme extérieur Napoléon est médiocre, l'homme intérieur est celui qui file à sa perte. Dans tout le reste de *l'Anthologie du portrait*, cette bipolarisation n'emprunte pas à Maître Eckhart son caractère axiologique.

4) L'insensibilité, ou la mondanité de l'homme extérieur annihilant l'homme intérieur

Ces deux facettes distinctes de l'identité humaine peuvent s'opposer, et le produit de cet antagonisme est parfois l'insensibilité des portraiturés de *L'Anthologie du portrait*. En effet, l'insensibilité est un reproche courant dans *L'Anthologie du portrait*, un reproche qui est lié aux notions d'homme intérieur et d'homme extérieur. Fontenelle, par exemple, est décrit comme quelqu'un d'insensible à l'art, n'ayant jamais ni ri ni pleuré. « Cette grande indifférence (...) faisait le fond de son caractère » (A, p.58) note Grimm. Son homme extérieur, ses raffinements mondains étouffent sa sensibilité. Grimm affirme également que Fontenelle méconnaît le pouvoir enchanteur de la beauté, ce dont on peut douter lorsqu'il mentionne les bons mots dont ce dernier se rend coupable auprès des jeunes femmes. Mais cette insensibilité de Fontenelle est surtout brillamment illustrée par « l'histoire des asperges » :

M. de Fontenelle les aimait singulièrement, surtout accomodées à l'huile. Un de ses amis qui aimait à les manger au beurre (je ne sais si ce n'est pas l'abbé Terrasson) étant venu un jour lui demander à dîner, il lui dit qu'il lui faisait un grand sacrifice en lui cédant la moitié de son plat d'asperges, et ordonna qu'on mît cette moitié au beurre. Peu de temps avant de se mettre à table, l'abbé se trouver mal et tombe un instant après en apoplexie. M. De Fontenelle se lève avec précipitation, court à la cuisine, et crie : *Tout à l'huile, tout à l'huile !* (A, p.58)

L'intéressé lui-même avoue d'ailleurs avoir relégué le sentiment « dans l'églogue » (A, p.57). Fontenelle est très intéressant en ce qu'il coïncide avec la caricature du philosophe selon Cioran, que l'absence de sentiments condamne à la médiocrité dans son travail philosophique.

La duchesse de Chaulnes également voit son identité extérieure étouffer son identité intérieure, lorsqu'elle est décrite comme « dénuée de sentiment et de passion » (A, p.70) et que Mme du Deffand rajoute que « son âme est insensible, [que] ses sens sont rarement affectés » (A, p.71). Elle lie ainsi les deux dans la même phrase et fait de l'identité intérieure de la duchesse de Chaulnes la responsable de son insensibilité à l'égard du monde extérieur.

Certains portraiturés essaient de limiter cet antagonisme entre ces deux facettes de leur identité. Ainsi Mme Geoffrin, qui est décrite comme une personne « bonne, mais peu sensible » (A, p.79), c'est-à-dire que sa bonté, une vertu chrétienne, en lien avec Dieu et donc l'homme intérieur, n'empêche pas de se montrer peu sensible dans le monde, attribut de son identité extérieure, essaie d'accorder sa mondanité et son rapport au religieux : « pour être bien avec le ciel, sans être mal avec son monde, elle s'était fait une espèce de dévotion clandestine : elle allait à la messe comme on va en bonne fortune. » (A, p.79). Cette anecdote est à rapprocher de celle que rapporte Cioran et qui figure dans la préface à propos de Mme de Genlis, qui attend des prières qu'elles ne dérogent point au bon goût, et qui tente de plier la foi chrétienne aux exigences de la mondanité :

« Un matin (c'était un dimanche) nous attendions pour la messe M. Le prince de Conti ; nous étions dans le salon, assises autour d'une table sur laquelle nous avons posé tous nos livres d'heures, que la maréchale [la maréchale de Luxembourg] s'amusait à feuilleter. Tout à coup elle s'arrêta sur deux ou trois prières particulières qui lui parurent du *plus mauvais goût* et dont en effet les expressions étaient bizarres » (A, p.18).

Finalement, la seule Julie Talma, dans le portrait dithyrambique qu'en fait Benjamin Constant, est un être qui se caractérise par sa sensibilité « comme il arrive souvent aux femmes que la nature a douées d'une sensibilité véritable et qui ont éprouvé de vives émotions » (A, p.209). Chez elle, l'identité intérieure n'est nullement menacée par une insensibilité acquise dans le monde.

5) La crise de l'homme intérieur

Mais l'homme intérieur est également une source de problèmes. L'un des exemples les plus saisissants est sans doute le portrait de Marat, dont l'homme extérieur est doué et aurait pu aller loin, mais dont l'homme intérieur est torturé, et lui pose beaucoup de problèmes : « Je ne sais par quelle fatalité on sortait toujours de chez lui content de ses tours de force et peu content de lui-même. » dit de lui Brissot (A, p.119), qui explicite un peu plus loin le caractère de Marat, et la duplicité de sa personnalité : « Tous ses mouvements étaient d'un saltimbanque. Il semblait voir un

polichinelle dont on tirait tantôt la tête et tantôt les bras. Tout était coupé, décousu dans ses discours comme dans ses gestes. C'est que rien ne sortait de son âme, tout partait de sa tête, tout était artificiel. » (A, p.122). Ainsi la fausseté de Marat est permise par son manque d'authenticité intérieure, de rapport à l'intemporel, lui qui « ne croyait point à la vertu » (A, p.122), et qui était seulement occupé par sa place dans le monde : « Marat n'avait qu'une seule passion, celle de dominer dans la carrière qu'il parcourait. » (A, p.122).

Chez Royer-Collard, au contraire, c'est un bouillonnement intérieur qui explique sa rudesse, et le fait qu'il soit incapable de laisser parler les autres : « L'habitude d'être seul, de réfléchir beaucoup, de régner en maître absolu dans sa maison, la force de sa nature et de son esprit, mais surtout une énergie d'impressions sans égale » (A, p.198) sont évoqués par Charles de Rémusat pour expliquer « l'espèce de tyrannie de sa conversation » (A, p.198). L'habitude de l'introspection, fille d'un dialogue intérieur avec Dieu qui s'est sécularisé en un dialogue avec soi-même, comme les *Confessions* de Rousseau ont succédé aux *Confessions* de Saint-Augustin, et la sensibilité de Royer-Collard, en font un être inadapté à la mondanité.

Le marquis de Custine, lui, est défini comme un « sensuel mystique » (A, p.261). « Cet épais mélange de modestie douloureuse et de mélancolie, de mysticisme et de sensualité basse » (A, p.261) qui fait tout le caractère de Custine, ne l'en empêche pas moins d'être un « vrai gentilhomme » (A, p.260). On peut croire qu'ainsi il arrive à résoudre l'antagonisme de son identité. Mais sa sensualité déviante, son homosexualité, lui obligent à subir le « mépris public » (A, p.261). De la sorte, même par-delà les efforts que peuvent faire les portraiturés de *L'Anthologie du portrait* pour concilier le double aspect de leur identité, une impulsion venant de leurs profondeurs, qu'ils ne peuvent cacher en société, peut les contraindre.

Un autre mysticisme donné à lire dans *L'Anthologie du portrait* par Mme de Boigne, le mysticisme de Mme de Krüdener, influe grandement sur ses souffrances et son comportement social : « Entre Bologne et Sienne, les souffrances qu'elle ressentit l'avertirent qu'elle s'éloignait de

la route qu'il lui appartenait de suivre. » (*A*, p.254). De la sorte, son être intérieur influe sur son comportement dans le monde, en lui imposant notamment, par la souffrance, différents itinéraires. Très superstitieuse, elle croit en une « *voix* », contre laquelle elle est en lutte : « Elle se débat vainement contre la volonté de *la voix* ; Elle prie, elle jeûne, elle implore que ce calice s'éloigne d'elle : *la voix* est impitoyable, il faut obéir » (*A*, p.255). Mme de Krüdener est l'exemple de la mystique, en qui l'être intérieur, très présent, est une cause de douleurs et de contritions dans le monde.

Au contraire de l'activité de Mme de Krüdener, qui prend sa source dans son identité intérieure, chez Joubert, cette dernière peut également contraindre à l'apathie : « Dieu sait quel bruit et quel mouvement se passaient intérieurement chez lui, pendant ce silence et ce repos qu'il s'ordonnait. » (*A*, p.184) écrit Chateaubriand. En effet, Joubert « se surveillait pour arrêter ces émotions de l'âme qu'il croyait nuisible à sa santé, et toujours ses amis venaient déranger les précautions qu'il avait prises pour se bien porter, car il ne pouvait s'empêcher d'être ému de leur tristesse ou de leur joie » (*A*, p.184). « Egoïste qui ne s'occupait que des autres » (*A*, p.184) comme le note Chateaubriand, à un élan centripète puissant, il répond par un mouvement centrifuge : c'est son homme intérieur qui est le moteur de ses actes et détermine son rapport au monde.

Joubert, qui portait Chateaubriand, lui « répond » en lui reprochant les excès inverses, c'est-à-dire d'être indifférent aux maux que ses manies peuvent causer, même aux malheureux. Pour Joubert, Chateaubriand n'a pas reçu cette « attention à autrui » (*A*, p.191), cette « occupation du sort des autres et de détachement de soi » (*A*, p.191) parce qu'il ignore l'introspection pour tout ce qui a trait à autre chose qu'à son homme extérieur, ici désigné par « la partie extérieure » de l'âme :

Il ne se parle point, il ne s'écoute guère, il ne s'interroge jamais, à moins que ce ne soit pour savoir si la partie extérieure de son âme, je veux dire son goût et son imagination sont contents, si sa pensée s'est arrondie, si ses phrases sont bien sonnantes, si ses images sont bien peintes,

etc., observant peu si tout cela est bon ; c'est le moindre de ses soucis. (A, p.189-190)

Il est ainsi possible de voir la diversité des rapports qu'entretiennent homme intérieur et homme extérieur, dans cette perspective de la chute, du malheur et de l'impossibilité à vivre : l'homme intérieur ne se contente pas d'expliquer l'homme extérieur, les deux entretiennent de profonds rapports, dont l'antagonisme est fréquemment néfaste pour les portraiturés. Les talents de Marat sont gâchés, Royer-Collard est trop rude pour être sociable, le Marquis de Custine subit le mépris public, Mme de Krüdener est forcée de s'arrêter dans différents lieux, Joubert est contraint à l'apathie et Chateaubriand est indifférent aux autres. Ce rapport problématique entre homme intérieur et homme extérieur qui apparaît ainsi dans *L'Anthologie du portrait* trouve son explication en ce que derrière l'homme intérieur problématique, se cache une tare de nature, qui correspond au péché originel.

C) Le péché originel

Chez Cioran, le péché originel ne correspond pas à une faute commise par Adam et Eve et transmise ensuite à toute l'humanité, mais bien plutôt à « une tare, un vice de nature » (*CE*, p.1530). C'est une « corruption radicale » (*A*, p.13) qui est « inscrite dans notre essence même » (*CE*, p.1530). Cette notion est présente chez Nietzsche, pour qui « il y a dans l'homme un vice fondamental²⁵ ». En cela, l'idée du péché originel pour Cioran est la traduction mythique de l'idée que l'homme est un être mauvais ou raté par nature, ce vice étant constitutif de son être. Cioran l'explique dans ses *Cahiers* :

Je ne crois pas au Péché dans le sens chrétien. Mais je crois que l'homme est un animal *marqué*, qu'il est réellement affecté d'une tare initiale, et c'est grâce à elle qu'il a glissé de la condition animale à la condition humaine. (*C*, p.639)

25 Nietzsche Friedrich, *La volonté de puissance*, T.II, Gallimard, 1995, p.448

Le péché originel chez Cioran ne vient alors pas d'une faute qui serait propagée : l'homme est innocent même s'il est « puni ». Si l'homme, qui subit les affres du péché originel, est innocent, c'est que pour Cioran, c'est en Dieu que se trouve le responsable :

L'homme ne porte aucune responsabilité, son créateur étant à la source de l'erreur et du péché. La chute d'Adam est avant tout un désastre divin. L'Eternel a investi dans l'homme toutes ses imperfections, toute sa pourriture et toute sa déchéance. Notre apparition sur terre devrait sauver la perfection divine. Ce qui chez le Tout-Puissant était « existence », infection temporelle, chute, s'est canalisé dans l'homme, et ainsi Dieu a sauvé son néant. Grâce à nous qui lui servons de dépotoir, il reste vide de tout. (Œ, p.327)

Toutefois, là où Cioran retrouve le mythe, c'est lorsqu'il lie à ce péché d'origine une impulsion humaine décrite comme une « force funeste » (C, p.639) qui éloigne l'homme de lui-même, le conduit au franchissement de ses limites, le nie. Il est possible de retrouver là l'image d'Adam et Eve qui contreviennent aux ordres divins et à l'ordre du monde paradisiaque par leur curiosité et leur ambition. Différents termes dans les œuvres de Cioran caractérisent cette force funeste, tant elle se montre impropre à être plus précisément approchée, comprise et encadrée en une définition : c'est tour à tour l'ambition, le « désir de domination », « une explosion de mégalomanie », une « volonté de dépassement » (E, p.102), tout ce qui caractériserait, exprimé de manière péjorative, un homme cherchant à s'affirmer. Cette idée n'est pas sans rappeler Pascal : « Quand il évoque la faute originelle, Pascal parle surtout de *rébellion orgueilleuse*²⁶ » affirme Philippe Sellier. « *Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair ou concupiscence des yeux ou orgueil de la vie. Libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi*²⁷ », note ainsi Pascal.

Volonté de puissance nietzschéenne ou *libido dominandi* chrétienne, Voici comment Cioran tente de définir cette tare dans ses *Cahiers* :

De quelle nature est cette tare ? Je ne peux pas la définir, mais je crois bien qu'elle réside dans la force d'un appétit plus grand que l'être qui l'éprouve. Appétit disproportionné aux forces de

26 Sellier Philippe, *Pascal et Saint-Augustin, op. cit.*, p.248

27 Pascal Blaise, *Pensées, op. cit.*, p.354

l'homme, et qui s'est insinué en celui-ci pour le pousser hors de ses limites. Car, sous tous les aspects, l'homme a tenté – avec succès – de sortir de sa nature et de s'en éloigner tragiquement. On peut attribuer à une tare cette force centrifuge, cette force funeste qui l'éloigne de lui-même ; plus il cherche sa vraie nature, plus il s'en écarte et la fuit, et quand il sera arrivé à l'extrême de cette fuite, il éclatera ou sombrera. (C, p.639)

1) La volonté de puissance

C'est là la critique de ce qui caractériserait le surhomme nietzschien, idée qui semblait naïve à Cioran. Ainsi quand Nietzsche reconnaît que « *la volonté de devenir plus fort, qui émane de chacun des centres de force*, est la seule réalité, - non pas la conservation de soi-même, mais la volonté de se nantir, de se rendre maître, d'augmenter en quantité, en force²⁸ », et qu'il le considère comme la voie à emprunter pour atteindre un certain idéal humain, une certaine amélioration humaine, Cioran considère ce même vouloir comme le responsable de la déchéance humaine. Les deux auteurs sont en accord sur l'innéité et la prégnance de cette volonté. Mais là où Nietzsche y voit un dépassement souhaitable, une élévation, Cioran y voit tout au contraire une déchéance.

L'importance de cette volonté de puissance est bien illustrée dans *l'Anthologie du portrait*. C'est tour à tour la réponse à un besoin maladif d'épancher son ressentiment, une faim insatiable, une pente instinctive, un dieu, une impulsion qui peut être en contradiction avec les idées politiques de qui en est la victime. Ainsi la volonté de puissance de Talleyrand se caractérise par sa motivation profonde, qui est son besoin d'épancher un ressentiment maladif. Mme de Staël décrit ainsi Talleyrand comme un être « ayant besoin de puissance et de fortune, non seulement pour satisfaire ses goûts, mais pour placer son esprit dans son véritable jour, c'est-à-dire laissant tomber quelques paroles amères ou flatteuses, suivant la circonstance l'exige, et n'étant entouré que de personnes qui relèvent ce qu'il laisse tomber et qui lui servent une nouvelle balle toute préparée » (A, p.159-160). Le duc de noailles, lui, connaît « la plus vaste et la plus insatiable ambition (...) la passion de dominer tout la plus ardente » (A, p.35). Chez Napoléon, la volonté de puissance se

28 Nietzsche Friedrich, *la volonté de puissance*, op. cit., T.1, p.230

manifeste naturellement en son côté Jupiter, premier mouvement, qu'il se met à suivre aveuglément, trop confiant, et qui fait qu'il « commande toujours sans calculer jamais » (A, p.169). Ici la volonté de puissance est une « folie », un dynamisme inné, une pente instinctive sur laquelle va se laisser glisser Napoléon. « A force d'avoir vaincu des obstacles, on finit par croire qu'on les vaincra toujours, ou plutôt qu'il n'y aura plus d'obstacles » (A, p.169). Il se livre à ses exagérations en congédiant la raison, et finit par rencontrer l'échec. Pour l'Abbé Dubois, l'ambition est un Dieu : « L'avarice, la débauche, l'ambition étaient ses dieux » (A, p.39). Et ce mouvement l'entraîne et le dépasse. Saint-Simon écrit à propos de ses basses intrigues, qui répondent à ses ambitions, qu'« il en vivait, [qu'] il ne pouvait s'en passer » (A, p.39). Cette ambition est même illimitée, puisque l'Abbé Dubois est décrit « désirant tout, enviant tout » (A, p.40). La volonté de puissance de Mme de Staël est si forte qu'elle va à l'encontre de ses positions politiques et l'amène au paradoxe suivant que relève Mme de Boigne : « Jamais personne n'a été plus esclave de toutes les plus puérides idées aristocratiques que la très libérale Mme de Staël. » (A, p.241). Libérale de tête, Mme de Staël, qui « tenait beaucoup trop aux distinctions sociales pour échanger le nom de Staël-Holstein pour celui de Constant » (A, p.241), n'en reste pas moins aristocrate d'impulsion, preuve que cette volonté de puissance est plus forte chez elle que ses convictions politiques. Mais cette critique est aussi un autoportrait, puisque Mme de Boigne se reproche exactement les mêmes travers : « En me cherchant bien, je me retrouve aussi libérale que le permettent les préjugés aristocratiques qui m'accompagneront, je crains, jusqu'au tombeau²⁹. » Sans doute n'y voit-elle pas l'action d'une volonté de puissance, elle qui admet tout à fait « qu'on puisse nourrir en soi des opinions parfaitement contradictoires »³⁰.

Enfin, même chez un personnage aussi humble et bon que la Julie Talma de Benjamin Constant, cette impulsion se laisse deviner lorsque celui-ci évoque sa « fierté innée » (A, p.212).

29 Propos cités dans Hourcade Philippe, « le regard politique de Madame de Boigne dans ses Mémoires », dans Garapon Jean (dir.), *Mémoires d'Etat et culture politique en France*, éd. Cécile Defaut, 2007, p.243

30 *Ibid.*, p.244

2) L'hybris

Dans *l'Anthologie du portrait*, cette volonté est parfois une prétention à sortir d'un rôle dévolu. C'est le cas dans le portrait de Mme Roland. Alors que « personne ne définissait mieux qu'elle les devoirs d'épouse et de mère, et ne prouvait plus éloquemment qu'une femme ne rencontrait le bonheur que dans l'accomplissement de ces devoirs sacrés » (A, p.132), Mme Roland s'entête en politique, milieu qui ne lui convient pas et qui la rend tyrannique et chimérique. La volonté de dépassement de Mme Roland est ainsi une volonté de sortir de son rôle générique ancestral.

La volonté de puissance de Mme Coislin se manifeste par sa prétention extrême, avec un sérieux qui confine au ridicule. Elle prétend à un rang qu'elle n'occupe pas, de manière trop grave pour ne pas susciter les rires et moqueries. Elle se dit être « naturellement de la cour » (A, p.179), se prend pour un être couronné lorsqu'elle fait remarquer qu'« il y a une épizootie sur les bêtes à couronne » (A, p.183) en même temps qu'elle se mouche, ou encore affirme avoir été aimée de Louis XV et l'avoir traité avec la dernière rigueur. « Elle était trop supérieure pour tomber dans un ridicule » (A, p.179) ironise Chateaubriand, qui nous fait comprendre le contraire avec beaucoup d'humour, à savoir qu'elle se voulait si supérieure qu'elle ne pouvait pas y échapper.

La volonté de puissance de Guizot est décrite par Charles de Rémusat comme une volonté de tout paraître savoir, de n'être jamais pris au dépourvu. « Il ne se permet pas aisément une infériorité quelconque et se refuse à rien ignorer » (A, p.201). L'ignorance est une marque d'infériorité, et Guizot, qui « ne veut avoir le dessous en rien » (A, p.201), est prêt à tout pour ne pas révéler la sienne : « C'est un charlatan pour le bon motif, qui commence par feindre, mais qui soutient sa feinte et en fait une vérité, un imposteur qui irait jusqu'au martyr. » (A, p.202). La démesure négatrice par la volonté de puissance consiste ici à nier l'incomplétude inévitable du savoir humain, pour paraître le détenteur d'une connaissance surhumaine. Chez Guizot, évidemment, il ne s'agit ni d'outrepasser son rôle de femme ni d'atteindre celui de reine, mais de

dépasser l'être humain.

3) La déshumanisation

Cette volonté de puissance peut transformer les hommes, les nier ou les déshumaniser.

La volonté de puissance de la marquise du Châtelet est raillée avec beaucoup d'humour par la marquise Du Deffand : « Madame travaille avec tant de soin à paraître ce qu'elle n'est pas qu'on ne sait plus ce qu'elle est en effet. » (*A*, p.63). La marquise du Châtelet étouffe son identité en essayant de se faire passer pour quelqu'un d'autre, si bien qu'il devient difficile de savoir qui elle est, et qu'elle en arrive à se nier. Selon Rivarol, la volonté de puissance de Mirabeau le déshumanise. En effet, celui-ci ne s'est permis aucune vertu, pour ne pas être arrêté « sur le chemin de la gloire », car il estime que « quand il s'agit de la liberté, il ne faut rien épargner » (*A*, p.95). La fin justifie les moyens, et change les tenants de ce principe en potentiels barbares, ce que l'Histoire a brillamment illustré lors de la Révolution Française. Sieyès fait lui aussi partie des portraiturés qui mettent la politique au service de leurs propres intérêts, et pour qui la fin justifie les moyens : « Ce n'est pas par philanthropie qu'il professe l'égalité, c'est par une haine violente contre le pouvoir des autres » (*A*, p.153). L'égalitarisme de Sieyès est ainsi volonté de puissance, motivée par le ressentiment. C'est bien son orgueil qui le rend inhumain : « Il peut être inhumain parce que l'orgueil l'empêchera de reculer et que la peur le retiendra dans le crime » (*A*, p.153)

Toutefois, le contre-exemple à cette conception de la volonté de puissance se trouve dans le portrait fait par Sainte-Beuve de Mme Récamier, qui perfectionne l'art de l'amitié :

Pas un talent, pas une vertu, pas une distinction qu'elle n'aimât à connaître, à convier, à obliger, à mettre en lumière, à mettre surtout en rapport et en harmonie autour d'elle, à marquer au cœur d'un petit signe qui était sien. Il y a là de l'ambition sans doute : mais quelle ambition adorable (...) ! (*A*, p.232)

La volonté de puissance de Mme Récamier est traité d'une manière méliorative, et ne la déshumanise pas, tout au contraire : c'est même le principe de sa sociabilité.

4) L'impuissance

La volonté d'impuissance dans l'œuvre de Cioran se caractérise par son goût pour le bouddhisme, qui prône le détachement et l'anéantissement dans le *Nirvâna*. Elle se caractérise encore par une volonté de se dissoudre en des formes toujours moins conscientes, l'idéal étant, pour Cioran, de s'anéantir en des formes végétales, voire minérales :

La plante est légèrement atteinte ; l'animal s'ingénie à se détraquer ; chez l'homme s'exaspère l'anomalie de tout ce qui respire.

La Vie ! combinaison de chimie et de stupeur... Allons-nous nous réfugier dans l'équilibre du minéral ? enjamber à reculons le règne qui nous en sépare, et imiter la pierre *normale* ? (*CE*, p.756)

De façon moins extrême et plus chrétienne, plus propre à être exprimée dans les pages de *L'Anthologie du portrait*, c'est l'idée d'obéissance d'un Saint-Augustin, d'une obéissance récompensée, qui se donne à lire : « Dieux, les hommes pouvaient l'être bien mieux par leur union au principe véritable et souverain grâce à l'obéissance, qu'en se constituant eux-mêmes leur propre principe par orgueil³¹. »

Il est possible de trouver ainsi, dans *L'Anthologie du portrait*, des portraits qui peignent des êtres chez qui cette volonté de puissance est bien loin d'être le ressort dominant. Par exemple, au contraire de nombreux portraiturés de *L'Anthologie du portrait*, Mme de Montesson n'est pas gagnée par la démesure, mais sait rester à sa place, et respecte les convenances des hiérarchies. Elle est décrite par le duc de Lévis comme étant « affable pour les inférieurs, d'une politesse noble et graduée avec les personnes considérables, respectueuse sans bassesse envers les princes, obligeante pour tous » (*A*, p.137). Mariée secrètement avec le duc d'Orléans, jusqu'à ses paroles sont marquées par la modestie. Ainsi « son ton était simple et sans prétention » (*A*, p.138). Si par sa conduite, elle « n'eût qu'une influence privée », elle « se fit aimer et considérer » (*A*, p.141). Mme Récamier, une fois retirée dans un appartement de l'Abbaye-aux-Bois, est louée pour la sociabilité et la modestie

31 Saint-Augustin, *De civitate Dei*, XIV, 13, n.1-2 cité dans Sellier Philippe, *Pascal et Saint-Augustin*, op. cit., p.249

qui caractérisent son nouveau mode de vie : « C'est ainsi qu'une femme, sans sortir de sa sphère, fait œuvre de civilisation au plus haut degré » (A, pp.231-232) approuve Sainte-Beuve.

La duchesse du Maine, quant à elle, fait plutôt volonté d'impuissance. Ainsi selon Mme de Staal-Delaunay, « elle s'est soumise une fois pour toutes » aux « décisions de ceux qui l'ont élevée » (A, p.49). Elle en devient ainsi un modèle d'obéissance vis-à-vis de l'éducation qu'elle a reçue.

Enfin, le comte d'Espinchal est un cas particulier : « Voici un homme dont les affaires, les plaisirs, en un mot toute l'existence, se bornaient à savoir, jour par jour, tout ce qui se passait dans Paris. » (A, p.148) Cette manie aurait pu être d'une utilité certaine à son ambition. Mais si le comte d'Espinchal se met en état d'avoir un certain pouvoir, jamais il ne s'en sert : « Il suffisait à sa satisfaction personnelle d'être parfaitement au courant de tout ce qui se passait à Paris et à Versailles. » (A, p.149) Il n'utilise pas davantage ses notes, qui auraient pourtant, peut-être, pu former un ouvrage piquant, parsemées de portraits acerbes, dignes de *l'Anthologie du portrait* ? Mais le comte d'Espinchal renonce même à partir à la conquête d'une éventuelle immortalité par l'écriture.

5) Derrière l'orgueil

Les portraits de *l'Anthologie du portrait*, qui mettent en avant l'orgueil, inspirés par La Rochefoucauld, dévoilent d'autres aspects des caractères des portraiturés, qui sont les moteurs de cet orgueil.

Chez la marquise du Châtelet, c'est une insatisfaction malade qui est le moteur de son ambition : « Quelque célèbre que soit Mme du Châtelet, elle ne serait pas satisfaite si elle n'était pas célébrée » (A, p.64). Cette insatisfaction ne peut être assouvie chez la marquise qu'en un délire de grandeur. Elle ambitionne de parvenir à une « supériorité décidée sur toutes les femmes » (A, p.63). Elle se fait un ami, Voltaire, rien moins que pour rivaliser avec Dieu, c'est à dire, pour obtenir

l'immortalité : « c'est à lui à qui elle devra l'immortalité » (A, p.64) se moque avec ironie la Marquise Du Deffand. L'amour-propre travaille également Mme Roland qui, selon Beugnot, « en était sans cesse agitée, et ne le dissimulait pas » (A, p.131).

Au delà de l'agitation, c'est encore la peur qu'on retrouve comme moteur de l'ambition. Sieyès est « orgueilleux et pusillanime » ou encore « nécessairement envieux et défiant » (A, p.154). «Le seul sentiment qui exerce une véritable influence sur Sieyès, c'est la peur » (A, p.154) va jusqu'à affirmer Talleyrand. Brienne est la proie d'une « fatale peur d'être effacé, d'être primé » (A, p.76-77) qui lui ôte le courage de solliciter Necker auprès du roi.

La princesse de Talmont est la victime d'une jalousie malade, qui est à l'origine de ses ambitions de réussite sociale : « la jalousie est en elle à un aussi haut degré que sa vanité : il faut qu'elle soit l'unique objet de l'attention et des éloges de ceux avec qui elle se trouve » (A, p.68). C'est un défaut qui la rend difficile à vivre, puisque « elle est crainte et haïe de tous ceux qui sont forcés de vivre avec elle » (A, p.68).

C'est encore un caractère mélancolique qui, dans le portrait de Marat par Brissot, est à l'origine d'un orgueil disproportionné : « L'ambition de la gloire était sa maladie, il n'avait point celle de l'argent. D'un tempérament bilieux, d'un caractère atrabilaire, il était opiniâtre dans ses sentiments. » (A, p.122).

Ce rapide tour d'horizon des moteurs de l'ambition chez les portraiturés de *l'Anthologie du portrait* illustre le fait qu'il faut chercher la racine de l'impulsion qui caractérise le péché originel, le vice de l'être humain, dans son mal-être. Car si la tare de nature qu'évoque Cioran, derrière les outrances de l'orgueil dévoilées par les portraitistes, ressemble fort au mal de vivre, c'est aussi que selon lui, l'un et l'autre sont étroitement liés : « Désespoir et orgueil s'épanouissent ensemble, indiscernables l'un de l'autre même pour l'observateur clairvoyant. » (CE, p.328).

II) L'idée de la chute et la condition humaine

A) La mélancolie

En effet, dans *l'Anthologie du portrait*, à la source de cette volonté de dépassement, apparaît très souvent un caractère mélancolique. Ce rapprochement entre tare de nature, péché originel et mélancolie se rencontre dès le XII^e siècle chez Sainte-Hildegarde de Bingen, que Cioran connaissait. Avant la chute, selon elle, « ce qui est maintenant bile dans le corps d'Adam étincelait comme du cristal et avait le goût de l'œuvre divine »³². Mais la mélancolie est devenue « naturelle à tout homme depuis la première suggestion du diable, quand l'homme transgressa le précepte de Dieu en mangeant le fruit. Et, à partir de ce repas, la même mélancolie s'augmenta en Adam et en toute race, et elle excite toute espèce de fléau chez les hommes³³ ». Cioran inverse simplement le rapport de cause à effet, et fait de la mélancolie le moteur de l'orgueil disproportionné illustré par le mythe du péché originel.

Selon Freud,

la mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement³⁴.

A l'exception des auto-reproches et des auto-injures, phénomènes trop internes pour se laisser dévoiler par le regard extérieur du portraitiste, les caractéristiques de la mélancolie sont très présentes dans *l'Anthologie du portrait*.

32 Bingen Hildegarde de, *causae et curae*, Leipzig, éd.Kayser, 1903, p.145

33 *Ibid.*

34 Freud Sigmund, « deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, 1977, pp.147-174

1) Dépression profondément douloureuse, humeur atrabilaire

Ce que Freud appelle « dépression profondément douloureuse », se caractérise par des descriptions d'humeurs dites également « atrabilaires » dans *l'Anthologie du portrait*. Nombreux sont les portraiturés de *l'Anthologie du portrait* dont l'humeur est atrabilaire ou mélancolique. Sieyès semble malheureux : « Il n'a point une physionomie heureuse ; elle porte l'empreinte d'un caractère dur et méditatif. » (A, p.154). « Son humeur est atrabilaire » (A, p.154) note encore Talleyrand. Le mal-être caractérise aussi Fontenelle, qui semble dépérir de fatigue et d'usure à cause de l'existence dans le portrait de Grimm : « Dans le cours de la maladie qui a terminé sa vie, il disait à quelqu'un qui lui demandait quel mal il sentait : Aucun, si ce n'est celui d'exister. Je sens une grande difficulté d'être. » (A, p.56). Il arrive régulièrement à Mme Récamier de pleurer de tristesse, quand tout semble réuni pour la réjouir : « Et plus d'une fois en ses plus beaux jours, au milieu d'une fête dont elle était la reine, se dérochant aux hommages, il lui arriva, disait-elle, de sortir un moment pour pleurer. » (A, p.229). Chateaubriand explique à propos de Mme de Coislin que « jamais elle ne riait » (A, p.183). Lui-même, qui reconnaît qu'il « habite avec un cœur plein un monde vide », est victime de l'ennui : « Un fonds d'ennui qui semble avoir pour réservoir l'espace immense qui est vacant entre lui-même et ses pensées exige perpétuellement de lui des distractions » (A, p.190). Marat est misanthrope et irascible. Il est décrit comme « rêche », « violent » et « sauvage » (A, p.118), et Brissot note qu'il « n'aimait personne, [qu'il] ne croyait point à la vertu » (A, p.122). La princesse de Talmont est d'humeur trouble elle aussi : « son humeur est si excessive, qu'elle la rend la personne du monde la plus malheureuse » (A, p.68). C'est encore l'amertume de Talleyrand qui est soulignée par Mme de Staël, lorsque celui-ci éprouve le besoin d'épancher sa bile noire et laisse tomber des « paroles amères ou flatteuses » pour « placer son esprit dans son véritable jour » (A, p.159-160). Enfin à propos de Julie Talma, « il y avait dans son cœur de la mélancolie » (A, p.219), note Benjamin Constant. Il contredit ainsi la citation pessimiste de Bernardin de Saint-Pierre, incluse dans le portrait de Mme Récamier et qui illustre encore la

prégnance de la mélancolie dans *L'Anthologie du portrait* : « Il y a dans la femme une gaieté légère qui dissipe la tristesse de l'homme. » (*A*, p.233)

2) L'altération des processus cognitifs ou la suspension de l'intérêt pour le monde extérieur

Ce que Freud appelle la « suspension de l'intérêt pour le monde extérieur » est aussi désigné par la psychiatrie contemporaine par l'expression d'« altération des processus cognitifs ». Elle peut être également très marquée dans la mélancolie, et s'apparente à

un ralentissement et une pauvreté du contenu idéique, entraînant des difficultés pour se concentrer. L'attention devient fluctuante, la concentration difficile voire impossible, la compréhension limitée, le raisonnement entravé et la mémoire inopérante³⁵.

Divers termes recourent cette notion dans *L'Anthologie du portrait*. Mirabeau, selon Rivarol, connaît le « manque d'âme » (*A*, p.95), Monseigneur de Falloux possède un « esprit confus et vide » (*A*, p.267), Chateaubriand est « tout transparent (...) par nature » (*A*, p.191). Le Régent est « incapable de suite dans rien » (*A*, p.44). Talleyrand n'a selon Mme de Staël ni mouvement d'âme, ni facilité d'expression, et au Directoire il faisait l'impossible « pour se donner l'air cordial et pour avoir des opinions prononcées » (*A*, p.160), étant incapable d'un avis tranché. Selon Mme de Rémusat, « il est faible, froid, et aujourd'hui et depuis si longtemps blasé sur tout, qu'il cherche des distractions » (*A*, p.163). Il manifeste ainsi son désintérêt pour le monde. La duchesse de Chaulnes elle aussi est concernée par des défauts qui semblent résulter d'une « altération des processus cognitifs » : « Ce n'est point à sa jeunesse qu'on peut attribuer ses défauts ; ils ne sont point l'effet de ses passions » (*A*, p.171). Chez elle, « tous les objets la frappent, aucun ne l'attache ni ne la fixe ; les impressions qu'elle reçoit sont passagères » (*A*, p.170). Et son incapacité à jeter son dévolu sur un objet en particulier la conduit à l'échec, partout où il s'agit de se concentrer : « Si les circonstances exigent de la patience, de l'inaction, elle abandonnera bientôt l'entreprise. » (*A*,

35 Léo Pierre et Léo Henri, *La dépression*, PUF, Que sais-je, 2001

p.171).

3) L'incapacité affective ou la « perte de la capacité d'aimer »

L'incapacité affective se manifeste dans *l'Anthologie du portrait* par une galerie de portraiturés diversement insensibles, une insensibilité qui n'est pas ici reliée à l'antagonisme entre homme intérieur et homme extérieur. Ainsi Mme Geoffrin est « peu sensible » (A, p.79), et évite de mettre à contribution sa sensibilité. Décrite comme « impatiente de secourir les malheureux, mais sans les voir, de peur d'en être émue » (A, p.79), « elle évitait comme autant d'écueils tout ce qui l'aurait exposée au choc des passions humaines » (A, p.80). Chez Sieyès, « son cœur est froid » (A, p.153). L'esprit de la duchesse de Chaulnes est, selon Mme Du Deffand, « dénué de sentiment et de passion » comme « une flamme sans feu et sans chaleur » (A, p.70).

Chez Marat, cette incapacité affective est doublée d'une inhibition sensitive. En effet, ce dernier est « insensible aux plaisirs de la table et aux agréments de la vie » (A, p.116). Fontenelle n'a jamais ri ni pleuré selon Grimm. Il méconnaît à la fois le pouvoir enchanteur de la beauté, même si ses bons mots avec les jeunes femmes semblent contredire cette affirmation, de l'art, les impressions agréables de la vertu, la douceur de l'amitié. En philosophie, son absence de sentiments le condamne à la médiocrité, et cette indifférence est une caractéristique profonde de son être : « C'est cette grande indifférence qui faisait le fond de son caractère ; il la portait sur tout, et elle nuisait souvent à la justesse de son esprit, principalement dans toutes les choses qui étaient du ressort du sentiment. » (A, p.58) note Grimm.

La princesse de Talmont semble, elle, incapable de faire part de ses sentiments : « elle n'a aucun sentiments qui puissent s'épancher sur les autres : ils sont tous renfermés en elle-même » (A, p.68).

Mme Récamier est un contre exemple frappant de cette incapacité affective des portraiturés de *l'Anthologie du portrait* :

Une personne d'un esprit aussi délicat que juste, et qui l'a bien connue, disait de Mme Récamier : « elle a dans le caractère ce que Shakespeare appelle *milk of human kindness* (le lait de la bonté humaine), une douceur tendre et compatissante. Elle voit les défauts de ses amis, mais elle les soigne en eux comme elle soignerait leurs infirmités physiques ». (A, pp 233-234).

Compatissante et tendre, elle est l'antinomie des caractères taciturnes et insensibles représentés par les portraitistes de *l'Anthologie du portrait*. C'est également le cas de Julie Talma, qui possède à la fois « bonté naturelle » et « générosité de (...) caractère » (A, p.211) lorsqu'elle est décrite par un Benjamin Constant dont on sent bien peu d'acrimonie dans la plume. Louis Napoléon est un autre contre-exemple, puisque c'est une « âme douce et même assez tendre » (A, p.278). L'idée de la chute, par ailleurs, ne se manifeste pas chez lui par l'échec, mais par une grande réussite malgré sa médiocrité.

4) L'arrêt de toute activité ou « inhibition psychomotrice »

L'inhibition de toute activité mène à l'ennui et l'inaction, qui touchent plusieurs portraiturés de *l'Anthologie du portrait*. Ainsi, le Régent est marqué par ce symptôme depuis l'origine selon Saint-simon : « il était né ennuyé » (A, p.43). Brienne est victime d'une « oisive incapacité » (A, p.76). Talleyrand est victime du « désœuvrement » (A, p.176), quant à Mme de Coislin, elle « restait couchée jusqu'à deux heures après midi » à écrire « en tout sens ses pensées » (A, p.180).

Au contraire, on trouve dans *l'Anthologie du portrait*, des portraiturés qui font preuve d'une activité et d'une débauche d'énergie sans égale. Mais c'est alors un besoin d'agir compulsif, qui confine à la phase maniaque. C'est le cas pour Lafayette, vu par Charles de Rémusat :

Il voulût être, presque en même temps et toujours également bien, gentilhomme, citoyen, philosophe, patriote, philanthrope, guerrier, politique, tenir le premier rang dans les salons, dans le cabinet, dans les assemblées, dans les camps, et sans négliger l'art de plaire aux femmes, devenir encore le modèle de la vie de famille, de la vie intérieure, cher aux siens comme au

public, grand dans sa ferme comme au milieu des révolutions. C'est là une noble ambition ; il est toujours louable de la concevoir, au risque de ne la point réaliser. Mais là se plaçait le *cur non* de Lafayette, et, comme il connaissait fort peu la résignation, jamais le découragement, il ne désespérait de rien. (A, p.196)

Le fait est tout aussi frappant dans le portrait que Saint-Simon fait du Régent, que l'ennui pousse à agir :

Il était né ennuyé, et il était si accoutumé à vivre hors de lui-même, qu'il lui était insupportable d'y rentrer, sans être capable de chercher même à s'occuper. Il ne pouvait vivre que dans le mouvement et le torrent des affaires, comme à la tête d'une armée, ou dans les soins d'y avoir tout ce dont il aurait besoin pour les exécutions de la campagne, ou dans le bruit et la vivacité de la débauche. Il y languissait dès qu'elle était sans bruit et sans une sorte d'excès et de tumulte, tellement que son temps lui était difficile à passer. (A, p.43)

5) La paranoïa ou l' « attente délirante du châtimeant »

Si l'attente délirante du châtimeant, la paranoïa, ne se manifeste que chez un seul portraituré, Jean-Jacques Rousseau, il s'agit toutefois du thème central du portrait qu'en fait Mme de Genlis, qui laisse deviner par son portrait, ce que la psychiatrie moderne appelle des « inférences arbitraires », dans le comportement de Rousseau :

Selon les théories cognitives, la manière de penser du déprimé est caractérisée par des anomalies du traitement de l'information, ou « distorsions cognitives ». On compte parmi elles les « Inférences arbitraires » : le sujet tire des conclusions sans preuves ; exemple : mon ami ne m'a pas téléphoné, il ne m'aime donc plus, personne ne m'aime³⁶.

Ainsi, à propos du vin, Rousseau se met en colère parce qu'il a l'impression qu'on le suspecte d'avoir demandé à goûter du vin pour en avoir toute une caisse, qu'on le considère comme un hypocrite, ce qu'il ne pardonne jamais à son expéditeur : « Jamais M. de Genlis n'a pu regagner entièrement ses bonnes grâces. » (A, p.86) souligne Mme de Genlis. Puis, au théâtre, Rousseau

36 Léo Pierre et Léo Henri, *Ibid.*, p.100

interprète la coiffure de Mme Genlis comme une volonté d'être vue, et de ne pas mettre la grille, malgré ce qu'elle lui en a dit, et de préférer une gratification sociale à la tranquillité de Rousseau. Par dépit, il choisit alors de ne pas mettre la grille et de se tenir derrière Mme de Genlis. Mais il est vu, et furieux de ce qu'il considère comme une trahison de Mme de Genlis envers ses intentions, il décide de ne plus rester en relation avec elle. « Je ne l'ai jamais revu depuis » (A, p.89) reconnaît Mme de Genlis.

6) Les troubles du caractère

Caractéristique importante des états dépressifs, les troubles du caractère occupent une place importante dans *l'Anthologie du portrait*. Ils se manifestent superficiellement par une instabilité en matière de goûts. Talleyrand selon Chateaubriand « variait dans ses goûts, détestant le lendemain ce qu'il avait aimé la veille » (A, p.176). Cette instabilité rejoint le caractère dans le portrait de la princesse de Talmont qui « ne sait jamais ce qu'elle désire, ce qu'elle craint, ce qu'elle hait, ce qu'elle aime » (A, p.68). Chez Mme de Chevreuse également, troubles du caractère et instabilité font bon ménage, puisque ses préférences géographiques dépendent d'une humeur difficile : « elle avait successivement habité Luynes, Lyon, Grenoble, portant partout avec elle cette humeur capricieuse qui a fait le malheur de sa vie » (A, p.250).

Ces troubles du caractère empêchent leurs propriétaires d'avancer, et sont une cause d'échecs. Ainsi monseigneur de Falloux « n'est pas mobile, il est changeant, et tous ses changements ne l'avancent point » (A, p.267). Louis Napoléon est « fort vacillant dans ses desseins », si bien qu'« on le vit soudain changer de route, avancer, hésiter, reculer à son grand dommage » (A, pp. 278-279). Enfin, « la maladie incurable » du duc de Noailles est son caractère instable :

Ses changements d'idées désolaient ceux qu'il employait, et les accablaient d'un travail toujours le même, toujours à recommencer. C'est une maladie incurable en lui, et qui éclate encore par le désordre qu'elle a mis dans ses expéditions, les amas en divers lieux, les ordres réitérés, et changés dix, douze, quinze fois dans le même jour, et tous contradictoires, aux troupes qu'il a

commandées dans ces derniers temps, et à son armée entière pour marcher ou demeurer qui l'a rendu le fléau des troupes et des bureaux. (A, pp 37-38).

Ici péché originel et trouble du caractère sont liés explicitement, sa maladie naturelle, incurable, étant cette instabilité de caractère.

7) Les manies et folies

Le corollaire de ces dérèglements du caractère est une propension aux manies, où aux grains de folie que peuvent discerner les portraitistes de *l'Anthologie du portrait*. Ces deux termes, même s'ils sont généralement employés dans leur acception atténuée, sont assez présents. Par exemple, Chateaubriand a pour Joubert « quelques manies de grand seigneur » (A, p.191). Mirabeau, selon Dumont, est victime d'une certaine « manie du trait » (A, p.103). A propos de la propension du comte d'Espinchal à tout prendre en note, Mme Vigée le Brun évoque la bizarrerie d'une « pareille manie » (A, p.149).

La folie revient dans les portraits des deux Napoléon. A propos de Bonaparte, dont la folie désigne une sorte de mégalomanie, de Pradt note :

Napoléon était fou, non pas de cette espèce de dérangement qui affecte les facultés mentales, mais de ce dérèglement d'idées qui provient de la bouffissure et de l'exagération, par laquelle on outre tout, par laquelle on commande toujours sans calculer jamais ; par laquelle on dépense sans compter jamais ; par laquelle, enfin, à force d'avoir vaincu les obstacles, on finit par croire qu'on les vaincra toujours, ou plutôt qu'il n'y aura plus d'obstacles. » (A, p.169).

Son neveu semble en avoir hérité : « En général il était difficile de l'approcher longtemps et de très près sans découvrir une petite veine de folie, courant ainsi au milieu de son bon sens, et dont la vue, rappelant sans cesse les escapades de sa jeunesse, servait à les expliquer. » (A, p.279) précise Tocqueville.

Ces troubles sont liés à l'hérédité dans le portrait que fait la comtesse de Boigne de

Mme de Chevreuse, qui est victime d' « une quantité de travers qui venaient d'un grain de folie héréditaire » (*A*, p.251). Là aussi un symptôme des états dépressifs est lié au péché originel, par l'idée d'hérédité. Le terme de « folie » est encore utilisé par Tocqueville pour qualifier Barbès et Blanqui, mais il désigne plutôt leur fanatisme : « Sa folie devenait furieuse quand il entendait la voix du peuple » (*A*, p.276) écrit-il à propos du premier.

8) De l'inconvénient d'être né

En tant que tare de nature, que transmission du péché originel, la dépression est liée non seulement à l'hérédité, mais également à la naissance dans *l'Anthologie du portrait*.

D'une part, par la fable prononcée par la mère du Régent, qui illustre que c'est un phénomène antérieur à sa naissance qui est à l'origine de la tare de nature et de l'incapacité à vivre du Régent :

Elle disait qu[e les fées] avaient toutes été conviées à ses couches, que toutes y étaient venues, et que chacune avait doué son fils d'un talent, de sorte qu'il les avait tous ; mais que par malheur on avait oublié une vieille fée disparue depuis si longtemps qu'on ne se souvenait plus d'elle, qui, piquée de l'oubli, vint appuyée sur son petit bâton et n'arriva qu'après que toutes les fées eurent fait chacun leur don à l'enfant ; que, dépitée de plus en plus elle se vengea en le douant de rendre absolument inutiles tous les talents qu'il avait reçus de toutes les autres fées, d'aucun desquels, en les conservant tous, il n'avait jamais pu se servir. (*A*, p.44).

D'autre part, c'est dans le portrait de Mme Récamier par Sainte-Beuve que la tare de nature comme héritage mélancolique acquis à la naissance est exprimé avec le plus de netteté, lorsque Sainte-Beuve évoque la tristesse innée de Chateaubriand : c'était une « tristesse que René avait apportée du ventre de sa mère, et qui s'augmentait en vieillissant » (*A*, p.233) écrit-il. L'auteur de *l'Inconvénient d'être né* trouvait là une formulation qui ne le laissa sans doute pas insensible.

Cet anathème jeté sur la naissance souffre toutefois de nuances. Mirabeau, portraituré

par Dumont « était précisément né pour briller dans une assemblée politique » (A, p.102). Dans son portrait, Dumont montre que la tare de nature dont souffre Mirabeau est bien plutôt une somme de vices acquis, au contacts de parents querelleurs et de femmes dépravées, même s'il mentionne ses passions violentes dès sa jeunesse. Enfin, de Pradt définit la nature double de Napoléon (dont les troubles bipolaires sont légendaires) comme étant Jupiter et Scapin à la fois. Napoléon est ainsi naturellement doué, mais ses seconds mouvements gâchent tout. Cette dichotomie rappelle la fable énoncée par la mère du Régent : doué de nature, celui-ci est incapable d'en tirer profit. Ici la grâce est potentielle, et la naissance n'est une malédiction que dans un second temps.

9) Les représentations physiques médiévales du mélancolique

Si la naissance est la malédiction à l'origine du mal-être de l'homme, une autre forme de malédiction se donne à lire dans *L'anthologie du portrait*. Ce n'est plus une malédiction concernant le caractère, mais l'apparence physique. La description physique du mélancolique est toujours codifiée au XVIII^e siècle :

Médecins et romanciers du XVIII^e siècle explorent à loisir les déterminismes qui expliquent cette tristesse. Le tempérament bien sûr, est le premier cité comme terrain qui y prédispose : l'atrabilaire serait grand, maigre et poilu, alors que le sanguin est grand et fort, le bilieux petit et sec, le flegmatique petit et gras³⁷.

C'est aussi le vocabulaire descriptif qui évolue pour parler de la mélancolie, et l'introduction du terme de « vapeurs » :

Un mot s'est imposé au XVIII^e siècle pour dire l'envahissement d'un ennui qui bloque les mécanismes physiologiques et psychologiques : les vapeurs³⁸.

37 Delon Michel, "Les ombres du siècle des lumières", *Magazine littéraire*, hors-série n°8, octobre-novembre 2005, p.55

38 Delon Michel, *Ibid.*, p.56

Mais ce terme, tout comme les conventions descriptives du mélancolique du XVIII^e siècle, est absent de *L'Anthologie du portrait*. Toutefois, les descriptions contenues dans plusieurs portraits se trouvent coïncider avec l'image du mélancolique véhiculée au Moyen-Age. Le mélancolique est, à cette époque, parfois décrit comme un être sale, sentant mauvais, à l'activité sexuelle anormale, par la faute de la bile noire qu'il sécrète en trop grande quantité. Or il se trouve que ces défauts sont la malédiction naturelle, la tare physique de nature, de quelques portraiturés de *L'Anthologie du portrait*.

Par exemple, Le Pelletier dans le portrait de Mme Vigée Le Brun sent naturellement mauvais :

M. Le Pelletier avait de fatales infirmités qu'il ne devait pas à son âge avancé, mais à une malheureuse nature : il était obligé de tenir sans cesse dans sa bouche des pastilles odorantes et de se garder de parler aux gens de fort près. Il prenait plusieurs bains de pieds dans le jour, il en prenait même la nuit et portait constamment deux paires de souliers à doubles semelles. Tant de précautions n'empêchaient point qu'il ne fût impossible de rester près de lui dans une voiture fermée. (*A*, pp 145-146).

Blanqui et Barbès, sous la plume de Tocqueville, font également penser à la représentation médiévale du mélancolique comme un être sale. Blanqui « semblait avoir vécu dans un égout et en sortir », et il avait « des joues hâves et flétries, des lèvres blanches, l'air malade, méchant et immonde, une pâleur sale, l'aspect d'un corps moisi, (...) des membres grêles et décharnés. » (*A*, p.275). La description de Barbès également évoque la maladie, par sa « pâleur livide » (*A*, p.276), qui s'oppose à l'être mélancolique habituellement décrit comme noirâtre au moyen-âge.

C'est enfin une sexualité dérégulée qui est le fait du mélancolique selon une représentation du Moyen-Age. Plusieurs portraiturés sont concernés. Ainsi, le Régent est un débauché maladif : « il s'accoutuma à la débauche, plus encore au bruit de la débauche jusqu'à

n'avoir pu s'en passer » (A, p.41). Custine, « être extraordinaire et malheureux » (A, p.260) est victime de son homosexualité : un « vice (...) odieux » qui le « chevauchait, domptait, opprimait et ravalait » (A, p.261) mentionne Philarète Chasles. Enfin un autre dérèglement sexuel se retrouve chez Sieyès, un dérèglement justement liée à sa bile noire : « son humeur est atrabilaire ; il est possible qu'une indisposition naturelle qui lui interdit le commerce des femmes y contribue » (A, p.154). Mais ici, le rapport est inversé. Si au moyen-âge c'est la fabrication en trop forte quantité de bile noire qui influe sur le comportement sexuel, c'est ici l'impuissance de Sieyès qui est un des déterminants de son caractère. A l'image de la rousseur de Mme de Chevreuse, « un chagrin qui avait empoisonné sa vie » (A, p.251), ce n'est plus l'humeur, la bile, qui détermine les caractéristiques physiques, mais ce sont ces dernières, qui telles des vices de nature, attribuées jadis aux mélancoliques, contribuent au mal-être de l'individu.

10) La dépression comme incarnation du péché originel

L'idée du péché originel est ainsi représentée par Cioran dans *L'anthologie du Portrait* par une véritable galerie d'êtres malheureux, subissant les multiples symptômes de la dépression. L'auteur estime même que « tous les êtres sont malheureux » (Œ, p.605), et cette condition humaine qui se dessine dans *L'anthologie du portrait* est aussi pessimiste que celle de Pascal :

Condition de l'homme.

Inconstance, ennui, inquiétude³⁹.

C'est aussi le terme de « neurasthénie » qui caractérise l'essence humaine dans les *œuvres* de Cioran : « D'après Maître Eckhart, la *divinité* précède Dieu, en est l'essence, le fond insondable. Que trouverions-nous au plus intime de l'homme et qui en définit la substance par opposition à l'essence divine ? C'est la *neurasthénie* ; aussi est-elle à l'homme ce que la divinité est à Dieu. » (Œ, p.685). La dépression est ainsi la marque du péché originel, son symbole, esthétisé

39 Pascal Blaise, *Pensées*, op. cit., p.101

dans l'œuvre de Cioran, notamment lorsqu'il affirme que « la tristesse est la poésie du péché originel » (*Œ*, p.702).

B) La déchéance

Chez Cioran, chaque homme est un déchu en puissance : « Tout homme *promet* tout, mais tout homme vit pour connaître la fragilité de son étincelle et le manque de génialité de la vie. L'authenticité d'une existence consiste dans sa propre ruine. » (*Œ*, p.642). Les déchus, ce sont ceux en qui l'échec s'exprime, ceux « qui sont le plus *près* de la condition de l'homme » : « il n'y a qu'eux en qui nous nous voyons *réalisés*. » exprime Cioran (*C*, p.556). Dans *l'anthologie du portrait*, ces échecs qu'expérimentent les déchus sont sociaux, politiques, et ils entraînent parfois d'autres êtres dans leur chute. La notion d'expiation n'est pas loin, une expiation par l'échec. Et même les portraiturés qui n'ont pas échoué ou qui ont réussi, sont marqués par la médiocrité.

1) La déchéance sociale

L'échec social est récurrent dans *l'Anthologie du portrait*. Outre la paranoïa de Rousseau, qui le brouille (notamment) avec Mme de Genlis et son mari, le duc de Noailles « n'eût pas su faire un ami, non pas même parmi ses plus proches » (*A*, p.37), et le Régent est dans le même cas selon Saint-Simon : « On a peine à comprendre à quel point ce prince était incapable de se rassembler du monde » (*A*, p.43).

Mme de Chevreuse, elle, finit exilée pour son impertinence. Elle se fait d'abord rejeter massivement : « Elle réussit à se faire prendre en haine par toute la cour » (*A*, p.249). Puis doit souffrir d'un exil qui lui est très douloureux : « Après avoir tout fait pour le provoquer, Mme de Chevreuse [...] en fut accablée. Et il n'y a pas de démarche, de protestation, de supplication qu'elle n'ait essayées pour rentrer en grâce. » (*A*, p.249). Avant, enfin, d'en mourir : « à mesure que ses

espérances diminuait, sa santé s'altérait et elle a fini par mourir de chagrin la troisième année de son exil. » (A, p.250).

Custine, lui, est décrit comme un « gentilhomme déchu » ou encore comme un « paria social » (A, p.261), c'est à dire qu'il se définit par sa déchéance et ce rejet du monde. Mais l'inverse est aussi donné à lire dans *l'Anthologie du portrait*, puisque Talleyrand selon Chateaubriand fuit loin du monde : « Sachant ce qui lui manquait, il se déroba à quiconque le pouvait connaître » (A, p.173). S'il ne se définit pas par l'exclusion dont il est victime, aux yeux de Chateaubriand, Talleyrand aussi se définit par sa déchéance : « Otez de M. de Talleyrand le grand seigneur avili, le prêtre marié, l'évêque dégradé, que lui reste-t-il ? Sa réputation et ses succès ont tenu à ces trois dépravations. » (A, p.178).

La déchéance par l'exclusion sociale s'explique ainsi par des défauts incapacitants dont souffrent les portraiturés de *l'Anthologie du portrait*.

C'est d'abord la mélancolie de Chateaubriand : « Un fond d'ennui qui semble avoir pour réservoir l'espace immense qui est vacant entre lui-même et ses pensées exige perpétuellement de lui des distractions qu'aucune occupation, aucune société ne lui fourniront jamais à son gré, et auxquelles aucune fortune ne pourrait suffire s'il ne devenait tôt ou tard sage et réglé. » (A, p.190)

C'est aussi la fatigue de Benjamin Constant et son vieillissement, évoquées par Charles de Rémusat dans son portrait :

Quand je l'ai connu, vieilli, blasé, Constant se répétait à loisir, il ne se donnait plus la peine de rien penser de nouveau. Il était, à la lettre, épuisé. (...) « C'est une catin, disait Barante, qui a été jolie et qui finit ses jours à l'hôpital. » (A, p.204)

C'est encore le bégaiement, souligné par Saint-Simon dont est victime l'abbé Dubois : « Il aurait parlé avec grâce et facilité si, dans le dessein de pénétrer les autres en parlant, la crainte de s'avancer plus qu'il ne voulait ne l'avait accoutumé à un bégaiement factice qui le déparait, et qui, redoublé quand il fut arrivé à se mêler de choses importantes, devint insupportable, et quelque fois

inintelligible ». (A, p.40)

C'est enfin l'agressivité que Royer-Collard ne peut comprimer lorsqu'il discute, en proie à un bouillonnement intérieur, qui est un défaut incapacitant qui contribue à sa déchéance sociale : « Toute pensée qu'il accueillait, le possédait et alors il fallait qu'elle se fit jour, il fallait que le sentiment qui l'animait se produisît au-dehors par une loi aussi irrésistible que celle qui oblige une force expansive à projeter autour d'elle tout ce qui lui résiste. » (A, p.199) note Charles de Rémusat.

2) La déchéance politique

L'échec politique est également récurrent dans *l'Anthologie du portrait*. Le duc de Noailles souffre de « légèreté en affaires » et par conséquent « d'incapacité » (A, p.37) dans celles-ci. L'abbé Dubois excelle en « basses intrigues » qui le conduisent à « la démonstration réitérée de n'y pouvoir arriver ». (A, p.39). Mirabeau selon Dumont, en voulant trop tout faire lui-même pour en récolter les honneurs, « s'était rendu terrible au côté droit sans attirer la confiance intime du côté gauche » (A, p.106). Selon Mme de Staël, Talleyrand « ne pouvait inspirer aucune confiance à personne, et lorsqu'il se trouvait au milieu des hommes de la classe et du parti populaire, il n'avait pas l'air d'un grand seigneur déguisé, mais d'un parvenu maladroit en républicanisme » (A, p.160), et par la suite de ses échecs, il « finit par inspirer une sorte de pitié » (A, p.164) comme le remarque Mme de Rémusat. Sieyès, malgré son ambition, est incapable d'avoir un poste politique de dirigeant : « On ne peut pas dire cependant que l'exercice du pouvoir lui convienne, car il ne serait à son aise à la tête d'aucun gouvernement » (A, p.153). Brienne, au gouvernement, se manifeste par son incompétence : « Dans le naufrage de Calonne, ce furent ses débris qu'il parut avoir ramassés » (A, p.76). Et il ne parvient qu'à se faire détester : « [il] se rendit à la fois lui-même odieux par son despotisme, méprisable par son étourderie, et par son instabilité » (A, p.77). En effet, il essaie deux contrôleurs généraux, un nouveau conseil des finances, un comité consultatif : « jusqu'aux dernières extrémités, il crut pouvoir user d'expédients ; rien ne lui réussit. » (A, p.77)

Les révolutionnaires ne connaissent pas davantage de réussite. Barbès et Blanqui et leurs utopies sont déçues. Tocqueville, à leur propos, raconte que « la cloche du président (...) ne cessait de résonner pendant ce temps-là comme un glas » (*A*, p.277). La métaphore symbolise la mort des ambitions politiques des deux révolutionnaires.

La déchéance va jusqu'à la condamnation à mort. Ainsi Mme Roland finit sur l'échafaud dans le portrait qu'en dresse Beugnot : « Celles qui étaient mieux instruites du sort qui l'attendait sanglotaient autour d'elle et la recommandaient en tout cas à la Providence » (*A*, p.133). Enfin le duc d'Orléans finit guillotiné également, par la faute de Mme de Genlis : « [Le duc d'Orléans] est (...) de tous les hommes celui qui serait resté le plus profondément enfoncé dans le mépris de l'Europe, si l'opinion publique n'avait découvert derrière lui une femme, conseil de ses crimes et l'âme de ses conseils, instigatrice de ses projets, apologiste de ses forfaits et corruptrice de ses enfants » (*A*, pp. 93-94)

3) La déchéance collective

Mais la caractéristique du déchu est qu'il entraîne parfois d'autres personnes dans sa chute, notamment lorsqu'ils jouent un rôle politique. Ainsi Fontenelle a servi de modèle à beaucoup de mauvais écrivains et a joué un rôle pernicieux, selon Grimm, pendant la querelle des anciens et des modernes :

Il n'a pas pu entrer dans la carrière du génie, et le défaut de sensibilité l'a laissé sans goût ; il l'a exposé, comme nous avons remarqué, à servir de modèle à toute une classe de mauvais écrivains ; il a rendu ses jugements en fait de goût téméraires, faux et de nulle conséquence. On sait avec combien d'efforts M. de Fontenelle et M. de la Mothe ont combattu le mérite des anciens. Deux athlètes de cette force n'ont cependant fait que pitié, malgré la pénétration et la logique dont ils se piquaient et dont ils se sont parés inutilement dans cette ridicule et vaine querelle. (*A*, p.59)

Brienne « ne cessa de compromettre et d'affaiblir l'autorité royale » : « Ainsi périssent les empires » (A, p.77) dit Marmontel à propos de son manque de modestie et de son refus orgueilleux de rappeler Necker. C'est enfin Napoléon, qui mène la France au désastre : « Il s'abandonna aux exagérations qui ont tout désorganisé en France, et qui ont fini par le perdre. » (A, p.170)

4) L'idée d'expiation

« Ce n'est que dans le sentiment du péché qu'on est *homme* au sens propre du mot. Car être homme signifie s'identifier, sous chaque latitude de la terre et du cœur, au phénomène de la chute. » (E, p.418). Ce sentiment du péché se matérialise parfois chez les portraiturés de *l'Anthologie du portrait* par l'idée d'expiation. La princesse de Talmont expie par le ridicule : « Son humeur est si excessive, qu'elle la rend la personne du monde la plus malheureuse et souvent la plus ridicule : elle ne sait jamais ce qu'elle désire, ce qu'elle craint, ce qu'elle hait, ce qu'elle aime. » (A, p.68) Le ridicule est la punition sociale par laquelle elle expie ses faiblesses. Mirabeau, selon Dumont, souhaite obtenir une considération personnelle, mais son nom a été souillé de mauvais procédés durant sa jeunesse. Ce sont ses erreurs que Mirabeau se sent expier :

Je l'ai vu pleurer, à demi suffoqué de douleur, en disant avec amertume : « j'expie bien cruellement les erreurs de ma jeunesse ». (A, p.108)

C'est encore l'idée de rachat qu'on trouve sous la plume de Philarète Chasles : Custine, et sa « Conscience austère pliant sous le fardeau de la honte », « subissait, tête basse, le mépris public » pour son homosexualité. Mais ses souffrances ne suffisent pas à le « racheter ». (A, p.261) L'idée d'expiation est aussi décelable dans le portrait de la mystique Mme de Krudener : « Entre Bologne et Sienne, les souffrances qu'elle ressentit l'avertirent qu'elle s'éloignait de la route qu'il lui appartenait de suivre » (A, p.254). Très superstitieuse, elle croit à une « voix » : « Elle se débat

vainement contre la volonté de *la voix* ; Elle prie, elle jeûne, elle implore que ce calice s'éloigne d'elle : *la voix* est impitoyable, il faut obéir. » (*A*, p.254-255)

Plus généralement, c'est par la mélancolie, dont la prééminence au sein de *l'Anthologie du portrait* a été étudiée dans une partie précédente, que se déroule l'expiation. Car pour Cioran, « La mélancolie rachète cet univers, et cependant c'est elle qui nous en sépare » (*CE*, p.1687).

5) Déchéance et réussite

Mais le déchu peut malgré tout réussir. On pourrait dire que c'est sa médiocrité dans l'échec qui fait sa (relative) réussite. Mme de Montesson est un exemple de réussite, même si cette réussite est médiocre, pour le duc de Lévis : ses pièces de théâtre avaient « un succès infaillible » (*A*, p.141). Elle étaient lisses, donc médiocre : « jamais rien de choquant ou de ridicule, mais aussi rien de saillant, pas un trait heureux, pas un mot piquant. Le dénouement arrivait au bout de cinq actes, comme les morts de vieillesse, parce qu'il faut bien que tout finisse... » (*A*, p.142) Enfin, Louis-Napoléon ne connaît pas de déchéance dans le portrait de Tocqueville, au contraire, et c'est sa médiocrité qui le conduit au sommet de la hiérarchie politique française : « Si Louis Napoléon eût été un homme sage, ou un homme de génie, il ne fût jamais devenu président de la république. » (*A*, p.279) Tocqueville explique cette réussite paradoxale par les circonstances politiques de l'époque : « Le monde est un étrange théâtre. Il s'y rencontre des moments où les plus mauvaises pièces sont celles qui réussissent le mieux. » (*A*, p.279) Ainsi, si derrière l'échec social, l'échec politique, l'abandon ou la mort, se cachent des déchéances, derrière la réussite même, se cachent des déchus, qui ne le sont que médiocrement, ce qui explique qu'ils parviennent à donner le change. Cette omniprésence de parcours frappés par le sceau de l'échec ou de la médiocrité s'explique par les vues de Cioran, qui estime qu' « en fin de compte, l'expérience de la vie, c'est l'échec »⁴⁰.

40 Cioran, entretien avec Michael Jakob, « Leçons de sagesse », *Magazine littéraire*, n°327, décembre 1994, p.27

C) Le tragique

Déchristianisé, sans Dieu ni rédemption, marqué par la démesure humaine et l'idée d'expiation, il ne reste plus du mythe de la *Genèse* chez Cioran que sa dimension tragique. Comme la tragédie, il représente ce mécanisme auquel on ne peut échapper. Cioran justifie cette interprétation tragique du mythe de la *Genèse* par ses origines, et reconnaît qu'il se sent : « proche de la croyance profonde du peuple roumain, selon laquelle la création et le péché sont une seule et même chose. » En effet, selon Cioran, « Dans une grande part de la culture balkanique la création n'a cessé d'être mise en accusation. Qu'est ce que la tragédie grecque sinon la plainte constante du chœur, c'est à dire du peuple, à propos du destin ? » (*E*, p.10) Il s'agit là d'un tragique dénué de toute notion de rachat.

Cette définition de la tragédie comme expiation du péché originel est déjà présente chez Schopenhauer :

Quelle est donc la véritable signification de la tragédie ? C'est que le héros n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire le crime de l'existence elle-même.

Calderon le dit avec franchise :

Pues el delito mayor

Del hombre es haber nacido.

(Car le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né⁴¹.)

Mais ce tragique n'est pas assumé comme tel chez Cioran, par un homme à sa mesure, par un homme tragique, que Nietzsche présente ainsi :

L'homme tragique affirme même la plus âpre souffrance, tant il est fort, riche et capable de diviniser l'existence ; le chrétien nie même le sort le plus heureux sur terre ; il est pauvre, faible, déshérité au point de souffrir de la vie sous toutes ses formes⁴².

Car Cioran est aux antipodes de *l'Amor Fati* nietzschien, qui se définit ainsi :

41 Schopenhauer Arthur, *Le monde comme volonté et représentation*, op. cit., livre 3, § 51

42 Nietzsche Friedrich, *la volonté de puissance*, op. cit., T. II, p.413

Dieu est mort. La vie est donc la seule réalité. Et Nietzsche appelle *Amor Fati*, affirmation, cette approbation de la vie et de la réalité dans tous ses aspects, tragiques, physiologiques, sensibles, affectifs, ce « *Jasagen* » (dire-oui) au monde et à la vie⁴³.

Cioran représente plutôt l'homme comme un homme chrétien dans un monde tragique.

Au lieu de la volonté de puissance, se donne plutôt à lire chez lui la volonté de disparaître. Si la mort de Dieu a laissé à l'homme un monde aux coordonnées tragiques, elle ne lui permet pas de l'habiter tel un homme tragique : le vice de nature que le mythe exprime exclut toute possibilité de réforme de l'homme. Ce dernier est non seulement condamné à son destin, mais également à l'incapacité de pouvoir l'assumer comme tel. Cioran est ainsi aux antipodes de l'idée de l'homme tragique ou de celle du surhomme nietzschéen :

Assumer pleinement sa finitude et acquiescer sans réserve au caractère tragique de l'existence sont les deux caractéristiques principales du surhomme. En ce sens, le surhomme assure la relève de l'existence de Dieu. Son Créateur étant mort, c'est-à-dire la croyance en Dieu tombée en désuétude, l'individu contemporain doit ou bien s'abîmer dans le gouffre d'un nihilisme synonyme d'absurdité et de mort ou bien prendre la relève du Créateur en redéfinissant l'essence de l'homme comme artistique⁴⁴.

La dimension tragique chez Cioran est absolument pessimiste, et le surhomme ne peut être selon lui qu'une illusion naïve qu'il condamne : « Devenir un surhomme me paraît une impossibilité et une niaiserie, un fantasme risible. » (*Œ*, p.48).

1) Le tragique de la volonté de puissance

Dans *l'Anthologie du portrait*, la critique de l'idée de volonté de puissance, ainsi que celle du surhomme, se fait en montrant que l'ambition, le désir d'élévation du portraituré est fréquemment un frein à son élévation, ce qui coïncide à la fois avec l'aspect tragique récurrent de l'existence des portraiturés, tout en disqualifiant l'idée de volonté de puissance.

43 Blondel Eric, « l'amour métaphysique de la musique », *Magazine littéraire*, hors-série, n°3, 2001, p.50

44 Kessler Mathieu, « l'art a plus de valeur que la vérité », *Magazine littéraire*, hors-série n°3, 2001, p.47

Ainsi chez Joubert, la volonté de puissance se manifeste par un idéal de perfection qui l'inhibe, l'acculant à l'impuissance : « il s'était fait l'idée d'une perfection qui l'empêchait de rien achever. » (A, p.185)

La volonté de puissance de Lafayette est aussi un idéal de perfection :

Il voulût être, presque en même temps et toujours également bien, gentilhomme, citoyen, philosophe, patriote, philanthrope, guerrier, politique, tenir le premier rang dans les salons, dans le cabinet, dans les assemblées, dans les camps, et sans négliger l'art de plaire aux femmes, devenir encore le modèle de la vie de famille, de la vie intérieure, cher aux siens comme au public, grand dans sa ferme comme au milieu des révolutions. C'est là une noble ambition ; il est toujours louable de la concevoir, au risque de ne la point réaliser. Mais là se plaçait le *cur non* de Lafayette, et, comme il connaissait fort peu la résignation, jamais le découragement, il ne désespérait de rien. (A, p.196)

Attiré par une perfection chimérique en laquelle il croit, il se condamne à éprouver ses imperfections comme autant d'échecs, et à se tenir pour d'autant plus imparfait.

Dans le portrait de Saint-Simon, la prétention du Régent se retourne contre lui, puisque les mensonges déployés au service de sa volonté de puissance ne lui permettent bientôt plus d'être cru, même lorsqu'il fait preuve de bonne foi : « Rien ne le trompa et ne lui nuisit davantage que cette opinion qu'il s'était faite de savoir tromper tout le monde. On ne le croyait plus lors même qu'il parlait de la meilleure foi » (A, p.45).

Mgr de Falloux est dans une situation proche selon le Marquis de Custine, puisqu'il est un ambitieux dont les manœuvres n'aboutissent qu'à trahir ses penchants : « jamais ambition plus déçue ne fut plus imperturbable ; à chaque mécompte elle fait nouvelle peau, et toutes ces transformations n'aboutissent qu'à montrer l'envie qu'il a de ce qu'il n'a pas » (A, p.267) Et c'est finalement cette volonté de puissance qui est le principal obstacle à la réussite de cet ambitieux : « Un mauvais génie le paralyse au milieu de ses continuels efforts, mais il remuera sur place jusqu'à extinction, et c'est précisément ce remuement qui nuit à son but » (A, pp.267-268)

Dans le portrait de Brienne, qui est ambitieux au plus haut degré, Marmontel évoque

« l'âpreté de l'avarice réunie au plus haut degré à celle de l'ambition » (A, p.75). Cette ambition le pousse à commettre une erreur, en se passant du rappel de Necker au ministère, ce qui aura pour effet selon Marmontel, de le faire échouer politiquement, alors qu'il ambitionnait l'objectif inverse en agissant ainsi.

La volonté de puissance de Mme de Chevreuse se manifeste par ses vellétés d'indépendance. « l'attitude indépendante de [Mme de Chevreuse] fut remarquée et déplut » (A, p.248) remarque la comtesse de Boigne. « Elle réussit à se faire prendre en haine par toute la cour » (A, p.249), et son exil est la plus cruelle conséquence de sa volonté d'indépendance : « Après avoir tout fait pour le provoquer, Mme de Chevreuse (...) en fut accablée. Et il n'y a pas de démarche, de protestation, de supplique qu'elle n'ait essayées pour rentrer en grâce. » (A, pp.249-250) Ainsi, elle qui se voulait indépendante au milieu de la cour, se révèle profondément dépendante de cette dernière.

Mais c'est sans doute dans le portrait de Marat que la volonté de puissance précipite le plus explicitement son possesseur dans l'impuissance et l'échec. Brissot affirme que « humilier l'académie des sciences (...) c'était là le *nec plus ultra* de son ambition » (A, p.116). Sa volonté de puissance coïncide avec un besoin de vengeance : « combattre et détruire la réputation des hommes célèbres était sa passion dominante. ». « Irrité de ce que les académiciens avaient dédaigné ses premiers essais, il ne brûla plus que du désir de se venger en renversant leur idole la plus révéérée, Newton. » (A, p.116) note encore Brissot. Ce besoin le rend particulièrement opiniâtre. D'ailleurs, « il ne spéculait sur les sciences que pour sa propre gloire » (A, p.118). Pour Marat, la fin justifie les moyens : « Le désir d'arriver à son but lui faisait employer toutes sortes de moyens, mensonges, calomnies ». Marat rédige ainsi une fausse traduction de Newton, qu'il fait signer d'un autre nom, pour mieux pouvoir le contredire. Mais son ambition l'isole : « Sa morgue, son insolence, ses prétentions, l'avaient toujours fait éconduire par tous ceux qui l'avaient recherché. » (A, p.118) Il finit par avoir contre lui toutes les académies et tous les physiciens, ce qui ne risquait pas de l'aider

beaucoup à obtenir le succès pour ses recherches scientifiques. Bien au contraire, des académiciens forcent Leroi à supprimer son rapport qui convenait de l'ingéniosité des découvertes de Marat sur le prisme, et interdisent injustement qu'on parle de lui. Jamais Marat n'obtint justice dans le cours de sa vie « et il dut cette fatalité singulière à son orgueil immodéré et à ses scandaleuses diatribes » (A, p.117). La volonté de puissance de Marat est donc ici totalement contre-productive et le conduit à l'échec.

2) Le déterminisme

Plusieurs portraitistes soulignent le déterminisme dont sont victimes leurs portraiturés. Par exemple, le déterminisme total qui meut la duchesse d'Aiguillon est évoqué par Mme du Deffand : « C'est quelque fois un prophète qu'un démon agite, qui ne prévoit ni n'a le choix de ce qu'il va dire. » (A, p.65) Ce ne sont que ses dérèglements qui la font se mouvoir : « tout ce qu'elle dit part d'une imagination dérégulée. » (A, p.65)

Le duc d'Orléans est condamné à l'échec, non pas par sa volonté de faire la révolution, mais par ses défauts de nature. Son déterminisme est là : « Le conspirateur n'étant qu'un lâche, ses satellites ne furent que des voleurs, et sa trahison ne trouva que des traîtres. » (A, p.93)

L'habitude d'être seul, son bouillonnement intérieur, rendent Royer-Collard rude et incapable d'échanger et le coupent des autres : « Il comptait l'autre pour rien. » (A, p.199) Ainsi il reste seul, en proie à son intériorité dévastatrice, inapaisée.

Custine doit souffrir l'opprobre générale à cause de ses penchants homosexuels. Son expiation, par le mépris public, la honte, le rejet, son état de paria social, ne pouvait en aucun cas suffire, et la souffrance et l'exclusion sont son lot, lui qui est un « être extraordinaire et malheureux, problème et type, phénomène et paradoxe, que le vice le plus odieux (...) chevauchait, domptait, opprimait et ravalait » (A, p.261)

Mme de Chevreuse n'est faite ni pour la cour, ni pour l'exil pour la comtesse de Boigne.

A cause de son humeur capricieuse, de ses tares héréditaires, de sa volonté d'indépendance, elle se fait exiler. A cause de son incapacité à vivre l'exil, elle en meurt :

Il semblerait qu'après avoir tout fait pour le provoquer, Mme de Chevreuse dût le supporter avec courage. Mais il en fut tout autrement : le premier moment d'exaltation passé, elle en fut accablée. Et il n'y a pas de démarche, de protestation, de supplication qu'elle n'ait essayées pour rentrer en grâce. A mesure que ses espérances diminuaient, sa santé s'altérait et elle a fini par mourir de chagrin la troisième année de son exil. (A, pp.249-250)

3) La fatalité

C'est aussi l'idée de fatalité qui est présente dans *l'Anthologie du portrait*. Ainsi, malgré ses bienfaits, toutes les prières, même venant de l'empereur, Mme de Krüdener sait qu'elle ne sera jamais amenée à voir Jésus-Christ, lui dont elle entend la voix, et tout cela à cause des erreurs de sa jeunesse : « Elle indiquait plutôt qu'elle n'exprimait, que *la voix* était Jésus-Christ. Elle ne l'appelait jamais que *la voix* et avec des torrents de larmes elle avouait que les erreurs de sa jeunesse lui interdisaient à jamais l'espoir de *voir*. » (A, p.255) Brienne, par sa démesure, sa volonté de se passer de Necker pour que personne ne lui fasse de l'ombre, et pour que ses mérites soient vus, va échouer lamentablement politiquement. Ce qu'il met en œuvre pour atteindre son objectif va le conduire le plus inéluctablement du monde à le faire échouer. Cette volonté de puissance, cette peur d'être devancée, est dite « fatale » (A, p.76) par Marmontel. L'idée de fatalité est également introduite dans le portrait de Marat par Brissot : « Je ne sais pas par quelle fatalité on sortait toujours de chez lui content de ses tours de force et peu content de lui-même. » (A, p.119) Ici c'est le caractère de Marat qui l'isole. La fatalité dans le portrait de Mme de Coislin est un état revendiqué par celle-ci, et dont Chateaubriand se moque avec humour : « Elle était naturellement de la cour, comme d'autres plus heureux sont de la rue, comme on est cavale de race ou haridelle de fiacre : elle ne pouvait rien à cet accident, et force lui était de supporter le mal dont il avait plu au ciel de l'affliger. » (A, p.179)

Pour Vladimir Jankélévitch, le tragique correspond à « l'alliance du nécessaire et de

l'impossible⁴⁵ ». M. le Pelletier, en est un bon exemple : en essayant de vivre tel un bel homme prestigieux, il est la proie de tous les moqueurs, et n'est plus que l'objet d'une espèce de compassion méprisante. Il est pris entre le nécessaire et l'impossible, entre l'aiguillon de son orgueil et l'impossibilité de son état, et devient ridicule : « M. Le Pelletier avait les plus grandes prétentions auprès des femmes, et se croyait l'homme du monde le plus dangereux pour elles. Il parlait sans cesse de ses amours, de ses succès, de ses conquêtes, ce qui prêtait beaucoup à rire. » (A, p.146) On trouve également un paradoxe tragique dans le portrait de de Pradt. Ses goûts, que l'utopie révolutionnaire porte en avant, vont à l'encontre de ce à quoi il tient au plus haut point et que ce portrait dénonce : son statut social, son pouvoir, sa puissance. Par ses maximes contraires à l'ordre établi, il mine ce à quoi il tient profondément et qu'il met en avant contre les critiques qu'il reçoit. La cause de ce dilemme est que manquant sans doute d'intériorité, il ne se consulte pas lui-même et ne peut voir ses contradictions qui le rendent alors ridicule selon Philarètes Chasles : « Ah ! Me dis-je tout bas, voilà mon baron ! Libéral et philosophe quand il plaide pour les rebelles d'Amérique, archevêque et ambassadeur quand on critique ses ouvrages. » (A, p.263) Enfin, le tragique dans le portrait de Mme Roland se caractérise par ce qu'on appelle communément « l'ironie du sort ». En effet, elle finit sur l'échafaud, comme Louis XVI, qu'elle détestait, en arborant le même courage, la même facilité à la représentation. Et son ironie à l'encontre du roi se retourne contre elle, lorsqu'elle affirmait : « il a été assez beau sur l'échafaud ; mais il ne faut pas lui en faire un mérite : les rois sont élevés dès l'enfance à la représentation. » (A, p.131)

4) L'artisan de sa propre perte

Selon Hegel « il n'y a tragédie que si le héros est l'artisan de sa propre perte »⁴⁶. C'est un schéma fréquent dans *l'Anthologie du portrait*. Ainsi l'abbé Dubois est l'artisan de son propre échec pour Saint-Simon. Pour mieux passer auprès de son interlocuteur, sa façon de s'entretenir avec lui

45 Jankélévitch Vladimir, *La mort*, Flammarion, 1993, pp. 96-103

46 Hegel Friedrich, *Les lois du tragique*, PUF, 1969, p.51

produit l'effet inverse :

Il aurait parlé avec grâce et facilité si, dans le dessein de pénétrer les autres en parlant, la crainte de s'avancer plus qu'il ne voulait ne l'avait accoutumé à un bégaiement factice qui le déparait, et qui, redoublé quand il fut arrivé à se mêler de choses importantes, devint insupportable, et quelque fois inintelligible. (*A*, p.40).

Mme Geoffrin, pour ne froisser personne, évite de louer ses amis, et les accable plutôt dans son premier mouvement. Ce qui fait qu'elle froisse d'autant plus. Marmontel évoque une autre de ses techniques pour protéger ses amis, et qui consiste à ne pas prendre leur défense : « Elle avait pour maxime que, lorsque dans le monde on entendait dire du mal de ses amis, il ne fallait jamais prendre vivement leur défense et tenir tête au médisant, car c'était le moyen d'irriter la vipère et d'en exalter le venin. » (*A*, p.80) Chez Guizot, dans le portrait qu'en fait Charles de Rémusat, « lorsqu'on a découvert ce goût de l'ostentation, on perd un peu de confiance en lui et l'on entre en doute même des qualités qu'on lui connaît » (*A*, p.202). Ainsi, sa prétention à paraître tout connaître, une fois démasquée, fait qu'on le suspecte de ne connaître rien, et qu'on redoute que tout ce qu'il sait ne soit que factice. Mgr de Falloux est également, pour le marquis de Custine, l'exemple même de l'individu qui court à l'échec parce qu'il met tout en œuvre pour l'éviter : « Un mauvais génie le paralyse au milieu de ses continuels efforts, mais il remuera sur place jusqu'à extinction, et c'est précisément ce remuement qui nuit à son but. » (*A*, pp.267-268) Barbès, lui, dans le portrait de Tocqueville, ne peut faire voter sa motion à cause du bruit du peuple, peuple qu'il a justement excité dans l'espoir de faire voter cette motion : « Le peuple n'est plus assez maître de soi pour pouvoir même comprendre qu'il faut qu'il se contienne un moment pour atteindre l'objet de sa passion. » (*A*, p.276) Enfin, Mme du Deffand nous présente une marquise du Châtelet dont l'ambition démesurée, s'égalant à Dieu, n'a pour effet que la rendre ridicule et lui donner des défauts. C'est la parodie du héros tragique puni pour sa démesure, ici, puni par le ridicule. Elle veut se faire belle, mais « elle est obligée, pour se donner le superflu, de se passer du nécessaire » (*A*, p.63), et elle disparaît en

voulant devenir quelqu'un : « Madame travaille avec tant de soin à paraître ce qu'elle n'est pas qu'on ne sait plus ce qu'elle est en effet. » (*A*, p.63) note avec humour Mme du Deffand.

5) Imitations de figures tragiques

Le tragique se manifeste également dans *l'Anthologie du portrait* par des situations qui rappellent de célèbres mythes tragiques. Par exemple, tel Adam, le Régent n'est pas mauvais de nature. Mais cette bonté lui fait reproduire l'erreur adamique, parce qu'il manque de caractère, qu'il est incapable de se défendre : « il n'était pas méchant (...) il était même fort éloigné de l'être » mais il se laisse tenter par la malice d'êtres roués, L'abbé Dubois, Mme de Maintenon, le duc de Maine, qui finissent par lui faire « un tort infini » (*A*, p.45). Le duc de Noailles, quant à lui, répète le mythe de Sisyphe : « Ses changements d'idées désolaient ceux qu'il employait, et les accablaient d'un travail toujours le même, toujours à recommencer. » (*A*, pp.37-38) Mirabeau, selon Dumont, rappelle aussi un mythe tragique célèbre, celui de Cassandre. Comme elle, ses prophéties, pourtant exactes, ne sont pas crues. Chez Mirabeau, c'est la faute à ses antécédents orgueilleux : « Il y a des moments où il disait qu'il se sentait prophète, et il semblait en effet qu'il avait des inspirations de l'avenir. On ne le croyait pas, parce qu'on ne voyait pas aussi loin que lui, et parce qu'on attribuait souvent son chagrin à son amour-propre. » (*A*, p.110)

6) Formes particulières du tragique

Dans d'autres portraits, le tragique se présente sous des formes particulières. Par exemple Louis-Napoléon est aussi marqué par le destin, mais de façon positive : « Il se fiait à une étoile ; il se croyait fermement l'instrument de la destinée et l'homme nécessaire. » (*A*, p.280) Il est également possible de signaler que dans le cas de Mme de Genlis, l'interprétation tragique se heurte à une autre interprétation possible. En effet, il s'agit moins de tragique dans sa destinée que d'un

personnage démoniaque qui se serait emparé d'un autre, le duc d'Orléans, seulement faible et mauvais parce qu'insensible. Toutefois l'aspect démoniaque de Mme de Genlis sous la plume de Rivarol n'est qu'une réponse à sa tare de nature, ainsi qu'à l'outrage du temps. Instrumentalisant le duc d'Orléans, elle-même est la proie de quelque chose la dépassant, qu'elle tente de dépasser par la révolution, ce qui ne l'amène qu'à la barbarie de la terreur et qu'à la honte : « Le ciel ayant refusé le charme de l'innocence à sa jeunesse et la magie du talent à ses productions littéraires, elle n'a trouvé que dans la révolution de quoi se dédommager des outrages du temps et de cette avarice de la nature. » (A, p.94)

7) L'assomption du tragique

Au beau milieu de ce monde tragique que peint *l'Anthologie du portrait*, il est possible de trouver un exemple d'assomption du destin dans le portrait que Talleyrand fait de Sieyès. En effet, ce dernier atteint une « sorte de grâce » (A, p.154) lorsqu'il plaisante avec les femmes. Alors même qu'il ne peut rien en faire puisque « une indisposition naturelle lui interdisait le commerce des femmes » (A, p.154). La « grâce » le touche par ses talents à assumer une situation qui n'a pour fin que l'échec. En cela, Sieyès est ici un « homme tragique » et il atteint la « grâce » en assumant la fatalité. Cette assomption est parfois évoquée chez Cioran, lorsqu'il évoque le mystère de l'existence dans les entretiens qu'il a donnés à la fin de sa vie : « si la vie a quelque chose de mystérieux, c'est justement ça, que sachant ce que vous savez, vous êtes capables de faire un acte qui est nié par votre savoir. (...) Parce que cet homme qui avait tout dépassé, qui ne croyait plus absolument à rien, qui avait pu s'amouracher et commettre cet acte imprudent qu'est le mariage et avoir un enfant, cette contradiction entre son savoir et ses actes donne une dimension mystérieuse à la vie et en un certain sens la rachète. Je ne crois pas que c'est la peine de se lancer dans de grandes théories métaphysiques sur ce qu'est le mystère, etc., c'est ça le mystère, qu'on puisse faire quelque chose qui est en contradiction avec tout ce que vous savez. Donc, c'est une sorte d'aventure, de folie. » (E, p.93).

C'est sans doute ce mystère qui échappe aux moralistes selon Cioran : « pour eux justement nul n'est investi de mystère, j'entends de ce mystère essentiel qui nous relie à l'absolu et qui fait de nous autre chose que des pantins funèbres ou risibles. » (*A*, p.11). Et ce mystère, cette assomption du caractère tragique de l'existence, est chez Cioran une nouvelle définition de ce qu'est la vie : « peut-être au fond que c'est ça la vie : on fait des choses auxquelles on adhère sans y croire – oui, c'est à peu près ça⁴⁷... »

D) Conscience, lucidité et souffrance

La lucidité, la prise de conscience de sa propre misère, est chez Cioran une calamité qu'il fait remonter aux origines, c'est à dire à son interprétation de la *Genèse*. Selon lui, l'homme « a choisi la connaissance et, par voie de conséquence, le drame. L'aventure humaine a commencé par une incapacité de modestie. Dieu lui demandait d'être humble, de se tenir tranquille dans son coin, de ne se mêler de rien » (*E*, p.164). C'est ce qui est représenté dans la *Genèse* par l'attraction d'Adam et Eve pour l'arbre de la connaissance du bien et du mal : « L'Arbre de vie, le Serpent, Eve et le Paradis, signifient autant que : Vie, Connaissance, Tentation, Inconscience. » (*Œ*, p.706). Cioran appelle donc au rejet de la conscience, qui pour lui « n'était pas prévue dans l'économie de la création. » (*Œ*, p.946), et qui éloigne l'homme de lui-même et du monde : « Pour s'apparenter de nouveau aux choses, que ne met-il pas un terme à l'équipée de la conscience ! » (*Œ*, p.946) s'écrie-t-il. C'est dans *La Chute dans le Temps* qu'il détaille le mieux ce rapport du mythe de la *Genèse* à un discours sur la connaissance :

« Tu peux manger de tous les arbres du jardin, mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras certainement. » – L'avertissement d'en haut se révéla moins efficace que les suggestions d'en bas : meilleur psychologue, le serpent l'emporta. L'homme, du reste, ne demandait qu'à mourir ; voulant égaler son Créateur par le savoir, non par l'immortalité, il n'avait nul désir d'approcher de l'arbre de vie,

⁴⁷ Cioran, entretien avec Michael Jakob, « Leçons de sagesse », *ibid.*, p.27

n'y portait aucun intérêt ; c'est ce dont Yahweh parut s'aviser, puisqu'il ne lui en interdit même pas l'accès : pourquoi craindre l'immortalité d'un *ignorant* ? Que l'ignorant s'attaquât aux deux arbres, et qu'il entrât en possession et de l'éternité et de la science, tout changeait. Dès qu'Adam goûta au fruit incriminé, Dieu, comprenant enfin à qui il avait affaire, s'affola. En plaçant l'arbre de la connaissance au milieu du jardin, en en vantant les mérites et surtout les dangers, il commit une grave imprudence, il alla au-devant du désir le plus secret de la créature. (*Œ*, pp.1071-1072)

Ce rapport à la connaissance dans le récit de la Chute est, selon Simona Modreanu, une des originalités les plus intéressantes de l'œuvre de Cioran :

Le péché originel est l'un des thèmes les plus originaux chez Cioran. Puisque il le traite d'une manière assez inattendue. Il parle de Dieu, du paradis avant la faute. Et il y a cette image de l'arbre de la vie, de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Mais dans la vision de Cioran, Dieu n'était pas intéressé par l'accès de l'homme à l'arbre de la vie. Il ne lui en interdit pas l'accès, ne craignant pas, on peut dire, l'immortalité d'un ignorant. Mais le sous entendu cioranien permet une très séduisante théorie sur l'option divine, si l'on peut dire ainsi, qui pourrait se réduire à la question complémentaire de ce constat que je viens d'énoncer. (...) Pourquoi la connaissance d'un mortel serait-elle plus redoutable que l'ignorance d'un immortel⁴⁸ ?

Cette idée n'est pas sans s'apparenter à la conception de Pierre Teilhard de Chardin⁴⁹ qui, comme Cioran, lie l'interprétation biblique et l'anthropologie, et qui propose de voir dans le péché originel « la crise morale qui a vraisemblablement accompagné la première apparition de l'intelligence dans l'humanité⁵⁰ ». L'évolution de la conscience, la complexification des formes de vie apparues sur terre, est pour Cioran une calamité dont souffre l'homme au plus haut degré : « Il vaut mieux être animal qu'homme, insecte qu'animal, plante qu'insecte, et ainsi de suite. Le salut ? Tout ce qui amoindrit le règne de la conscience et en compromet la suprématie. » (*Œ*, p.1289)

Le paradis se retrouve alors dans l'inconscience :

48 Propos tenus par Simona Modreanu dans « Une vie, une œuvre », Cioran ou les nuits suspendues, émission radio, par Sylvia Ben Ytzhak diffusée le dimanche premier mai 2005 sur France Culture

49 Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) est un théologien paléontologue pour qui l'histoire de l'univers et de la vie racontée par la science est celle d'une montée de complexité et de conscience de celle-ci.

50 Teilhard de Chardin, cité dans Benoist Alain de, *Vu de droite, anthologie critique des idées contemporaines*, éd. du Labyrinthe, 2001, p.300

Ce qui vit sans mémoire n'est pas sorti du Paradis : les plantes s'y délectent toujours. Elles ne furent pas condamnées au Pêché, à cette impossibilité d'*oublier* ; mais nous, remords ambulants, etc., etc.

(Regretter le paradis ! – On ne saurait être plus démodé, ni pousser plus loin la passion de la désuétude ou le provincialisme.) (*Œ*, pp.788-789)

C'est la connaissance qui est la racine de la douleur chez Cioran. « Rien de ce que nous savons ne reste sans expiation » affirme-t-il (*Œ*, p.350). Souffrance et connaissance sont deux notions intimement liés chez lui. Car si la seconde engendre la première, la première engendre aussi la seconde : « La souffrance est l'unique cause de la conscience » écrivit Dostoïevski, que Cioran cite à l'appui dans son œuvre (*Œ*, p.323). C'est ainsi un cercle vicieux qui naît de ce que Cioran considère comme un besoin humain : « Nous ne saurions nous désintoxiquer de la connaissance (...) parce que l'organisme lui-même la demande » (*Œ*, p.350). Mais c'est aussi cette souffrance par la connaissance qui est à l'origine d'une autre forme de connaissance, plus profonde et plus cruciale lorsque Cioran note que « celui qui n'a pas souffert de la connaissance n'aura rien connu » (*Œ*, p.101). C'est là la connaissance du moraliste.

1) La lucidité

Cette connaissance en question est une lucidité profonde que possède l'homme sur sa condition, lucidité qui est partie intégrante de sa condition de déchu, puisque selon Cioran, « le ratage est un paroxysme de la lucidité » (*Œ*, p.321). Dans *l'Anthologie du portrait*, plusieurs portraiturés font preuve de cette lucidité. Ainsi, selon le portrait composé par Rivarol, Mirabeau était travaillé à la fois par son passé et son futur, par une peur à la fois d'une « destinée incertaine » et des « remords » (*A*, p.95). Mme Récamier, elle, dans le portrait de Sainte-Beuve, n'échappe pas aux remords lorsque « plus d'une fois en ses plus beaux jours, au milieu d'une fête dont elle était la reine, se dérochant aux hommages, il lui arriva, disait-elle, de sortir un moment pour pleurer » (*A*,

p.229). En ces instants, son bonheur présent est gâché par la remémoration de ses erreurs ou de sa condition humaine. La lucidité de Custine est le produit de son rejet à cause de son homosexualité. Philarète de Chasles mentionne ainsi sa « conscience austère pliant sous le fardeau de la honte » (*A*, p.261). Cette lucidité est, selon Cioran, le fait des contemporains des portraiturés de *l'Anthologie du portrait*, et ce au plus haut point :

Le malheur veut qu'une fois lucide, on le devienne toujours davantage ; nul moyen de tricher ou de reculer. Et ce progrès s'accomplit au détriment de la vitalité, de l'instinct. (...) Tout était cérébral chez ces esprits, même le spasme. Phénomène plus grave encore, une telle altération des sens, au lieu d'affecter seulement quelques isolés, devint la déficience, la malédiction d'une classe, exténuée et vidée par la pratique constante de l'ironie. (*A*, pp.25-26)

C'est en quoi l'époque choisie par Cioran pour constituer une *l'Anthologie du portrait* est une époque de moralistes.

2) Le moraliste

Cioran, définit le véritable moraliste ainsi :

[II] se propose pour tâche de connaître les autres et de se définir soi-même, entreprise ingrate s'il en fut, notre nature répugnant à prendre conscience d'elle-même parce qu'elle n'y parvient qu'au détriment des actes, et qu'il y a incompatibilité entre connaître et agir. Obnubilés par le *faire*, par la coïncidence du moi et des choses, nous sommes portés à nous manifester, à nous identifier à ce qui nous échappe et nous résiste ; mais quand nous nous connaissons, nous sommes également *extérieurs* à nous-mêmes et au monde. (...) Il s'y connaît en hommes, parce qu'il a le *rare* malheur de se connaître. (*A*, p.14)

Pour Cioran, ce « *rare* malheur de se connaître » s'accompagne d'une certaine haine de soi, puisque celle-ci émerge de la conscience : « Etre conscient, c'est être divisé d'avec soi, c'est se haïr. » (*Œ*, p.946). Cette haine est néfaste en ce qu'elle est douloureuse, mais elle est simultanément un moyen d'acquérir connaissance et lucidité : « Cette haine nous travaille à notre racine, en même temps qu'elle fournit la sève à l'Arbre de la Science. » (*Œ*, p.946). Ainsi, chez Cioran, cet état

morbide de lucidité permet le portrait : « En grande partie, le portrait en tant que genre est issu de la vengeance et du cauchemar de l'homme de bonne compagnie qui a trop pratiqué ses semblables pour ne les point exécuter. » (A, p.13). Cette définition de l'artiste, envisagé comme un être dont les souffrances et la lucidité font la pertinence, n'est pas sans rappeler les vues de Nietzsche, chez qui l'aspect morbide de l'existence d'un artiste est essentiel pour lui permettre de créer : « Ce sont les états d'exception qui déterminent un artiste, tous ceux qui sont profondément apparentés et enchevêtrés à des phénomènes morbides ; de telle sorte que l'on ne peut être artiste sans être malade⁵¹. » Le portraituré qui illustre le mieux les propos tenus par Cioran sur le moraliste rongé par la lucidité est Joubert dans *l'Anthologie du portrait*. Joubert, à l'image de Cioran, transforme la pensée en sentiments, et crée une œuvre d'art à l'aide de ses souffrances : « profond métaphysicien, sa philosophie, par une élaboration qui lui était propre, devenait peinture ou poésie » (A, p.185). C'est le type du véritable moraliste selon Cioran, qui retourne sa clairvoyance contre les autres, par l'écriture : « c'était un égoïste qui ne s'occupait que des autres » (A, p.184) écrit ainsi Chateaubriand de Joubert.

3) L'aveuglement

Toutefois, le rapport à la lucidité est rarement explicite dans *l'Anthologie du portrait*, et l'aveuglement est souvent convoqué. La duchesse du Maine la fuit même aussi loin qu'il est possible. Elle ignore le doute et « l'idée qu'elle a d'elle-même est un préjugé » (A, p.49) note avec humour Mme Staal-Delaunay. Mme de Coislin « s'était fait un illuminisme à sa guise » et « Crédule ou incrédule, le manque de foi la portait à se moquer des croyances dont la superstition lui faisait peur » (A, p.181). La fuite se fait, dans son portrait par Chateaubriand, par le rire et la création de croyances à sa guise. La fuite peut-être superstitieuse, mais aussi politique. C'est le cas avec Julie Talma, qui, alors que sa maladie a duré trois mois, deux heures avant de mourir, déjà agonisante ou

51 Nietzsche Friedrich, *La volonté de puissance*, op. cit., T.1, p.380

presque, parle d'utopie politique et ne se soucie point de sa mort : « Deux heures avant de mourir, elle parlait avec intérêt sur les objets qui l'avaient occupée toute sa vie, et ses réflexions fortes et profondes sur l'avilissement de l'espèce humaine, quand le despotisme pèse sur elle, étaient entremêlées de plaisanteries. » (A, p.222). Le moraliste La Rochefoucauld écrivit que « le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement »⁵². Chez Julie Talma, c'est l'utopie politique qui sert de paravent. Ces mécanismes superstitieux ou utopiques sont autant de fuites propres à ceux pour qui considérer la vie et l'existence humaine avec lucidité est impossible. C'est ce qu'explique un éthologue contemporain, dont les conclusions recourent les vues de Cioran :

Bousculant les étroites limites des ornières comportementales animales, le néocortex a créé cette marge d'indétermination dans laquelle peut se glisser la liberté. Ce cadeau de la nature humaine semble pour beaucoup d'humains un fardeau trop lourd à porter, et ils se sont empressés d'édicter *des règlements culturels leur évitant les perplexités du doute, les embarras et les risques du choix, le poids de la responsabilité, la sanction de l'échec*. Ils se sont ainsi infligés de nouvelles barrières, religieuses, idéologiques⁵³.

52 La Rochefoucauld, *Maximes*, LGF livre de poche, 2001, p.118

53 Zwang Gérard, *Les comportements humains. Ethologie humaine*, Masson, 2000, p.232

III) Les manifestations de l'idée de la Chute

A) La vanité humaine

A cette galerie de portraits marquée par une triste condition humaine, répond l'omniprésence de l'idée de vanité dans *L'Anthologie du portrait*. Les deux sont liés chez Pascal, pour qui les hommes « ont un instinct secret qui les porte à chercher le divertissement et l'occupation au-dehors, qui vient du ressentiment de leurs misères continuelles »⁵⁴. Mais c'est également tout un héritage culturel qui relie les deux notions de vanité et de mélancolie. La représentation des Vanités, un des grands genres picturaux du XVII^e siècle, critique envers la futilité, de la superficialité humaine, est empreinte de mélancolie. Comme l'explique Marie-Claude Lambotte :

On n'abandonne pas impunément les ressources de la vie terrestre sans courir le risque de la mélancolie qui (...) s'empare bientôt de la capacité nouvelle à méditer pour ne plus s'attacher qu'au savoir absolu de l'illusion et au nécessaire constat d'impuissance qui en résulte.(...) La mélancolie ne cesse donc de hanter la représentation des Vanités⁵⁵.

C'est encore le genre des mémoires lui-même, qui naît au XVII^e siècle et qui fournit la majorité des portraits de *L'Anthologie du portrait*, qui est marqué par cette idée de la vanité des existences, suite d'une tradition qui remonte à *l'Ecclesiaste*. Cette vanité est une des caractéristiques de la société du XVIII^e siècle, peinte dans *L'Anthologie du portrait* qui selon Cioran, passe son temps « à des riens subtils et à des futilités délicates » (A, p.17), et qui, pour se masquer à elle-même sa vanité et sa chute, se jette dans les vanités du monde.

54 Pascal Blaise, *Pensées*, op. cit., p.150

55 Lambotte Marie-Claude, "La destinée en miroir", dans Tapié Alain, *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Albin Michel, Caen, 1990, p.35

1) Le paraître

« La beauté vaniteuse relève de la *vanitas* ; elle en signale la prise de conscience imminente, quand la toilette luxueuse trop ostentatoire, doit à son excès même, un caractère trouble⁵⁶. » Ce jugement d'Alain Tapié trouve des échos dans *l'Anthologie du portrait*. Ce caractère trouble se manifeste parfois par la bizarrerie des toilettes. C'est le cas pour Mme de Staël dans le portrait qu'en tire la comtesse de Boigne :

Au premier abord, elle m'avait semblé laide et ridicule. Une grosse figure rouge, sans fraîcheur, coiffée de cheveux qu'elle appelait pittoresquement arrangés, c'est-à-dire mal peignés ; point de fichu, une tunique de mousseline blanche fort décolletée, les bras et les épaules nus, ni châle, ni écharpe, ni voile d'aucune espèce : tout cela faisait une singulière apparition dans une chambre d'auberge à midi. Elle tenait un petit rameau de feuillage qu'elle tournait constamment entre ses doigts. Il était destiné, je crois, à faire remarquer une très belle main, mais il achevait l'étrangeté de son costume. (A, p.240)

Cette bizarrerie frise le ridicule chez la marquise du Châtelet, portraiturée par Mme Du Deffand :

Frisure, pompons, pierreries, verreries, tout est à profusion ; mais comme elle veut être belle en dépit de la nature et qu'elle veut être magnifique en dépit de la fortune, elle est obligée, pour se donner le superflu, de se passer du nécessaire comme chemises et autres bagatelles. (A, p.63)

Ce ridicule pourrait se trouver encore chez Mme Roland dans le portrait de Beugnot, elle qui est présentée aussi bien parée pour l'échafaud et la mort que pour une soirée mondaine :

Elle était vêtue avec une sorte de recherche ; elle avait une anglaise de mousseline blanche, garnie de blonde, et rattachée avec une ceinture de velours noir. Sa coiffure était soignée ; elle portait un bonnet-chapeau d'une élégante simplicité, et ses beaux cheveux flottaient sur ses épaules. Sa figure me parut plus animée qu'à l'ordinaire ; ses couleurs étaient ravissantes, et elle avait le sourire sur les lèvres. D'une main elle soutenait la queue de sa robe, et elle avait abandonné l'autre à une foule de femmes qui se pressaient pour la baiser. (A, p.133)

Cependant cette lecture est en contradiction avec le grand courage dont fait preuve

56 Tapié Alain, *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, op. cit., p.14

madame Roland devant la mort et qui est également souligné par Beugnot. Sa parure est sans doute alors le signe, dans l'optique qui est celle de Cioran, d'un être qui assume le caractère tragique de son existence, et touche là aux notions de mystère ou de grâce précédemment évoquées.

Une parure soignée, avec des fleurs dans les cheveux, semble si « naturelle » à Mme de Genlis, qu'elle se croit mise en valeur avec la plus grande des simplicités :

Quand nous fûmes dans la voiture, Rousseau me dit en souriant que j'étais bien parée pour rester dans une loge grillée. Je lui répondis sur le même ton que je m'étais parée pour lui. D'ailleurs cette parure consistait à être coiffée comme une jeune personne : j'avais des fleurs dans mes cheveux ; du reste j'étais mise très simplement. (A, p.86)

Mme Geoffrin également est « recherchée dans sa simplicité » (A, p.79). Ceci s'explique par le fait que la beauté vaniteuse relève de l'aveuglement, comme l'illustre la duchesse du Maine, qui a pourtant soixante ans : « Son miroir n'a pu l'entretenir dans le moindre doute sur les agréments de sa figure. Le témoignage de ses yeux lui est plus suspect que le jugement de ceux qui ont décidé qu'elle était belle et bien faite. Sa vanité est d'un genre particulier ; mais il semble qu'elle soit moins choquante, parce qu'elle n'est pas réfléchie, quoiqu'elle en soit plus absurde. » (A, pp. 49-50)

« Tout se tient dans les mœurs » (A, p.139) affirme le duc de Lévis dans *l'Anthologie du portrait*, pour qui le luxe et les parures soignées sont aux antipodes du retour à la nature si fantasmé par son époque. Ce qui n'empêche pas M. Le Pelletier de concilier l'un et l'autre. Mme Vigée Le Brun le décrit avec humour :

Un jour je l'aperçus grimant sur les rochers qui bordent le lac de Morfontaine, et costumé selon son ordinaire comme s'il allait partir pour Versailles. Je lui criais d'en bas, où je me promenais, plongée dans mes rêveries champêtres, que son cordon bleu était tout à fait ridicule au milieu de cette belle nature. (A, p.147)

A l'opposé de M. Le Pelletier, le marquis de Custine est habillé « sans recherche » (A, p.259) dans un salon très paré et Blanqui, qui « semblait avoir vécu dans un égout et en sortir » (A, p.275), envahit l'Assemblée nationale. Cette attitude, en réaction au luxe, de rejet du paraître,

semble ainsi être l'apanage des exclus ou des contestataires, qui ne rejettent pas la société de leur époque sans rejeter aussi ses codes vestimentaires et toute forme de coquetterie.

Un autre versant de la beauté vaniteuse est liée à la *libido dominandi*. Car « plaire, c'est aussi régner » (*A*, p.141) comme l'affirme le duc de Lévis.

« Ah ! Ma chère amie, répondait-elle, il n'y a plus d'illusion à se faire. Du jour où j'ai vu que les petits savoyards dans la rue ne se retournaient plus, j'ai compris que tout était fini. » (*A*, p.231) déplore Mme Récamier vue par Sainte-Beuve, dont la beauté faisait tout le prestige.

La parure est révélatrice d'un certain rang social. Ainsi le jugement de Mme de Coislin, qui « se récri[e] contre l'abondance du linge de femme » :

Cela sent la parvenue, disait-elle ; nous autres, femmes de la cour, nous n'avions que deux chemises : on les renouvelait quand elles étaient usées ; nous étions vêtues de robes de soie, et nous n'avions pas l'air de grisettes comme ces demoiselles de maintenant. (*A*, p.182)

Mme de Coislin, selon elle, mérite mieux qu'une toilette de reine :

[Louis XV] me proposa un jour de me donner une toilette de porcelaine comme celle que possédait Mme de Pompadour. « Ah ! Sire m'écriais-je, ce serait donc pour me cacher dessous ! » (*A*, p.180)

En réalité cette prétention révèle la petitesse de son rang, puisque la marquise de Coningham, comme le raconte Chateaubriand, lui montra la même avec une amusante simplicité. (*A*, p.180)

Le portrait de Mme de Coislin réalisé par Chateaubriand est particulièrement drôle et instructif, puisqu'il nous apprend que le chignon est alors un sujet de rivalités à la cour : « Mme de Coislin se vantait d'avoir introduit une nouveauté à la cour, la mode des chignons flottants, malgré la reine Marie Leszczyńska, fort pieuse, qui s'opposait à cette dangereuse innovation. » (*A*, p.182) La frivolité d'une telle rivalité est particulièrement savoureuse. Et lorsque les toilettes somptueuses et autres chignons magnifiques ne suffisent plus à masquer la laideur ou l'infirmité, physique ou sociale, les réactions les plus brutales se donnent à lire. Ainsi dans le portrait de la comtesse de

Boigne, Mme de Chevreuse ne supporte ni sa rousueur ni celle de ses enfants, à cause de quoi « elle les avait pris en horreur et ne pouvait les envisager » (*A*, p.251). Elle ne supporte pas davantage d'être aperçue fatiguée, et préfère alors fuir qui désire la voir : « Mme de Chevreuse répugnait à montrer son effroyable changement à une personne qui ne l'avait pas revue depuis les temps de sa brillante postérité. » (*A*, p.250) Derrière la prestigieuse beauté et les parures vaniteuses se cachent ainsi la vanité des êtres et cette déchéance qu'ils masquent ou repoussent.

Les vanités se traduisent encore dans *l'Anthologie du portrait* par des contenance affectées et fausses. C'est le cas pour la princesse de Talmont, dont l'attitude en société n'est l'expression de rien de réel :

Sa contenance n'a rien d'aisé ni de naturel, elle porte le menton haut, les coudes en arrière. Son regard est étudié ; il est successivement tendre et dédaigneux, fier et distrait ; on voit qu'il n'est point l'expression d'aucuns mouvements qui se passent en elle, mais une affectation pour être plus touchante, plus imposante, etc. (*A*, p.68)

La duchesse de Chaulnes est dans le même cas, elle dont l'« esprit n'est qu'une flamme sans feu et sans chaleur, mais qui ne laisse pas de répandre une grande lumière » (*A*, p.70), c'est aussi par une affectation de paraître qu'elle tente de donner le change. Chez elle, Cette idée de vanité est poussée à l'extrême, c'est-à-dire au point où l'idée même d'une identité personnelle ou intérieure est niée :

L'esprit de Mme la duchesse de Chaulnes est si singulier qu'il est impossible de le définir : il ne peut-être comparé qu'à l'espace ; il en a pour ainsi dire toutes les dimensions, la profondeur, l'étendue et le néant ; il prend toute sortes de formes et n'en conserve aucune ; c'est une abondance d'idées toutes indépendantes l'une de l'autre, qui se détruisent et se régénèrent perpétuellement. Il ne lui manque aucun attribut de l'esprit, et l'on ne peut dire cependant qu'elle en possède aucun (...) On aperçoit toutes ces qualités en elle, mais c'est à la manière de la lanterne magique : elles disparaissent à mesure qu'elles se produisent. (*A*, p.70)

La duchesse de Chaulnes n'est ainsi qu'un être social et d'apparences : « On conclura aisément qu'il n'y a rien à dire de son caractère ; il est et sera toujours suivant que son imagination

en ordonnera » (A, p71). Elle est enfin « un être qui n'a rien de commun avec les autres êtres que la forme extérieure : elle a l'usage et l'apparence de tout, et elle n'a la propriété ni la réalité de rien » (A, p.71). La vanité de la duchesse de Chaulnes est telle que Mme du Deffand lui dénie toute trace d'être intérieur.

La superficialité, le paraître, se manifestent encore par le langage. Parfois de façon directe, c'est le cas de Mme de Coislin : « les histoires que faisait Mme de Coislin ne pouvaient se retenir, car il n'y avait rien dedans ; tout était dans la pantomime, l'accent et l'air de la conteuse : jamais elle ne riait » (A, p.182-183). D'autres fois de façon indirecte, c'est le cas de Guizot : « Ce besoin d'étaler conduit à simuler, et, à la réalité de ce qu'il vaut, il ajoute la fiction du mérite dont il n'aurait pas besoin, il joue le personnage de l'homme complet » (A, p.201-202).

La vanité existentielle amène enfin des remarques quant au style chez M. de Pradt, qui fait des reproches formels aux critiques de Philarète Chasles, lui reprochant « la *familiarité* de sa critique », ainsi que « la *grossièreté* de ses expressions » (A, p.263). Cette vanité provient d'un manque d'introspection chez de Pradt, et Philarète Chasles détaille à la fin de son portrait les problèmes occasionnés par une introspection dévoyée, qui ne s'adresse plus à son être intérieur, mais à d'autres hommes :

Les hommes du monde latin ne se consultent jamais eux-mêmes ; ils ne se confessent qu'aux autres, tant ils sont sociables. Ils se confessent : 1° au prêtre pour leur âme ; 2° au commissaire de police pour leur actes ; 3° au voisin et à la voisine pour leurs mœurs. La première de ces confessions sociales produit l'idolâtrie ; la deuxième la servilité ; la troisième les cancans et les manœuvres. Toutes les trois rétrécissent l'intelligence, abaissent le sens moral et faussent la vie sociale. (A, p.264)

Comme de Pradt, qui reproche à Philarète Chasles la forme sous laquelle il amène ses critiques, le Régent accorde plus d'importance aux formes, au point de faire de la politique un prétexte pour placer quelques expressions bien tournées, comme le raconte Cioran dans la préface de *l'Anthologie du portrait* : « Il traitait les affaires d'Etat avec la même désinvolture que les affaires

privées : les unes et les autres ne l'intéressaient qu'en fonction des bons mots qu'elles occasionnaient, car tout était prétexte pour lui à boutade ou à formule. » (A, p.21). Chez le Régent, la vanité du monde est telle que quelques futilités amusantes peuvent avoir plus d'importance que des affaires d'Etat. Seul ce goût pour le futile et le divertissement camoufle ce qui se présente comme un nihilisme.

2) Le divertissement

Le divertissement, dans son sens pascalien, a pour but de se voiler le malheur de la condition humaine :

Qui ne voit pas la vanité du monde est bien vain lui-même.

Aussi qui ne la voit, excepté de jeunes gens qui sont tous dans le bruit, dans le divertissement et dans la pensée de l'avenir ?

Mais ôtez leur divertissement, vous les verrez se sécher d'ennui.

Ils sentent alors leur néant sans le connaître, car c'est bien être malheureux que d'être dans une tristesse insupportable aussitôt qu'on est réduit à se considérer et à n'en être point diverti⁵⁷.

En effet, l'ennui est tout à fait redouté par les portraiturés de *l'Anthologie du portrait*. C'est le cas pour Mme de Staël : « La seule chose qu'elle redout[e] c'[est] la solitude, et le fléau de sa vie [est] l'ennui. » (A, p.246). Pour y échapper, elle se jette dans le monde : « Elle aimait à jouer la comédie, à faire des courses, des promenades, à réunir du monde, à en aller chercher et, avant tout, à causer. » (A, p.246). Chateaubriand, « tout transparent qu'il est par nature » (A, p.191) comme le dit de lui Joubert, cherche à fuir l'ennui également, et ne peut pas se passer de distractions et d'occupations diverses pour y parvenir :

Un fonds d'ennui qui semble avoir pour réservoir l'espace immense qui est vacant entre lui-même et ses pensées exige perpétuellement de lui des distractions qu'aucune occupation, aucune société ne lui fourniront jamais à son gré, et auxquelles aucune fortune ne pourrait suffir s'il ne devenait tôt ou tard sage et réglé. (A, p.190)

⁵⁷ Pascal Blaise, *Pensées*, op. cit., p.104

Le Régent ne peut pas non plus se passer de divertissements, dans le portrait d'un Saint-Simon marqué par le jansénisme, car il « était né ennuyé, et il était si accoutumé à vivre hors de lui-même, qu'il lui était insupportable d'y rentrer, sans être capable de chercher même à s'occuper » (A, p.43). Ces divertissements sont la recherche scientifique : « Revenu plus assidûment à la cour, à la mort de Monseigneur, l'ennui l'y gagna et le jeta dans les curiosités de chimie » (A, p.43) écrit Saint-Simon. Ou encore la débauche :

Une neuve et première jeunesse, beaucoup de force et de santé, les élans de la première sortie du joug et du dépit de son mariage et de son oisiveté, l'ennui qui suit la dernière, cet amour, si fatal en ce premier âge, de ce bel air qu'on admire aveuglément dans les autres, et qu'on veut imiter et surpasser, l'entraînement des passions, des exemples et des jeunes gens qui y trouvaient leur vanité et leur commodité, quelques-uns leurs vues à le faire vivre comme eux et avec eux. Ainsi il s'accoutuma à la débauche, plus encore au bruit de la débauche jusqu'à n'avoir pu s'en passer, et qu'il ne s'y divertissait qu'à force de bruit, de tumulte et d'excès. (A, p.41)

Talleyrand selon Mme Rémusat est « aujourd'hui et depuis si longtemps blasé sur tout, qu'il cherche des distractions » (A, p.163). En effet, « les pensées sérieuses appliquées à la morale ou aux sentiments naturels, lui sont pénibles, en le ramenant à des réflexions qu'il craint et, par une plaisanterie, il cherche à échapper à ce qu'il éprouve. » (A, p.163-164). Le divertissement pascalien est donc ici requis pour fuir la gravité, le tragique et l'inanité de l'existence humaine dans la futilité, la légèreté. Pour parer à l'ennui et à la solitude, Mme Geoffrin fonde « le rendez-vous des lettres et des arts » et espère ainsi se donner « dans sa vieillesse une amusante société et une existence honorable » (A, p.78). C'est enfin le comte d'Espinchal qui déploie les plus grands moyens pour fuir cette vanité. Celui-ci passe sa vie entière à prendre des notes sur les habitudes des autres, et est entièrement tourné vers la mondanité : « Voici un homme dont les affaires, les plaisirs, en un mot toute l'existence, se bornaient à savoir, jour par jour, tout ce qui se passait dans Paris. » (A, p.148). Mais cette manie n'est décrite que comme une chasse à l'ennui, qui, sitôt qu'elle doit cesser, lorsque

l'aristocratie de l'Empire remplace l'aristocratie monarchique, laisse sans ressources le comte d'Espinchal, qui alors ne connaît plus personne :

Quand je suis revenue à Paris, sous le Consulat, j'ai revu le comte d'Espinchal : « Eh bien ! Lui dis-je, vous devez être furieusement désorienté ; vous ne connaissez plus personne dans les loges de l'Opéra et de la Comédie. » Pour toute réponse, il leva les yeux au ciel. Il est mort peu de temps après, d'ennui sans doute ; (A, p.150)

C'est sans doute la plus forte illustration d'un être dans le monde qui fuit ainsi sa propre vanité : alors qu'on ignore tout de la vie du comte d'Espinchal, celui-ci sait tout de celle des autres et y consacre tout son temps. Il est d'ailleurs fui pour cela, comme l'illustre Mme Vigée Le Brun grâce à l'anecdote symbolique du bal : « pour M.d'Espinchal il n'existait point de masque ; du premier coup d'œil il reconnaissait son monde : aussi tous les dominos le fuyaient-ils comme la peste » (A, p.149). Il est sans doute fui par ces personnes qui, comme le Talleyrand de Chateaubriand, souffrent de leur vanité, et qui « sachant ce qui [leur] manquait, [...] se déroba[en]t à quiconque le[s] pouvait connaître » (A, p.173). L'outrance du portrait de Mme Vigée Le Brun se voit à ce paradoxe : d'une part elle écrit qu' « on assure qu'avant de mourir, il brûla une énorme quantité de notes qu'il avait l'habitude d'écrire chaque soir » (A, p.150). Mais d'autre part elle note aussi que le comte d'Espinchal « passait presque toutes ses nuits dans les bals » (A, p.148). Or danser et écrire sont deux activités difficilement conciliables. Mme Vigée Le Brun illustre ainsi à quel point le comte d'Espinchal avait dédié sa vie à la mondanité, au point qu'on pouvait croire qu'il en possédait deux. Ainsi la vanité des portraiturés de *l'Anthologie du portrait*, leur misère existentielle, tire les ficelles de leur homme extérieur, de leur être dans le monde, et est constitutive à part entière de leur chute.

3) Le refus du doute

C'est également un certain rapport au doute qui répond à cette vanité que connaissent de nombreux portraiturés de *l'Anthologie du portrait*. Ainsi chez la duchesse du Maine, « le doute est

un état que ne peut supporter sa faiblesse » (A, p.49). Et c'est celui-là qui est à l'origine de sa vie de divertissements. Voilà qui illustre comment l'être extérieur peut être un substitut de sa vanité, d'un être intérieur qui ne connaît pas le doute. C'est la même chose pour Mirabeau selon Dumont, dont l'incapacité à aller en profondeur évoquée plus haut s'allie à une méconnaissance du doute : « le travail de discussion, l'examen, le doute étaient peu faits pour lui » (A, p.102). Sieyès non plus ne sait pas douter, et cela influe sur son comportement en société : « il ne discute pas parce qu'il ne sait que prescrire » (A, p.154) dit de lui Talleyrand. Un scepticisme apparent peut aussi cacher, paradoxalement, un manque de scepticisme. C'est le cas de Mme de Coislin : « Crédule ou incrédule, le manque de foi la portait à se moquer des croyances dont la superstition lui faisait peur. » (A, p.181). Superstitieuse, « [elle] s'[était] fait un illuminisme à sa guise » (A, p.181). Chateaubriand également connaît cette situation paradoxale dans le portrait de Joubert. Ainsi s'il fait preuve d'une « grande circonspection » (A, p.191), « il est boutonné par système » (A, p.191).

« Les Français, à en croire Talleyrand, firent la Révolution par *vanité*. On pourrait en dire autant des autres événements de l'histoire de France. » (A, p.29). Cette affirmation de Cioran qui figure dans la préface de *L'Anthologie du portrait* trouve des échos dans les portraits qui la composent. En effet, cette vanité existentielle peut être fuie par l'adhésion à des dogmes, politiques ou religieux. Pour la comtesse de Boigne, c'est le propre des hommes qui font l'Histoire que de chercher ainsi à fuir l'ennui :

Il est étonnant combien les plus puissants génies sont sujet à cette impression et à quel point elle les domine. Mme de Staël, lord Byron, M. de Chateaubriand en sont des exemples frappants, et c'est surtout pour échapper à l'ennui qu'ils ont gâté leur vie et qu'ils auraient voulu bouleverser le monde. (A, p.247)

le recours à la politique est aussi le fait de Julie Talma. Dans son portrait, Benjamin Constant, qui estime qu'« il y a, dans les caractères profonds et sensibles, un besoin de vague que la religion seule satisfait » (A, p.219), est incapable de comprendre qu'elle soit si peu occupée du religieux, alors que

ses idées sont tout simplement sécularisées, comme autant d'utopies messianiques, et projetées dans le politique : « Julie n'avait point d'idées religieuses et j'ai quelquefois été surpris qu'avec une sensibilité profonde, un enthousiasme sincère pour tout ce qui était noble et grand, elle n'éprouvât jamais le besoin de ce recours à quelque chose de surnaturel qui nous soutient contre la souffrance que nous causent les hommes, et nous console d'être forcés de les mépriser » (A, p.216-217). Mme de Krüdener n'est pas non plus marquée par l'idée de vanité, elle qui est en grand rapport avec Dieu, puisqu'elle bénéficie du rare privilège de pouvoir capter une voix d'essence religieuse : « Elle indiquait plutôt qu'elle n'exprimait, que la *voix* était Jésus-Christ. » (A, p.255).

4) L'art

C'est enfin l'œuvre d'art qui est une échappatoire au sentiment de sa propre vanité, échappatoire qu'on retrouve dans le portrait de Joubert : « Profond métaphysicien, sa philosophie, par une élaboration qui lui était propre, devenait peinture ou poésie. » (A, p.185). C'est aussi le cas pour Mme de Staël qui « travaillait beaucoup » (A, p.246) nous dit la comtesse de Boigne, pour parer à son ennui. C'est enfin le cas pour Chateaubriand, dont le travail de création littéraire recoupe celui de Cioran en ce qu'il « semble reprendre à Saint-Augustin son pessimisme anthropologique plus que son espérance d'un repos en Dieu⁵⁸ ». Ainsi, outre le politique et le religieux, l'art est capable de combler ce vide existentiel. Que ce soit le paraître, le divertissement, le refus du scepticisme, le dogmatisme, ou encore l'art, il s'agit dans *l'Anthologie du portrait* de fuir sa vanité, de trouver dans les futilités, la mondanité, les dogmes ou le travail de plume, une échappatoire à la voix d'une conscience lucide, qui enseigne l'inanité des êtres et du monde, et qui rôde en chacun comme une malédiction. En raison de la période historique concernée, la Révolution française, c'est la fuite dans la politique qui est l'une des plus mise en valeur au sein de *l'Anthologie du portrait*.

58 Tabet Emmanuelle, *Chateaubriand et le XVIII^e siècle*, Honoré Champion, 2002, p.291

B) Histoire et utopie

Pour exprimer l'Histoire, Cioran a recourt à l'idée de la chute : « Il est évident que je fais le plus grand cas du péché originel, sans lequel pour moi on ne peut rien comprendre au déroulement historique⁵⁹. » Les portraits de *l'Anthologie du portrait* sont, pour une bonne part, liés à l'Histoire de la Révolution Française, événement historique de première importance.

1) La nostalgie du paradis perdu

C'est d'abord la nostalgie du paradis perdu qui est lisible dans leurs portraits. La nostalgie du paradis perdu, qui caractérise le romantisme allemand dont Cioran se sent proche, se trouve exprimée chez Pascal, où seul Dieu fait figure de remède :

Il y a eu autrefois dans l'homme un véritable bonheur, dont il ne lui reste maintenant que la marque et la trace toute vide, et qu'il essaie inutilement de remplir de tout ce qui l'environne, recherchant des choses absentes le secours qu'il obtient par des présentes, mais qui en sont toutes incapables, parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et immuable, c'est-à-dire que par Dieu même⁶⁰.

Ce sentiment immanent de perte, ainsi exprimé par Pascal, est aussi la « soif vague de quelque chose⁶¹ », motif récurrent de la représentation de l'âme humaine chez Chateaubriand. Il trouve un écho dans la psychanalyse du XX^e siècle, par les travaux de Freud et Lacan. Ainsi, selon Charles Melman⁶² :

Ce qui constitue la spécificité humaine, et non pas animale, c'est d'avoir une vie psychique organisée par ce qui est fondamentalement une perte. Et aussi bien le désir que la pensée étant alimentés par cette perte. S'il y a dans l'apport freudien quelque chose d'essentiel et qui n'a jamais été véritablement pris en compte, c'est que ce qui caractérise l'être humain et le distingue

59 Cioran Emil, "lettres choisies", *Magazine littéraire*, n°327, décembre 1994, p.56

60 Pascal Blaise, *Pensées*, *op. cit.*, pp. 197-198

61 Tabet Emmanuelle, *Chateaubriand et le XVIII^e siècle*, *op.cit.*, p.270

62 Charles Melman est un psychiatre et psychanalyste français, co-fondateur de l'association freudienne internationale ainsi que de l'association lacanienne internationale

radicalement du monde animal, c'est que ses désirs, ses pensées, il ne les trouve pas innées en lui mais elles se trouvent organisés pour chacun selon un processus singulier déterminé par ce qu'il en est d'une perte essentielle de l'objet chéri, ce que Freud a cherché à conceptualiser dans la rubrique du complexe d'œdipe, mais avec Lacan ceci s'est enrichi et s'est montré plus complexe qu'il n'y paraît. Quoi qu'il en soit cette perte est essentielle, fondatrice, et organisatrice de la place d'où une subjectivité est capable de trouver son assiette, son assise, sa volonté, sa détermination, je dirais, le reconnaître comme son « heim », comme son lieu⁶³.

Il est intéressant de mentionner ici que Cioran voyait justement une parenté entre la psychanalyse et les œuvres des moralistes :

« Le talent a-t-il donc besoin de passions ? Oui, de beaucoup de passions réprimées. » (Joubert.)
Il n'est pas un seul moraliste qu'on ne puisse convertir en précurseur de Freud. (*Œ*, p.1325)

Cioran, qui ne partageait pas la croyance en Dieu de Pascal, n'est plus que l'héritier de ce sentiment de perte, aussi énoncé par la psychanalyse, sentiment qu'il considère comme une nostalgie du paradis perdu :

Au plus profond de nos abattements, c'est à lui que nous songeons, c'est en lui que nous aimerions nous dissoudre. Une impulsion subite nous y pousse et nous y plonge : voulons-nous regagner, en un instant, ce que nous avons perdu depuis toujours, et réparer soudain la faute d'être nés ? Rien ne dévoile mieux le sens métaphysique de la nostalgie que l'impossibilité où elle est de coïncider avec quelque moment du temps que ce soit ; aussi cherche-t-elle consolation dans un passé reculé, immémorial, réfractaire aux siècles et comme antérieur au devenir. Le mal dont elle souffre – effet d'une rupture qui remonte aux commencements – l'empêche de projeter l'âge d'or dans l'avenir ; elle y aspire, moins pour s'y délecter que pour s'y évanouir, pour y déposer le fardeau de la conscience. Si elle retourne à la source des temps, c'est pour y retrouver le paradis véritable, objet de ses regrets. Tout à l'opposé, celle dont procède le paradis d'ici bas sera démunie de la dimension du regret précisément : nostalgie renversée, faussée et viciée, tendue vers le futur, obnubilée par le « progrès », réplique temporelle, métamorphose grimaçante du paradis originel. Contagion ? Automatisme ? Cette métamorphose a fini par s'opérer en chacun de nous. De gré ou de force, nous misons sur l'avenir, en faisons une panacée, et, l'assimilant au surgissement d'un *tout autre* temps à l'intérieur du temps même, le considérons comme une durée inépuisable et pourtant achevée, comme une *histoire intemporelle*. Contradiction dans les termes, inhérente à l'espoir d'un règne nouveau, d'une

63 Melman Charles, propos tenus dans « Répliques » du 28 décembre 2002 sur France Culture

victoire de l'insoluble au sein du devenir. Nos rêves d'un monde meilleur se fondent sur une impossibilité théorique. Quoi d'étonnant qu'il faille, pour les justifier, recourir à des paradoxes *solides* ? (*CE*, p.1041)

Cette nostalgie, projetée dans le futur, moteur d'une utopie irréalisable, est pour Cioran ce sans quoi l'existence humaine serait impossible :

Respirer même serait un supplice sans le souvenir ou le pressentiment du paradis, objet suprême – et pourtant inconscient – de nos désirs, essence informulée de notre mémoire et de notre attente. Incapables de le déceler dans le tréfonds de leur nature, trop pressés aussi pour pouvoir l'en extraire, les modernes devaient le projeter dans le futur. (*CE*, p.1053)

Mais avant la modernité, ce pressentiment est souvent projeté dans le passé, comme il est possible de le lire dans *L'Anthologie du portrait*. Le paradis originel de Mme Roland se présente sous la forme d'une mythification de l'antiquité : « Elle avait puisé le goût, (...) la passion de la liberté à la lecture des grands écrivains de l'antiquité. Là, elle avait vu l'humanité à un degré d'élévation dont elle avait été ambitieuse dès son jeune âge. » (*A*, p.130) Mme Roland également mythifie l'antiquité, et tend à la voir à la place du monde réel :

Elle s'attribuait tout haut la meilleure partie de ses productions littéraires et toute sa gloire politique [celles de son mari]. Elle enlevait aux autres le plaisir de la célébrer, en les prévenant sur ce point. Rien ne lui paraissait si naturel, et elle se croyait encore en rapport de ce côté avec les plus fameux personnages de l'antiquité. Elle ne voulait pas voir qu'il y avait autant de différence entre la femme de Roland et le consul romain, qu'entre le Brutus du tribunal révolutionnaire et celui du Capitole. Sans cesse emportée par l'idée de transformer les Français en Grecs et en Romains, elle ne voulait pas davantage reconnaître l'absurdité de son système (...) (*A*, p.131)

De la même façon, chez Julie Talma, Benjamin Constant dit d'elle : « Il y avait dans cette âme quelque chose de romain. » (*A*, 213)

L'utopie de Mme de Coislin trouve ses racines dans la période de la Fronde. Chateaubriand dit d'elle qu'elle possédait un « manteau de lit semé de tabac, comme au temps des

élégantes de la Fronde » (A, p.180). Cette nostalgie d'une époque magnifiée l'exclut du temps présent. Ainsi, « elle [a] passé à travers le siècle voltairien sans s'en douter » (A, p.179).

L'utopie de Lafayette est la révolution américaine, qu'il voit sous un jour idéal, ce que dénonce l'ironie du passage :

La légitimité, l'innocence, la simplicité et enfin le bonheur de la révolution d'Amérique, la création d'un gouvernement fabuleux qui en fut le résultat, étaient bien propres à lui donner des illusions. Il crut à la toute-puissance des vérités qu'elle avait fait triompher. Des illusions analogues ont peut-être été nécessaires à tous les hommes qui ont beaucoup agi. (A, p.195)

Dans son œuvre, Cioran évoque cette nostalgie et cette construction d'un absolu :

Dans l'aspiration nostalgique on ne désire pas quelque chose de palpable, mais une sorte de chaleur abstraite, hétérogène au temps et proche d'un pressentiment paradisiaque. Tout ce qui n'accepte pas l'existence comme telle, confine à la théologie. La nostalgie n'est qu'une théologie sentimentale, où l'absolu est construit avec les éléments du désir, où Dieu est l'indéterminé élaboré par la langueur. (E, p.609)

La dimension extra-temporelle et tout à fait chimérique d'une telle construction intellectuelle d'un monde utopique est tournée en dérision dans *L'Anthologie du portrait* par le Duc de Lévis, qui dénonce avec humour le mythe du retour à la nature, au sein d'une société qui ne l'idéalisait que parce qu'elle en était la plus éloignée, et qui aspirait à quitter les villes : « Quittons-les, et retournons dans les champs, ou plutôt dans les forêts, manger les glands comme nos pères » (A, p.139) se moque-t-il. Cette raillerie fait écho à l'affirmation de Cioran, dans la préface de *L'Anthologie du portrait*, qui évoque les contemporains du Duc de Lévis pour expliquer que « quant à l'état sauvage, ils l'idéalisaient sans l'aimer véritablement. » (A, p.24)

2) Histoire et utopie

Pour Cioran, ce sont ces aspirations chimériques à gagner une utopie qui mènent

l'homme dans l'Histoire : « L'Histoire : manufacture d'idéaux..., mythologie lunatique, frénésie des hordes et des solitaires..., refus d'envisager la réalité telle quelle, soif mortelle de fictions...» (*Œ*, p.584). Aussi fallacieuse que soit cette aspiration, elle n'en est pas moins obligatoire selon l'auteur de *l'Anthologie du portrait* :

Nous n'agissons que sous la fascination de l'impossible : autant dire qu'une société incapable d'enfanter une utopie et de s'y vouer est menacée de sclérose et de ruine. La sagesse, que rien ne fascine, recommande le bonheur *donné*, existant ; l'homme le refuse, et ce refus seul en fait un animal historique, j'entends un amateur de bonheur *imaginé*. (*Œ*, p.1036)

Ces utopies sont fréquemment évoquées sous sa plume par l'emploi de métaphores religieuses, pour en dénoncer la fausseté et le caractère dogmatique :

L'histoire n'est qu'un défilé de faux Absolus, une succession de temples élevés à des prétextes, un avilissement de l'esprit devant l'Improbable. Lors même qu'il s'éloigne de la religion, l'homme y demeure assujéti ; (...) le principe du mal réside dans la tension de la volonté, dans l'inaptitude au quiétisme, dans la mégalomanie prométhéenne d'une race qui crève d'idéal, qui éclate sous ses convictions et qui (...) s'est engagée dans une voie de perdition, dans l'histoire, dans le mélange indécent de banalité et d'apocalypse.(...) Qu'est ce que la Chute sinon la poursuite d'une vérité et l'assurance de l'avoir trouvée, la passion pour un dogme, l'établissement dans un dogme ? (*Œ*, p.582).

On peut lire encore, dans *Histoire et Utopie* :

« Bientôt ce sera la fin de tout ; et il y aura un nouveau ciel et une nouvelle terre », lisons-nous dans l'Apocalypse. Eliminez le ciel, conservez seulement la « nouvelle terre », et vous aurez le secret et la formule des systèmes utopiques ; pour plus de précision, peut-être faudrait-il substituer « cité » à « terre » ; mais ce n'est là qu'un détail ; ce qui compte c'est la perspective d'un nouvel avènement, la fièvre d'une attente essentielle, parousie dégradée, modernisée, dont surgissent ces systèmes, si chers aux déshérités. (*Œ*, p.1036)

Dans la préface de *l'Anthologie du portrait*, Cioran explique que la sagesse trouve un exutoire soit en politique soit en religion, selon les pays :

Dans les pays anglo-saxons, les sectes protestantes permettent au citoyen de donner libre

carrière à sa folie, à son besoin de controverse et de scandale ; d'où diversité religieuse et uniformité politique. Au contraire, dans les pays catholiques, particulièrement en France, les ressources en délire de l'individu ne peuvent se faire valoir que dans l'anarchie des partis et des factions ; c'est là qu'il satisfait son appétit d'hérésie, c'est là qu'il prend sa revanche sur l'Eglise. Aucune nation n'a trouvé jusqu'à présent le secret d'être *sage* à la fois en politique et en religion. (A, p.29)

Cioran montre ainsi que religion et politique sont des domaines qui vont jusqu'à répondre aux mêmes besoins chez l'individu.

Charles de Rémusat, dans son portrait de Lafayette, évoque également ces utopies comme une foi religieuse :

La conception qu'il se formait de sa cause et de sa mission agissait donc en lui à peu près comme la foi religieuse ; elle l'animait toujours, sans toujours l'éclairer. Comme la foi religieuse, elle avait ses écueils. Elle lui faisait attacher à certaines formes de ses idées, à certains moyens de les réaliser, le même prix, la même vertu, la même importance qu'aux idées avec lesquelles il les identifiait, ce qui est une certaine idolâtrie. Elle le portait à regarder ses principes comme si évidents et si sacrés, que la mauvaise foi et la perversité pouvaient seules les repousser. Donc il aurait pu tenir ses adversaires pour des fripons qu'il fallait punir, ou des imbéciles qu'il fallait sauver malgré eux, ce qui est le principe du fanatisme. (A, p.196)

L'utopie n'est ainsi que la projection de la nostalgie d'un paradis originel dans un futur hypothétique, et ce qui sépare progressistes et réactionnaires, c'est que les premiers placent dans le futur ce que les seconds voient dans le passé. Mais les uns comme les autres sont aveuglés par la même forme d'illusoire, qui est le moteur du déroulement historique, qui caractérise l'époque moderne : « Tant que les hommes ne renonceront pas aux charmes trompeurs de l'avenir, l'histoire continuera d'être un harcèlement difficile à comprendre. (...) Quand l'humanité retombera-t-elle en elle-même, (...) quand donnera-t-elle un autre cours à ses illusions trompeuses ? » (E, p.458).

Toutefois, dans *l'Anthologie du portrait*, les premières fissures des idéaux humains sont déjà lisibles pour les êtres lucides. Julie Talma, l'« amie passionnée de la Révolution » (A, p.210),

en fait partie, dans le portrait de Benjamin Constant :

Lorsqu'elle voyait l'arbitraire déployé en faveur de ce qu'on appelait la liberté, elle ne savait que trop que la liberté ne peut jamais naître de l'arbitraire. C'était donc avec douleur qu'elle contemplait les défenseurs de ses opinions chéries les sapant dans leur base, sous prétexte de les faire triompher, et s'efforçant plutôt de se saisir à leur tour du despotisme que de le détruire. Cette manière de voir est un mérite dont il faut savoir d'autant plus de gré à Julie, que certes il n'a pas été commun. (*A*, p.211)

L'idéaliste, l'utopiste, est aussi peu aimé de Cioran que celui-ci affectionne le moraliste.

Il fait même du premier une forme ratée du second. Si le second est celui qui s'approche le plus de la connaissance de l'homme, le premier est celui qui s'en tient le plus éloigné :

Placé à l'antipode d'un La Rochefoucauld, l'inventeur d'utopies est un moraliste qui n'aperçoit en nous que désintéressement, appétit de sacrifice, oubli de soi. Exsangues, parfaits et nuls, foudroyés par le Bien, dépourvus de péchés et de vices, sans épaisseur ni contours, aucunement initiés à l'existence, à l'art de rougir de soi, de varier ses hontes et ses supplices, ils ne soupçonnent guère le plaisir que nous inspire l'affaissement de nos semblables, l'impatience avec laquelle nous escomptons et suivons leur dégringolade. (*Œ*, p.1037)

3) Histoire et chute

L'Histoire fonctionne comme un révélateur de l'homme, et les périodes troubles le montrent tel qu'il est, et facilitent ainsi le travail du moraliste :

La Rochefoucauld fut mêlé à la Fronde, Chamfort à la Révolution. Les temps troubles, en mettant à nu les passions, en facilitent la connaissance ; ils sont la providence de l'observateur, car la méditation sur l'homme exige, pour naître et s'approfondir, des conditions susceptibles de provoquer l'étonnement ou la stupeur. Sénèque fut bien le contemporain de Néron ; de son côté, Marc Aurèle ne vécut pas précisément en plein âge d'or, ni davantage Montaigne. Pour que l'homme se place au centre de nos interrogations, il ne faut pas seulement qu'il nous irrite mais encore qu'il se compromette, qu'il infirme l'image qu'on s'en fait dans les époques paisibles. Reconnaissons-le : il s'y emploie de toutes ses forces. Quel empressement ne met-il pas à ruiner l'idée que les philosophes se sont formée de lui. Il défie leurs systèmes, pour la joie amère des

moralistes dont c'est le propre de le scruter et de le juger à partir du moment où la philosophie s'en désintéresse et le fuit par peur de l'affronter. Plus courageux, ils l'acceptent, eux, la mort dans l'âme, il est vrai, parce qu'ils se savent inchangeable, voué à sa perte, incurablement fidèle à ce qu'il est. (A, p.15)

L'Anthologie du portrait nous montre alors les vrais motivations humaines, derrière le voile de l'utopie. Ainsi, l'engagement politique des portraiturés n'est pas étranger à leurs souffrances personnelles : « L'instinct politique est la conséquence directe du Péché, la matérialisation immédiate de la Chute. »(Œ, p.677). C'est-à-dire que c'est l'ennui, le mal être, qui peut jeter en politique les portraiturés de *L'Anthologie du portrait*. « l'histoire ne serait-elle pas, en dernière instance, le résultat de notre peur de l'ennui ? » (Œ, p.1055) se demande ainsi Cioran.

Lorsque Mme de Rémusat parle de Talleyrand et des gens qui l'entourent elle explique qu' « ils ne peuvent le sauver d'un profond ennui qui lui donne un besoin impérieux des grandes affaires » (A, p.164). La comtesse de Boigne évoque également cet ennui comme moteur de l'implication politique de Madame de Staël dans son portrait : «Il est étonnant combien les plus puissants génies sont sujets à cette impression et à quel point elle les domine. Mme de Staël, lord Byron, M. De Chateaubriand en sont des exemples frappants, et c'est surtout pour échapper à l'ennui qu'ils ont gâté leur vie et qu'ils auraient voulu bouleverser le monde. » (A, p.247)

C'est aussi le ressentiment qui pousse les portraiturés dans l'Histoire. Par exemple, la nostalgie de Mme Roland pour l'antiquité n'est pas « pure », ce n'est pas son seul moteur et il entre des considérations vengeresses dans cette utopie qu'elle porte, selon Beugnot :

Je crois volontiers que la passion de Mme Roland pour la liberté découlait en partie d'une source aussi pure ; cependant, quand on la transportait de l'histoire ancienne à l'histoire moderne, on s'apercevait que l'oubli que le gouvernement passé avait fait de ses talents (...) entraînait aussi pour quelque chose dans sa passion en faveur du nouveau. (A, p.130)

Beugnot rajoute qu' « elle (...) mettait tant d'art à prouver que le ressentiment n'était entré pour rien dans sa fameuse lettre à Louis XVI, qu'elle démontrait complètement, à un

observateur judicieux, qu'il y entrait pour tout » (*A*, p.130). Mme de Genlis est également motivée par la vengeance pour Rivarol : « le ciel ayant refusé le charme de l'innocence à sa jeunesse et la magie du talent à ses productions littéraires, elle n'a trouvé que dans la révolution de quoi se dédommager des outrages du temps et de cette avarice de la nature. » (*A*, p.94).

Ce ressentiment n'est pas le ressort particulier à 1789, puisqu'on le retrouve dans le portrait de Blanqui et Barbès. Selon Tocqueville, un des révolutionnaires de 1848, dans l'Assemblée, lâche ainsi en visant Lacordaire : « Vois-tu là-bas, ce vautour ? J'ai bien envie de lui tordre le cou. » (*A*, p.274).

L'homme dans l'Histoire est alors clairement cerné. Une citation célèbre d'Aristote faisait des hommes politiques autant de mélancoliques : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'Etat, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine⁶⁴ ? ». Pour Cioran, ce sont les hommes malades qui font l'Histoire : « On ne peut concevoir une force sans maladie. Il est significatif que les hommes les plus dangereux soient ceux dont la santé est atteinte. L'histoire est menée par des hommes qui prennent sans cesse leur pouls. » (*Œ*, p.427). Ce caractère néfaste du fait politique, cette volonté de modeler le monde temporel, qui caractérise la modernité, est, selon Cioran, dénoncée par tous les grands textes religieux comme un mal redoutable :

Les grandes religions ne s'y sont pas trompées : ce qu'offrent Marâ au Bouddha, Ahirman à Zoroastre, le Tentateur à Jésus, c'est la terre et la suprématie sur la terre, réalités effectivement au pouvoir du Prince du monde. Et c'est faire son jeu, coopérer à son entreprise et la parachever, que de vouloir instaurer un règne nouveau, utopie généralisée ou empire universel, car ce qu'il souhaite par-dessus tout c'est que nous nous commettions avec lui et qu'à son contact nous nous détournions de la lumière, du regret de notre ancienne félicité. (*Œ*, p.1040)

C'est de surcroît un mal qui se caractérise par sa répétition, et qui, animé par l'idée de progrès, est réfuté dans les faits par la réalité de son caractère répétitif et circulaire. Ce sont, en

⁶⁴ Aristote, *Problème XXX, 1*

effet, toujours les mêmes êtres marqués par la mélancolie, le ressentiment, la vengeance, qui sont à l'origine du mouvement historique :

L'appétit de puissance permet à l'Histoire de se renouveler et de rester pourtant foncièrement la même ; (...) sous les formes variables que l'homme peut revêtir se cache une constante, un fond identique, qui explique pourquoi, contre toutes les apparences de changement, nous évoluons dans un cercle – et pourquoi, si nous perdions, par suite d'une intervention surnaturelle, notre qualité de monstres et de pantins, l'histoire disparaîtrait aussitôt. (*Œ*, p.677).

Œuvre « de monstres et de pantins », l'Histoire est autant faite par eux qu'ils peuvent l'être par elle. C'est le cas dans *L'Anthologie du portrait* pour Talleyrand. Chateaubriand précise que « perdu dans les rayons de Bonaparte, M. de Talleyrand a brillé sous la Restauration de l'éclat emprunté d'une fortune qui n'était pas la sienne » (*A*, p.175) et rajoute qu'il « signait les événements, il ne les faisait pas » (*A*, p.177).

Utopie promettant le bonheur, lorsqu'elle « avance » sur la voie de sa réalisation chimérique, elle est également inapte à guérir les êtres, et se révèle d'autant plus illusoire, par la déception qu'elle ne peut qu'entraîner : ainsi dans *L'Anthologie du portrait*, la tristesse de Benjamin Constant ne s'atténue pas malgré les changements politiques qu'il pouvait espérer, bien au contraire : « L'établissement d'un gouvernement selon ses vœux ne lui rapportait ni bonheur, ni honneur. Il en éprouvait de l'irritation et encore plus de chagrin. » (*A*, p.205) Pour d'aussi maigres conséquences à titre individuel et une Histoire qui se répète, que de sang répandu au nom d'idéaux paradisiaques ! Cioran peut affirmer que « l'histoire est une leçon d'inhumanité » (*Œ*, p.523), et les contemporains de la Terreur ne l'auraient sans doute pas contredit.

Cioran envisage la résolution de l'Histoire dans le retour vers soi de cette nostalgie, qui s'apparente à la quête bouddhique d'un anéantissement dans le *Nirvâna*, concept qui l'a beaucoup influencé :

Inutile de remonter après vers le paradis ancien ou de courir vers le futur : l'un est inaccessible, l'autre irréalisable. Ce qui importe en revanche c'est d'intérioriser la nostalgie ou l'attente, nécessairement frustrées lorsqu'elles se tournent au-dehors, et de les contraindre à déceler, ou à

créer en nous le bonheur que respectivement nous regrettons ou nous escomptons. Point de paradis, sinon au plus profond de notre être, et comme dans le moi du moi ; encore faut-il pour l'y trouver avoir fait le tour de tous les paradis, des révolus et des possibles, les avoir aimés et haïs avec la maladresse du fanatisme, scrutés et rejetés ensuite avec la compétence de la déception.

Dira-t-on que nous substituons un fantôme à un autre, que les fables de l'âge d'or valent bien l'éternel présent auquel nous songeons, et que le moi originel, fondement de nos espoirs, évoque le vide et s'y ramène en fin de compte ? Soit ! Mais un vide qui dispense la plénitude ne contient-il pas plus de réalité que n'en possède l'histoire dans son ensemble ? (*Œ*, p.1061)

C) chute et écriture

Si le thème de la chute est si important chez Cioran, c'est qu'il contamine jusqu'à l'acte d'écrire : « Ecrire des livres n'est pas sans avoir quelque rapport avec le péché originel. Car qu'est ce qu'un livre sinon une perte d'innocence, un acte d'agression, une répétition de notre chute ? » (*Œ* p.881). Cioran conçoit en effet l'écriture comme un acte vengeur : « Le ressentiment triomphe dans l'art qui ne saurait s'en passer » (*Œ*, p.1027). Cette écriture du ressentiment est apte à procurer un soulagement, selon Cioran, qui considère « l'acte d'écrire comme une sorte de thérapeutique ». (*E*, p.47). C'est un mouvement qui permet l'expression de la haine, celle qui apparaît dans chaque portrait : « Pas de portrait sans haine : les hommes bons sont sans visage. Une grande haine dresse à chaque instant notre auto-portrait. » (*Œ*, p.229). Qui sont ces écrivains choisis par Cioran pour la haine dont ils font preuve dans leurs portraits ? Saint-Simon sans aucun doute, diabolisant cet Abbé Dubois qu'il détestait. Mais l'oeuvre de Saint-Simon comporte aussi des portraits dénués de haine : celui de la duchesse de Lorges exprime la douceur, celui du duc de Bourgogne, l'admiration. Mme de Genlis est également choisie par Cioran, elle dont la publication des *Mémoires* fit scandale par ses révélations et sa partialité, et qui s'en prend ici à Rousseau. Rivarol aussi, cet esprit ironique et cinglant disposé à l'affront gratuit, dont pâtissent le Duc d'Orléans, Mme de Genlis et Mirbeau au sein de *l'Anthologie du portrait*. Talleyrand encore, que Cioran

considère comme un « moraliste démoniaque » (A, p.14). La comtesse de Boigne enfin, dont l'esprit critique exacerbé s'applique aussi bien aux partisans de l'Empire qu'à ses amis monarchistes dont elle fustigeait fréquemment la médiocrité. Mais cette critique est-elle vraiment haineuse ? Pour Philippe Hourcade, « Madame de Staël, madame de Krüdener [...], sont décrites avec à la fois la sympathie et la réflexion critique suffisantes et nécessaires pour affiner et approfondir l'observation psychologique »⁶⁵. Il est aussi à noter que le portrait de Julie Talma par Benjamin Constant, par exemple, ou encore celui de Mme Récamier par Sainte-Beuve, présents dans *l'Anthologie du portrait*, semblent bien loin d'être représentatifs de ce mouvement du portraitiste contre son portraituré, que le portrait de Joubert par Chateaubriand est aussi plein de tendresse et que d'autres portraitistes de *l'Anthologie du portrait* ne sont pas réputés pour leurs portraits haineux. Ceux de Mme Staal-Delaunay sont réputés être « affectueux et lucides »⁶⁶. Toutefois, s'il ne s'agit pas de haine ici, il est possible de tempérer l'affirmation de Cioran par une autre qu'on trouve chez lui : l'« on écrit avec ses impuretés, ses conflits non résolus, ses défauts, ses ressentiments, ses restes...adamiques » (C, p.580). Ces écrivains, choisis pour avoir écrit avec leurs restes adamiques sont plus nombreux, mais en bonne partie en raison de l'ampleur de ce concept. Ainsi les restes adamiques peuvent renvoyer aux mélancolies avérées des différents portraitistes choisis par Cioran. Par exemple à celle de Mme Du Deffand qui selon Cioran, « tout en exécrant la vie, y goût[ait] néanmoins les agréments de l'amertume » (CE, p.586), ou de Mme de Staël, qui vécut difficilement sa vieillesse. Le goût de Cioran pour Chateaubriand est explicité dans ses *Œuvres* : « Si [...] je l'ai aimé, ce fut pour le déroulement somptueux de sa vie, pour avoir élevé le vide intérieur au rang d'art ». (CE, p.413). Benjamin Constant est lui célèbre pour son caractère instable et ses fragilités nerveuses. Les autres portraitistes marqués par l'idée de la chute sont notamment ceux marqués par l'emprisonnement (Philarète Chasles, Marmontel), le rejet (le marquis de Custine) ou la dégradation sociale (le Duc de Lévis, jadis colonel, se retrouva simple soldat dans un régiment

65 Hourcade Philippe, *art.cit.*, p.233

66 Charbonneau Frédéric, *op. cit.*, p.213

Wallon pendant l'émigration). D'autres le sont enfin par leur soucis du style, préoccupation qui sera développée juste après, que ce soient Grimm, ou un Tocqueville dont le *De la Démocratie en Amérique* est un ouvrage dans la lignée des moralistes classiques. Ce dernier était d'ailleurs un grand lecteur de Pascal⁶⁷.

La chute, représentée dans les portraits, est ainsi un écho de celle éprouvée par les portraitistes, un arrachement douloureux qui se trouve à la fois à l'origine et à la conclusion de l'acte d'écrire : « l'écrivain se félicite de l'erreur d'Adam, et ne prospère que dans la mesure où chacun de nous la renouvelle et la prend à son compte. C'est l'humanité tarée dans son essence qui constitue la matière de toute *œuvre*. On ne crée qu'à partir de la Chute. » (C, p.580) Affirmation reprise dans ses *Œuvres* sous une forme légèrement différente, qui la précise encore : « C'est l'humanité tarée qui constitue la matière de la littérature. L'écrivain se félicite de la perversité d'Adam, et il ne prospère que dans la mesure où chacun de nous l'assume et la renouvelle.» (Œ, p.1702)

Par ce lien esquissé entre l'acte créateur et la chute, Cioran peint l'auteur en démiurge, qui répète l'erreur première de Dieu : « (...) en compétition avec Dieu, nous singeons ses côtés douteux, son côté démiurge, cette partie de lui qui l'entraîna à créer, à concevoir une œuvre qui devait l'appauvrir, le diminuer, le précipiter dans une *chute*, préfiguration de la nôtre. » (Œ, p.1081). Cette répétition fatale d'un destin funeste, marqué par le sceau de la déchéance, témoigne de l'ampleur de la dimension tragique du thème du péché originel chez Cioran. Il n'y a pas de rédemption possible car il n'existe aucun démiurge, et lorsque celui-ci est envisagé, c'est pour être précipité à son tour dans la chute : c'est alors un dieu soumis aux forces du destin, bien plus proche en cela d'un dieu païen de la mythologie nordique que du dieu judéo-chrétien omnipotent.

67 « il y a trois hommes avec lesquels je vis un peu tous les jours, c'est Pascal, Montesquieu et Rousseau. » (Correspondance d'Alexis de Tocqueville et de Louis de Kergolay, *Œuvres complètes*, T.XIII, vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p.148)

1) Le souci du style

Pour Cioran, au delà de l'acte d'écrire, c'est jusqu'au style qui est contaminé par l'idée de chute. Le verbe est en effet à la fois une vengeance et une consolation : « en pensant au style, nous oublions la vie : les efforts d'expression dissimulent les difficultés de la respiration ; la passion de la forme étouffe l'ardeur négative de l'amertume ; le charme de la parole nous libère du fardeau de l'instant ; la formule dissimule les défaillances. » (*Œ*, p.476). « Le style est la prérogative et comme le luxe de l'échec » note-t-il, avant d'évoquer deux auteurs qu'il affectionne particulièrement, Joseph de Maistre et Saint-Simon :

Chez l'un et chez l'autre, un même attachement, exclusif, borné, à la cause de l'aristocratie, une foule de préjugés défendus avec une rage continue, l'orgueil de caste poussé jusqu'à l'ostentation, et une égale incapacité d'agir qui explique pourquoi ils furent si entreprenants comme écrivains. (*Œ*, p.1557)

Ce sont ainsi leurs échecs biographiques qui, pour Cioran, sont à l'origine de leur génie littéraire, échecs liés à leur façon de n' être pas modernes aux yeux de leurs contemporains, situation que connaît Cioran lui-même, puisque l'adjectif d'« anti-moderne » tel que défini dans l'ouvrage d'Antoine Compagnon⁶⁸ lui correspond assez bien. Leur génie littéraire consiste à propager ce mal né de leur inadéquation à leur époque, dans une optique vengeuse : « Créer c'est léguer ses souffrances, c'est vouloir que les autres s'y plongent et les assument, s'en imprègnent et les revivent. » (*Œ*, p.1030). La vengeance porte ainsi à la fois contre le personnage du portrait et contre le lecteur. En effet, selon Cioran, c'est ce même processus qui a lieu chez les mémorialistes au moment de s'attaquer à un portrait : « Le portrait en tant que genre est issu de la vengeance et du cauchemar de l'homme de bonne compagnie qui a trop pratiqué ses semblables pour ne les point exécrer. » (*A*, p.13).

Cette vengeance des mémorialistes, s'effectue par un style qui lui-même exprime l'idée de la chute : « Au spleen hypersubjectif d'autrefois se substitue un état de neurasthénie élégante, que

⁶⁸ Compagnon Antoine, *Les antimodernes*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2005

seule la langue française, et par-dessus tout celle des écrivains et mémorialistes du XVIII^e siècle qu'a tant fréquentée Cioran, pouvait rendre⁶⁹. » Cette idée de la Chute se retrouve chez Cioran derrière l'idolâtrie du style, les tournures savantes, le souci du style comme vecteur d'une vérité, de cette vérité. Parce que de la sorte, il arrive que l'auteur cache « le malaise d'un esprit incapable d'accéder par *la sensation* à un univers originel » (*Œ*, p.901). Voilà en quoi le XVIII^e siècle et sa langue de « *perfection* », de « non-vie » (*A*, p.17), est le plus marqué par cette incapacité à éprouver le paradis originel. Ainsi, pour Cioran, ce n'est pas la négation du péché originel au XVIII^e siècle, qu'évoque Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*, qui explique que la nature « fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles⁷⁰ » mais c'est surtout l'impossibilité de percevoir ce lien avec l'univers originel qui aurait permis le rôle esthétique et moral que joua alors la nature.

Ce style, s'il porte ainsi avec lui intrinsèquement l'idée de la chute, exprime aussi la dégradation du monde, selon l'idée de Joseph de Maistre, que cite Cioran : « Toute dégradation individuelle ou nationale, observe Joseph de Maistre, est sur le champ annoncée par une dégradation rigoureusement proportionnelle dans le langage » (*Œ*, p.897). Cioran parle également de « double nullité du mot et du monde » (*Œ*, p.937) ou énonce encore que « les mots ont le même destin que les empires ». (*Œ*, p.898). C'est ainsi par le style et sa dégradation, par la langue et sa désagrégation, que Cioran évoque le XX^e siècle finissant. De la sorte, à la fin des *Exercices d'admiration*, publiés en 1986, Cioran juge que la langue française d'aujourd'hui « est en plein déclin » (*Œ*, p.1630). Pour lui, « point de doute : nous assistons à la splendide désagrégation d'une langue. » (*Œ*, p.898). En réaction, c'est le style du XVIII^e siècle qu'il affectionne. La langue du XVIII^e est celle d'une nation au sommet de sa gloire, et à ce titre, c'est la langue la plus culturellement, historiquement française, en même temps que la sécheresse et la transparence du français d'alors « lui permirent de devenir universelle » (*Œ*, p.898). C'est cette langue qu'il choisit

69 Stolojan Sanda, « la seconde naissance de Cioran », *magazine littéraire*, n°327, décembre 1994, p.41

70 Baudelaire Charles, « le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p.715

d'adopter. Une langue de « perfection », de « non-vie », une langue morte, c'est à dire une langue dans laquelle « on n'a pas le droit d'y faire de fautes⁷¹ » :

Cioran a tout dit sur ce devoir qu'il s'est imposé en toute lucidité : écrire en français, une langue qui a servi à une vaste littérature de moralistes, penseurs, juristes, diplomates, femmes de lettres, qui l'illustrèrent au XVIII^e siècle. Ecrire dans cette langue, c'est à dire inévitablement avec des mots usés, des mots qui ont cessé de vivre mais qui pourront retrouver une vigueur nouvelle par un acte de force qui permettra à l'auteur « d'arriver à un désespoir correct, à une férocité olympienne », Cioran en a fait le pari. Tout ce qu'il s'est imposé par ce choix délibéré, revitaliser une langue et un style en leur inoculant sa pensée, porte la marque du recours à la violence⁷².

L'« acte de force » évoqué par Sanda Stojolan, c'est d'employer le véhicule le moins adéquat à ce que désire exprimer Cioran, pour lui imposer cet effort « contre-nature » mais néanmoins fructueux. C'est en effet une langue que Cioran estime « a-métaphysicienne » ou « scientifique » (A, p.19), inapte à exprimer le mystère, l'idée du péché originel, l'idée du tragique, « qui répugne aux sentiments trop sincères, trop *vrais* » (C, p.491) que Cioran utilise pour exprimer métaphysique, poésie et sentiments les plus directs, pour exprimer le tragique de l'existence par l'idée de la chute. En cela, par la violence qu'il fait subir à la langue, il se situe dans la lignée d'un Saint-Simon qu'il admire et dont il parle comme « d'un écrivain qui, à force de se sentir trop à l'étroit dans une langue, la dépasse et s'en évade – avec tous les mots qu'elle contient...[qui] les violente, les déracine, se les approprie, pour en faire ce que bon lui semble, sans aucune considération pour eux, ni pour le lecteur, auquel il inflige un inoubliable, un magnifique martyr ». (A, p.16). Un martyr que Cioran lui-même désire infliger à son lecteur :

Mon idée, quand j'écris un livre, est d'éveiller quelqu'un, de le fustiger. Etant donné que les livres que j'ai écrits ont surgi de mes malaises, pour ne pas dire de mes souffrances, c'est cela même qu'ils doivent transmettre en quelque sorte au lecteur. Un livre doit tout bouleverser, tout remettre en question⁷³.

71 Citation attribuée à Vendryès ou à Meillet p.73 des *Cahiers*

72 Stojolan Sanda dans Liiceanu Nodille, *Lectures de Cioran*, l'Harmattan, 1997

73 Cioran, *Entretien avec Fernando Savater*, 1977. C'est la citation choisie par Gallimard pour figurer en quatrième de

2) La vérité

Cette violence faite à la phrase n'est pas sans rapport avec ce que Cioran appelle la vérité. Il ne s'agit pas d'une vérité philosophique ni scientifique, mais bien plutôt d'une vérité esthétique, celle qu'il appartient au poète d'exprimer, une vérité que Nietzsche définit ainsi : « ce qui émeut le plus fortement la sensibilité⁷⁴ ». D'où la préférence de Cioran dans la préface à *l'Anthologie du portrait* pour le sentiment plutôt que pour l'intelligence : « n'approche de la vérité que ce qui émane de l'émotion ou du cynisme » (C, p.979). C'est la subjectivité du portrait, son acrimonie, voire la capacité du portraitiste à être injuste avec celui qu'il dépeint qui caractérise pour Cioran le degré de vérité que ceux-ci arrivent à placer dans leurs portraits : « Leurs esquisses nous semblent d'autant plus véridiques qu'ils y ont mis des traits empruntés à la superbe l'acrimonie de l'auteur des *Maximes*. » (A, p.12). C'est un travail qui est, une fois encore, en même temps un aveu, puisque le moraliste force les traits par sa minutie et son imagination, en percevant « le monstre qu'il cache en lui-même. » (A, p.14). Au nombre de ces traits forcés, il est possible de compter la méchanceté de la marquise du Deffand à l'encontre de la duchesse d'Aiguillon, faisant preuve d'un humour féroce en se moquant du désamour qu'elle suscite : « Semblable à la trompette du jugement, elle est faite pour ressusciter les morts : ce sont les impuissants qui doivent l'aimer, ce sont les sourds qui doivent l'entendre. » (A, p.66) La duchesse de Chaulnes, dont elle dénonce la vanité, est aussi la proie de son acrimonie, elle qu'elle définit ainsi : « Mme la duchesse de Ch... est un être qui n'a rien de commun avec les autres êtres que la forme extérieure : elle a l'usage et l'apparence de tout, et elle n'a la propriété ni la réalité de rien. » (A, p.71). L'objectivité est au contraire pour Cioran ce qui empêcherait le mémorialiste d'atteindre la vérité :

Qu'est ce qu'un écrivain, sinon quelqu'un qui grossit tout par tempérament, qui accorde une importance indue à tout ce qui lui arrive, qui *par instinct* exaspère ses sensations ? S'il ressentait les choses telles qu'elles sont, et ne réagissait à leur égard qu'en proportion de leur

couverture de l'édition Quarto des *œuvres* de Cioran.

74 Nietzsche Friedrich, *la volonté de puissance*, op. cit., T.1, p.53

valeur...« objective », il ne pourrait rien préférer, donc, rien approfondir. C'est à force de dénaturer tout qu'il atteint à la vérité. (C, p.651)

Cette dénaturation, qui provient d'une sensibilité exacerbée, d'une réaction disproportionnée, ne se provoque pas. Elle est l'apanage des souffrants, voilà pourquoi ce sont eux que Cioran considère les plus aptes à exprimer le vrai : « Parmi les écrivains, tous sont *faiseurs*, sauf les malades et les malheureux. » (C, p.555). Voilà comme Cioran distingue les moralistes, louant Pascal au détriment des autres :

L'étendue et la profondeur d'un esprit se mesurent aux souffrances qu'il a assumées pour acquérir le savoir. Personne *ne sait* sans avoir traversé des épreuves. Un esprit subtil peut être parfaitement superficiel. Il faut *payer* pour le moindre pas vers le savoir. (C, p.41)

Cette idée se retrouve chez Proust qui, également, lie la souffrance à la connaissance : « Les idées sont des succédanés des chagrins⁷⁵. »

D'autre part, si la vérité est « ce qui gêne la vie, qui y contredit même » (C, p.950), les moralistes, dans la lignée d'un Pascal davantage que d'un Montaigne, sont les mieux placés pour l'incarner, jusque dans leur manière de se réapproprier la langue. Par cette description de l'écrivain qui touche juste, on aura notamment reconnu Saint-Simon et Cioran lui-même.

3) Le fragment

Le corollaire de cette façon d'envisager la vérité est la préférence pour des formes brèves, qui bannissent l'approfondissement par le travail de l'intellect, afin de privilégier l'expression de la sensation, seule apte à saisir une vérité profonde. Ainsi, pour Cioran, « le portrait est le plus souvent une maxime, délayée chez certains, étoffée chez d'autres ». (A, p.16). La maxime elle-même est à son tour la forme modèle et privilégiée chez Cioran, en ce qu'elle bannit les démonstrations ou les productions de l'intelligence, assimilées à du verbiage, dénué de réalité et

75 Citation de Marcel Proust qui figure p.666 des *œuvres* de Cioran

d'intérêt : « La maxime (...) constitue (...) un exercice de pudeur, puisqu'elle permet que l'on s'arrache à la pléthore verbale et que l'on en saisisse l'inconvenance et l'inanité. » (A, pp. 15-16).

L'une des mémorialistes de *L'Anthologie du portrait*, madame Vigée Le Brun, est justement connue pour posséder « la capacité à extraire [de son époque], d'une seule phrase, la quintessence »⁷⁶.

Maxime délayée ou étoffée, éclatée chez Saint-Simon, le portrait est ainsi pour Cioran une forme littéraire dont le fond est digne d'intérêt, sous le délayage qu'il tient en horreur : « Si je dois quelque chose aux moralistes français, c'est le culte de la concision, l'horreur du délayage. » (C, p.872). On retrouve là une analogie avec sa conception de l'homme : sous une partie superflue approfondie à tort, qui correspond à l'homme extérieur, au délayage de la maxime qui donne le portrait, est tapi ce qui correspond à une vérité intangible, essentielle, l'homme intérieur, ou la maxime à l'origine du portrait. Il serait fastidieux de procéder à présent à l'énumération de ce qu'il est possible de considérer comme les maximes clés de chaque portrait, d'autant plus qu'un bon nombre d'entre elles a déjà été cité dans les pages qui précèdent. En effet, il s'agit à chaque fois de la partie du portrait qui exprime le mieux cette idée de la chute.

Cette fragmentation des portraits renvoie à celle des portraiturés. En effet, il est possible de trouver dans *L'Anthologie du portrait* de nombreuses descriptions d'êtres profondément marqués par l'idée de fragment, parmi lesquels on compte Fontenelle : « il est difficile de vivre beaucoup de temps dans un quart d'heure quand on n'aime que l'épigramme. » (A, p.57) dit de lui son portraitiste. Selon Dumont, Mirabeau également, est victime de « la manie du *trait* » (A, p.103) : il profite des livres des autres dans son métier d'auteur, pour faire briller ces fragments, et pour aboutir « à un travail dont il devait seul retirer la gloire ». Cioran affirme également, dans la préface à propos du Régent que « tout était pour lui prétexte à boutade ou à formule ». (A, p.21) Le goût pour le fragment renvoie à une pratique auctoriale des notes éparses : ainsi Mme Coislin écrit sur des adresses de lettres, détachées des lettres. La finitude de ce travail est toujours en question : le

76 Maurepas Arnaud et Brayart Florent, *Les Français vus par eux-mêmes, le XVIII^e siècle*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p.1329

moraliste Joubert, lui qui s'était constitué une bibliothèque « composée d'ouvrages évidés⁷⁷ » (A, p.185), « s'était fait l'idée d'une perfection qui l'empêchait de rien achever » selon Chateaubriand. L'inachèvement est symbole de la chute pour Cioran : « les arômes de l'inachèvement égarent l'esprit en suggérant la chute » (CE, p.532) écrit-il. Talleyrand, selon Chateaubriand, fonctionne aussi par fragment : Il fuit la compagnie pour qu'on ne puisse pas voir ses errances et « pendant ces moments d'escamotage, il rédige intérieurement un mot à effet, dont l'inspiration lui v[ient] d'une brochure du matin ou d'une conversation du soir ». Son travail d'écriture par fragments répond à des impératifs de vengeance : « M. de Talleyrand soignait quelques habitudes et quelques maximes à l'usage des sycophantes et des mauvais sujets de son intimité » (A, p.174). Ils prennent ensuite, au goût de Cioran, une valeur littéraire. Il le présente comme l'auteur de « ces trouvailles si délicates, ces tours imperceptiblement ironiques, ces riens si concentrés, si significatifs. » (C, p.388).

Cette fragmentation fait partie intégrante de la conception que se fait Cioran du déchu, d'un être qui porte avec lui ses restes adamiques. Lier fragmentation des écrits et mélancolie est une conception qui remonte à l'antiquité. On en trouve la trace dans *Les Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres* de Diogène Laërce, où est rapportée l'opinion de Théophraste sur Héraclite : « Théophraste attribue à une disposition mélancolique le fait qu'il a laissé certaines parties de son livre à moitié achevées, et d'autres qui font l'objet de réécritures⁷⁸. » A cette fragmentation des écrits répond donc celle des êtres. Ainsi Brienne, qui possède « un esprit à facettes » (A, p.75), ne donne que des échantillons de lui-même :

Dans un monde qui effleure tout et n'approfondit rien, Brienne savait employer un certain babillage politique, concis, rapide, entrecoupé de ces réticences mystérieuses qui font supposer, au-delà de ce que l'on dit, ce qu'on aurait à dire encore, et laissent un vague indéfini à l'opinion que l'on donne de soi. Cette manière de se produire en feignant de se dérober, cette suffisance mêlée de discrétion et de réserve, cette alternative de demi-mots et de silences affectés, et quelque fois une censure légère et dédaigneuse de ce qui se faisait sans lui, en s'étonnant qu'on ne vît pas ce

⁷⁷ Est-ce une invention de la part de Chateaubriand ? J.Campagnac déclare ne pas avoir trouvé la trace de ces « livres évidés ». (« Joubert et les livres », *Actes du colloque Joubert*, Villeneuve/yonne, 5^{ème} congrès, mai 1985, association bourguignonne des sociétés savantes, p.105)

⁷⁸ Laërce Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, LGF, coll. La Pochothèque, 1999, IX, 1, 6, p.1051

qu'il y avait de mieux à faire, c'était là bien réellement l'art et le secret de Brienne. Il ne montrait de lui que des échantillons : encore bien souvent n'étaient-ils pas de son étoffe. (A, pp.75-76)

Marat est un homme fragmenté, dont les discours sont aussi marqués par cette fragmentation : « Il semblait voir un polichinelle dont on tirait tantôt la tête et tantôt les bras. Tout était coupé, décousu dans ses discours comme dans ses gestes. » (A, p.122) Mme de Rémusat dit de Talleyrand qu' « Il a (...) ce qu'on appelle du *décousu* » (A, p.164), et Benjamin Constant fait preuve d'une « amertume épigrammatique » (A, p.204). Chez lui ce n'est pas le style qui est marqué par la sensation, mais la sensation par le style. La langue de Napoléon est décousue : de Pradt évoque ainsi l' « incorrection (...) de son langage, toujours un peu imprégné d'*étrangeté* » (A, p.168). Il est enfin possible de signaler le cas particulier du comte d'Espinchal. Mme Vigée le Brun affirme à propos des notes que celui-ci prenait chaque soir sur les gens qui l'entouraient : « Il est certain qu'elles auraient pu fournir la matière d'un ouvrage très piquant, mais bien certainement aussi très scandaleux » (A, p.150). Mme Vigée le Brun en fait un mémorialiste en puissance, dont les portraits, si son œuvre avait pu être produite, mais elle était bien trop marquée par l'incomplétude et l'échec pour cela, n'auraient sans doute pas dépareillés au sein de *l'Anthologie du portrait* elle-même.

4) Le paradoxe

L'œuvre fragmentée de Cioran est souvent présentée comme un travail tissé autour de la notion de paradoxe, par le dialogue contradictoire tissé entre les différents aphorismes de l'auteur. Mais pour Simona Modreanu, il exprime ainsi l'idée de la Chute jusqu'à son acceptation du paradoxe et sa présence dans son œuvre :

Le paradoxe est pour lui une incapacité à être naturellement dans le monde. En fait, Cioran vit le paradoxe comme la figure par excellence de la Chute. Donc comme une matérialisation de la différence. C'est une matérialisation de cette ironie de la condition humaine, et une ironie

verbale en même temps, parce que, en quelque sorte, Adam lorsqu'il est tombé du paradis, il est arrivé sur terre avec un viatique imparfait, à savoir un langage inapte à nommer exactement et une pensée insuffisante pour circonscrire l'absolu. D'où cet inconfort permanent, que le penseur a accusé tout au long de son existence. (...) Le paradoxe exprime ce discomfort fondamental, cette incapacité à être naturellement quelque part⁷⁹.

Cette interprétation, si elle ne renvoie à aucune affirmation venant de l'auteur et s'il peut paraître difficile de lui attribuer un tel projet, a cependant le mérite d'envisager l'idée de la chute là où l'œuvre de Cioran ne paraissait plus riche de sens.

⁷⁹ Modreanu Simona, « une vie, une œuvre », Cioran ou les nuits suspendues, par Sylvia Ben Ytzhak, émission radio diffusée le dimanche 1er mai 2005 sur France Culture

Conclusion

L'idée de la chute dans l' *Anthologie du portrait* trouve donc naissance dans le texte de la *Genèse*, mythe explicatif qui, selon Cioran, envisagé dans une perspective non-croyante, est à même de rendre compte de la condition humaine. Cette chute biblique s'ancre dans une conception platonicienne du temps, qui réfute toute idée de progrès historique ou humain. En effet, la nature humaine est irrémédiablement viciée, et rend l'homme inadapté à l'existence. Cet être double selon l'héritage platonicien possède une identité extérieure qui coïncide à son rapport au monde, ainsi qu'une identité intérieure, envisagée comme son rapport à Dieu, ou au néant. Ces deux facettes de l'identité humaine sont fréquemment décrites dans leurs rapports antagonistes. En effet, si même l'homme intérieur est impuissant à racheter l'être humain, c'est qu'en plus de l'inexistence de Dieu (ou de son existence uniquement rhétorique et littéraire), l'homme intérieur est marqué par le péché originel, c'est-à-dire par une définition négative de l'homme, dégradée par rapport à l'idée que se fait de lui-même l'être humain. Cette anthropologie pessimiste, création esthétique de Cioran à caractère autobiographique, est donnée à lire dans des portraits contemporains de l'époque qui allait précisément repousser l'idée de péché originel pour se jeter dans les illusions de l'idée de progrès. Quant à la responsabilité de l'homme, elle est engagée en ce que celui-ci est responsable de chercher à s'affirmer. Plus que l'ambition et l'orgueil, c'est d'exister autrement que sous une forme végétale, voire minérale, qui pour Cioran le nie et le conduit à l'échec. Cette imperfection humaine, qui se manifeste par l'orgueil, l'ambition ou la moindre volonté de puissance, est directement liée à une conception pascalienne de la condition humaine : l'homme est un être misérable. Là où Cioran se distingue de Pascal c'est qu'il exclut la solution divine dans sa façon d'envisager la condition humaine. A la place de Dieu, figure le néant. Ce sont ainsi des portraits d'être touchés par la dépression et ses symptômes qui se donnent à lire dans l'*Anthologie du portrait*, sans que ceux-ci puissent imaginer de solution à ce mal-être qui devient alors immanent à l'être humain. Tous marqués par le sceau de l'échec et le caractère tragique de leur existence, il faut aux portraiturés de

l'Anthologie du portrait, pour atténuer la douleur liée à leur état, procéder à un véritable rejet de la conscience, ce qu'appelle Cioran de ses vœux, ainsi qu'à une ignorance volontaire, quand le récit de la *Genèse* fait précisément de son attirance pour l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais la faute de l'homme. C'est dans l'inconscience et l'ignorance, que se trouve la projection d'un état plus désirable. La lucidité est au contraire dénoncée comme étant un cercle vicieux, seulement apte à créer du mal-être. Cette insupportable lucidité est esquivée dans *l'Anthologie du portrait* dans les vanités du monde. L'idéologie est une autre échappatoire. Elle est la promesse de réaliser dans le futur ce monde meilleur que la nostalgie d'un paradis originel insuffle à l'homme, monde meilleur sans l'idée duquel l'homme ne pourrait vivre. L'utopiste est alors le contraire du moraliste, c'est-à-dire l'être le plus aveuglé sur la nature humaine qui soit, et qui, poussé par ses chimères et ses ressentiments, est un tyran en puissance, prêt à accentuer le mal sur terre au nom du bien. Cette condition humaine misérable pousse enfin l'être humain vers l'écriture, et l'écrivain vers le souci du style. S'il exprime alors une vérité quant à sa condition, celle-ci est d'ordre esthétique, marquée par le sentiment, non par la pensée, et transparait par sa langue : soit qu'elle soit violentée, soit qu'elle se caractérise par le fragmentaire, ou encore par une pureté en décalage avec son époque, c'est à une obsession du travail formel, à un déchirement qu'elle se livre, déchirement qui renvoie à celui de l'auteur. Pour Cioran, c'est par ses exagérations que l'auteur touche juste, car la vérité se situe au-delà de l'objectivité, elle est l'apanage des souffrants, pour qui la douleur est un moyen d'acquérir et de transmettre une connaissance réelle. L'approfondissement étant une création de la pensée et non du sentiment, c'est la forme brève, la maxime, qui en plus de renvoyer à l'éclatement, au déchirement de l'auteur, est la plus pertinente pour transmettre une vérité. Et celle-ci est à la base, dans *l'Anthologie du portrait*, de chacun des portraits de ces êtres marqués par la fragmentation, le lacunaire, l'éclatement et la perte, la forme venant alors représenter l'être qui est par ailleurs donné à lire. Bien au delà de *l'Anthologie du portrait*, c'est ainsi tout le travail formel de Cioran qui se trouve justifié par sa représentation de lui-même, de l'homme et du monde.

Bibliographie

I) Sources primaires

Livres de Cioran

Corpus principal

Cioran Emil, *Anthologie du portrait*, Gallimard, Arcades, 1996

Corpus secondaire

Cioran Emil, *Cahiers*, Gallimard, Nrf, 1997

Cioran Emil, *Entretiens*, Gallimard, Arcades, 1995

Cioran Emil, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 1995.

Ouvrages ou articles critiques sur Cioran ou avec Cioran

Cioran Emil, « Lettres choisies », *Magazine littéraire*, n°327, décembre 1994

Cioran Emil, entretien avec Michael Jakob, « Leçons de sagesse », *Magazine littéraire*, n°327 décembre 1994

Liiceanu Nodille, *Lectures de Cioran*, l'Harmattan, 1997

Stolojan Sanda, « la seconde naissance de Cioran » *Magazine littéraire* n°327 décembre 1994

Documents vidéos sur Cioran

Bollon Patrice et Jourdain Bernard, « Emil Cioran 1911-1995 », Collection « un siècle d'écrivains », une coproduction France 3 / Interimage / Sunset Presse, diffusée sur France 3 le mercredi 14 avril 1999

Documents audio sur Cioran

« Une vie, une œuvre, Cioran ou les nuits suspendues », par Sylvia Ben Ytzhak, émission radio diffusée le dimanche 1er mai 2005 sur France Culture

Sites internet sur Cioran

Christian Bouchard, Emil Cioran, « Entretiens »,

http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Emile_Cioran--Entretiens_par_Christian_Bouchard

II) Sources secondaires

Ouvrages philosophiques

Aristote, *Problème XXX, I*

Maître Eckhart, *Traité de l'homme noble*, Aubier/Montaigne, 1942

Hegel Friedrich, *Les Lois du tragique*, PUF, 1969

Schopenhauer Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 2004

Nietzsche Friedrich, *La Volonté de puissance*, Gallimard, 1995

Jankélévitch Vladimir, *La Mort*, Flammarion, 1993

Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957

Benoist Alain de, *Vu de droite, anthologie critique des idées contemporaines*, éd. du Labyrinthe, 2001

Ouvrages littéraires

Bingen Hildegarde de, *Causae et curae*, Leipzig, éd. Kayser, 1903

Pascal Blaise, *Pensées*, Pocket, 2003

La Rochefoucauld, *Maximes*, LGF, coll. La Pochothèque, 2001

Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Gallimard, 1983

Tocqueville Alexis de, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992

Maurepas Arnaud et Brayart Florent, *Les Français vus par eux-mêmes, le XVIII^e siècle*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996

Mortier Roland, *Le XVIII^e siècle français au quotidien*, éd. Complexe, 2002

Charbonneau Frédéric, *Portraits d'hommes et de femmes remarquables*, Klincksieck, 2006

Ouvrages critiques

Laërce Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, LGF, coll. La Pochothèque, 1999

Baudelaire Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1976

Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Folio essais, 2004.

Sartre Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature ?*, Gallimard, Folio essais, 2005

Sellier Philippe, *Pascal et Saint-Augustin*, Albin Michel, 1970

Tapié Alain, *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Albin Michel, Caen, 1990

Tabet Emmanuelle, *Chateaubriand et le XVII^e siècle*, Honoré Champion, 2002

Compagnon Antoine, *Les Antimodernes*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2005

Ouvrages scientifiques

Burton Robert, *Anatomie de la mélancolie*, Gallimard, 2005

Freud Sigmund, « deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Gallimard, 1977

Zwang Gérard, *Les comportements humains. Ethologie humaine*, Editions Masson, 2000

Lôo Pierre et Lôo Henri, *La dépression*, PUF, Que sais-je, 2001

Articles

Campagnac J., « Joubert et les livres », *Actes du colloque Joubert*, Villeneuve-sur-yonne, 5-ème congrès, mai 1985, Association bourguignonne des sociétés savantes

Blondel Eric, « L'amour métaphysique de la musique » *Magazine littéraire*, hors-série, n°3, 2001

Kessler Mathieu, « L'art a plus de valeur que la vérité », *Magazine littéraire*, hors-série n°3, 2001

Delon Michel, « Les ombres du siècle des lumières », *Magazine littéraire*, hors-série n°8, octobre-novembre 2005

Hourcade Philippe, « Le regard politique de Madame Boigne dans ses Mémoires » dans Garapon Jean (dir.), *Mémoires d'Etat et culture politique en France*, éd. Cécile Defaut, 2007

Emissions de radio

« Répliques » du 28 décembre 2002 sur France Culture

Table des matières

Introduction.....	3
I) Implications bibliques de l'idée de la chute.....	12
A) L'œuvre de la Genèse.....	12
1) Le diable.....	14
2) Adam et Eve.....	14
3) Eve.....	15
4) Un autre récit étiologique.....	15
B) L'homme intérieur.....	16
1) Le mystère de l'homme intérieur.....	20
2) La construction bipartite des portraits : homme intérieur/homme extérieur.....	21
3) Connotations axiologiques de la dichotomie homme intérieur / homme extérieur.....	25
4) L'insensibilité, ou la mondanité de l'homme extérieur annihilant l'homme intérieur.....	26
5) La crise de l'homme intérieur.....	27
C) Le péché originel.....	30
1) La volonté de puissance.....	32
2) L'hybris.....	34
3) La déshumanisation.....	35
4) L'impuissance.....	36
5) Derrière l'orgueil.....	37
II) L'idée de la chute et la condition humaine.....	39
A) La mélancolie.....	39
1) Dépression profondément douloureuse, humeur atrabilaire.....	40
2) L'altération des processus cognitifs ou la suspension de l'intérêt pour le monde extérieur.....	41
3) L'incapacité affective ou la « perte de la capacité d'aimer ».....	42
4) L'arrêt de toute activité ou « inhibition psychomotrice ».....	43
5) La paranoïa ou l' « attente délirante du châtiment ».....	44
6) Les troubles du caractère.....	45
7) Les manies et folies.....	46
8) De l'inconvénient d'être né.....	47
9) Les représentations physiques médiévales du mélancolique	48
10) La dépression comme incarnation du péché originel.....	50
B) La déchéance.....	51
1) La déchéance sociale.....	51
2) La déchéance politique.....	53
3) La déchéance collective.....	54
4) L'idée d'expiation.....	55
5) Déchéance et réussite.....	56
C) Le tragique.....	57
1) Le tragique de la volonté de puissance.....	58
2) Le déterminisme.....	61
3) La fatalité.....	62
4) L'artisan de sa propre perte.....	63
5) Imitations de figures tragiques.....	65
6) Formes particulières du tragique.....	65
7) L'assomption du tragique.....	66
D) Conscience, lucidité et souffrance.....	67
1) La lucidité.....	69
2) Le moraliste.....	70

3) L'aveuglement.....	71
III) Les manifestations de l'idée de la Chute.....	73
A) La vanité humaine.....	73
1) Le paraître.....	74
2) Le divertissement.....	79
3) Le refus du doute.....	81
4) L'art.....	83
B) Histoire et utopie.....	84
1) La nostalgie du paradis perdu.....	84
2) Histoire et utopie.....	87
3) Histoire et chute.....	90
C) chute et écriture.....	94
1) Le souci du style	97
2) La vérité	100
3) Le fragment.....	101
4) Le paradoxe.....	104
Conclusion.....	106
Bibliographie.....	108