

FASCINATION DU MATÉRIEL. CIORAN ET LE TRAVAIL POÉTIQUE DE LA MATIÈRE-ÉMOTION

Dumitra BARON

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: dumitra.baron@ulbsibiu.ro

THE FASCINATION OF THE MATERIAL: CIORAN AND THE POETIC LABOR OF EMOTION-MATTER

Abstract: This article aims to identify the various mechanisms used by the Romanian-born French writer Cioran (1911-1995) in his works and notebooks, with regard to the ways of conveying emotion into words. Starting from the theories of Michel Collot, Gaston Bachelard, Roland Barthes, Gilles Deleuze and Félix Guattari, we will attempt to identify the main coordinates of Cioranian thought who tries to replicate in a poetic and fragmentary writing (hence the similarities to haikus) the different strata of the perceived reality, often engaging in a real exercise of material imagination on elements such as wood, water, fire ou stone.

Keywords: material-emotion, image, haiku, Cioran, Roger Caillois.

Citation suggestion: Baron, Dumitra. “Fascination du matériel. Cioran et le travail poétique de la matière-émotion” *Transilvania*, no. 9 (2022): 48-53.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.09.06>.



Cet article se propose de cerner les différents dispositifs mis en œuvre par Cioran dans ses écrits à l’égard de la mise en mots de l’émotion. En s’appuyant sur les travaux de Michel Collot (à qui on empruntera le concept de « matière-émotion »), de Gaston Bachelard (notamment la portée de l’image et de l’imagination associée aux éléments fondamentaux) et partiellement, de Roland Barthes (la réflexions sur le haïku) et de Gilles Deleuze (les propos sur l’écriture des affects), on tentera d’identifier les principales coordonnées de la pensée cioranienne qui essaie de rendre par écrit les différents strates de la réalité perçue, s’adonnant souvent à un véritable exercice de rêverie matérielle. Seront prises en compte une série de réflexions, souvent très poétiques, d’où leurs ressemblances aux haïkus, à partir des éléments comme le bois, l’eau, le feu ou la pierre.

En tant que « penseur organique »¹, Cioran oscille entre une conception purement matérialiste du langage et une conception plus idéalisée, ce qui implique l’existence d’une véritable dialectique dans ses écrits. Il voit dans les mots non seulement des instruments qui l’aident à formuler ses pensées, mais aussi des agents

de destruction, des moyens de dépasser son moi. Une fois conquis, les mots peuvent révéler des secrets et des mystères inouïs. Le rapport étroit entre la vie et la pensée constitue une constante de ses réflexions, y compris de ses lectures, écrivant dans une lettre à Octavio Paz qu’il ne croyait pas à la littérature mais seulement « aux livres qui traduisent l’état d’âme de celui qui écrit »².

Cioran se voulait être « le secrétaire de ses sensations »³ et postulait ainsi l’unité indissoluble du corps et de l’esprit : « Je n’aime pas définir des mots (laissons cette besogne aux philosophes) mais des sensations, des frissons, des brûlures. Mes idées ? Des sanglots dégénérés en formules. »⁴ Sa méthode de création se trouve au pôle opposé de la démarche philosophique, l’écriture étant faite des matériaux perméables au transfert de quantité de vie des sensations initiales. Sylvain David observe dans ce sens que « face à la rigueur et la logique propres à la philosophie », Cioran « entrevoit une salutaire diversion par un retour à la simplicité de l’émotion »⁵. Ce désir correspond parfaitement à sa perspective sur la philosophie (inspirée bien sûr du modèle nietzschéen) : « Je crois que la philosophie n’est plus possible qu’en tant



que *fragment*. Sous forme d'explosion. [...] Maintenant, nous sommes tous fragmentistes, même lorsque nous écrivons des livres en apparence coordonnés. Ce qui va aussi avec notre style de civilisation. »⁶ La posture assumée par Cioran de « secrétaire de [s]es sensations » renvoie, selon Sylvain David, à « l'idée d'une conscience s'observant elle-même, à la fois dans le cadre de son fonctionnement interne et de son interaction avec l'univers environnant »⁷. Le *faber sapiens* auquel renvoie cette conscience réflexive « ne repose pas sur le raisonnement mais sur l'empirisme, où elle s'attarde moins à la dimension conceptuelle de la réalité qu'à ses qualités sensibles. Cette retranscription de l'univers, tel qu'il se voit saisi par un sujet particulier, n'est cependant pas neutre, ou objective, mais orientée par l'humeur, biaisée par le filtre des états d'âme. De fait, si la sensation comporte un aspect cognitif, qui relève de la perception, elle n'en possède pas moins un contenu affectif, qui découle de l'émotion ». Dans ce sens, l'accent est mis sur la perception de la réalité et non pas sur sa compréhension, l'essayiste inscrivant sa démarche sur le mode subjectif, par excellence, l'affect représentant « le non-système par excellence dans la mesure où une telle notion se définit par la présence au monde, par le lien sans cesse changeant avec autrui. »⁸

Notre démarche se situe également dans la lignée des propos de Gilles Deleuze qui, dans l'ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?*, met en valeur l'importance des affects : On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations. [...] La sensation ne se réalise pas dans le matériau sans que le matériau ne passe entièrement dans la sensation, dans le percept ou l'affect. Toute la matière devient expressive. C'est l'affect qui est métallique, cristallin, pétrique, etc., et la sensation n'est pas colorée, elle est colorante, comme dit Cézanne. »⁹

Les textes cioraniens témoignent d'une superposition du matériau verbal avec la « matière-émotion » et la matière expressive du moi¹⁰. Dans un texte de *La Tentation d'exister*, Cioran explore la notion d'« âme » et, en se référant à l'évolution linguistique que ce concept a eue à travers les siècles, il constate une dépréciation de statut : « le discours ne la tolère plus : ayant revêtu trop de significations, et servi à trop d'emplois, elle s'est fripée, détériorée, avilie. »¹¹ Il s'agit exactement de cette dévalorisation à laquelle se réfère Michel Collot dans son ouvrage sur la « matière-émotion »¹² où il affirme que l'émotion, en tant que signe de subjectivité extrême et de lyrisme exacerbé, n'a pas été prise en compte par les poétiques contemporaines à cause du principe que la subjectivité dans le langage conduit inévitablement à l'irrationnel, à l'obscurantisme et au sentimentalisme. D'ailleurs, « l'antiphilosophie » de Cioran refuse « toute idée qui ne trouve pas sa source dans le corps ou dans une émotion. »¹³

Les mots l'inspirent et lui font continuer sa rêverie à travers les vocables, donnant lieu à une méditation

à double fonction : existentielle et littéraire à la fois. Cette vision est proche de celle exprimée par Henri Meschonnic : « Nous sommes d'une matière de langue autant que de rêve. Et les deux sont indiscernables. Nous sommes inséparables de notre langue. Tout ce qui nous arrive, poétiquement, politiquement, nous arrive dans et par la langue. »¹⁴ Lire-rêver-écrire se définit alors en rapport étroit avec le monde matériel, palpable, Cioran insistant sur la nécessité de se mettre dans « un état de réceptivité », c'est-à-dire une ouverture de sensibilité, une transparence d'état : « Il faut que nous soyons dans un état de réceptivité, c'est-à-dire de faiblesse physique, pour que les mots nous touchent, s'insinuent en nous et y commencent une espèce de carrière. »¹⁵ En voilà l'affirmation du credo artistique de Cioran, l'écrivain se laissant traverser, voire habiter par les mots.

Les réflexions cioraniennes sur la matière dérivent d'un mécontentement généralisé, la matière idéale lui faisant défaut. L'auteur pense même à la possibilité de « réinventer une matière », il rêve de pouvoir créer des « objets nouveaux » et de s'appliquer à une nouvelle refonte de soi¹⁶. Cette activité suppose pourtant l'existence d'une matière primordiale, la création *ex nihilo* étant difficile à concevoir. Dans un fragment de son premier livre écrit en français *Précis de décomposition*¹⁷, la matière apparaît dépourvue de toute signification et de valeur bénéfique : elle est plutôt « risible », « impure », fonctionne selon le principe d'amertume et fige, voire pétrifie les individus : « Regret de n'être pas Atlas, de ne pouvoir secouer les épaules pour assister à l'écroulement de cette risible matière... [...] »¹⁸. L'écrivain se veut alors semblable au personnage mythique que les dieux obligeaient à porter sur ses épaules la voûte céleste, un Atlas à rebours, qui s'investit de pouvoir et de liberté de destruction, à l'envers de la cosmogonie. L'écriture devient un simulacre de compensation, toujours inefficace par rapport à la libre expression et à la manifestation directe des sentiments éprouvés par l'homme.

En suivant le modèle de son ami Samuel Beckett, qui aimait éperdument les mots, Cioran s'attache lui aussi à ces « symboles de la fragilité » de l'individu, convaincu qu'ils peuvent le guérir de son mécontentement d'être. Il s'adonnera à de véritables exercices de rêverie matérielle, le contact direct avec divers éléments comme le bois, la pierre ou l'eau lui suscitant d'abord, une connaissance par les sensations, qu'il s'efforcera de continuer à l'écrit, à travers la recherche constante de la meilleure formule d'expression. En tant que « peseur des mots »¹⁹ prêt à analyser minutieusement le poids de chaque vocable, Cioran s'approche de la réalité cachée derrière chaque mot et se veut une sorte de « rédempteur du verbe », selon le modèle évoqué par Shelley dans sa *Défense de la poésie*. Cette action suppose pourtant une première destruction suivie par une réattribution de vie et l'écrivain veut être le demiurge du langage et de chaque vocable, capable

de décider le sort de chaque sujet. Cioran souligne constamment dans ses essais le rapprochement évident entre la dégradation des mots et l'involution de l'univers matériel : « Le processus de vieillissement dans l'univers verbal suit un rythme autrement accéléré que dans l'univers matériel. Les mots, trop répétés, s'exténuent et meurent, alors que la monotonie constitue la loi de la matière. Il faudrait à l'esprit un dictionnaire infini, mais ses moyens sont limités à quelques vocables trivialisés par l'usage. »²⁰ D'une telle perspective découle le regard novateur sur la langue et sur les possibilités de découvrir ses richesses intérieures. Les tentatives de renouvellement s'accompagnent d'un essai de trouver des combinaisons nouvelles, afin de faire apparaître la vie derrière les mots, puisque « La vie n'est qu'une *digression* de la matière. »²¹

L'essayiste bâtit son rêve sur une matière qui n'est pas seulement la réflexion linguistique de la matière en soi, mais une véritable matière concrète. En tant que source et objet de rêverie, la matière (com)porte non seulement les mots (ses matériaux privilégiés, d'ailleurs), mais d'autres matériaux comme la pierre (le granit), le bois, la terre, l'eau ou le feu : « Des journées, des semaines, des mois, durant lesquels je ne peux rien faire, rien *sentir* : je suis bois, je suis pierre, je suis abstraction. Je me refuse à imaginer ce que peut présager un tel état. C'est comme si tous les êtres étaient morts, et moi, le survivant – plus mort encore qu'eux. »²²

L'eau préoccupe également la pensée et l'observation de l'écrivain : « Je ne connais rien de plus mystérieux ici-bas que l'eau »²³, étant explorée dans toutes ses formes : elle est soit la pluie monotone, soit le brouillard qui couvre le paysage de Haworth, soit les larmes de son livre roumain *Des Larmes et des saints*, soit la neige qui est toujours associée à son enfance, fonctionnant comme une véritable madeleine proustienne : « Neige, – c'est-à-dire mon enfance, c'est-à-dire le bonheur. »²⁴ L'eau est une matière envisagée comme une planche de salut : « Journée de pluie. J'ai dormi toute la journée. Besoin de plonger dans la matière, d'y retourner, de me confondre avec elle. Ce fut ma *Descente aux Éléments*. »²⁵ Le plongeon dans la matière, comparable à une descente aux enfers, a des vertus rédemptrices et l'exercice constant d'associer la vie à la matière affirme la confiance de l'écrivain dans le pouvoir de la matière d'agir sur le destin des individus.

D'autres éléments, qui pourraient s'apparenter à une véritable poétique bachelardienne, s'associent à sa rêverie, comme le feu, représenté notamment par les flammes : « La beauté des flammes : [...] J'aimerais être soulevé par la transcendance des flammes, être secoué par leur souffle délicat et insinuant, flotter sur une mer de feu, me consumer d'une mort de rêve. »²⁶ L'écriture est ainsi placée sous le signe métaphorique de cet élément, en étant une explosion, le résultat d'un feu intérieur ou d'une combustion qui fait jaillir à la surface de la page blanche le magma de lettres. D'ailleurs, la rédaction de

son premier livre roumain (*Sur les cimes du désespoir*), comme celle de son premier livre français (*Précis de décomposition*), est décrite en termes qui traduisent une véritable désintégration explosive, impliquant une sorte de communion flaubertienne entre les choses et le moi.

La réflexion sur la matière des mots est initiée par une méditation, voire une rêverie sur une matière concrète. Cioran cherche des matériaux durs, stables, qui peuvent lui assurer un appui fort : « Hier, dimanche, du côté de Mortefontaine, en passant près d'une scierie, l'odeur de bois coupé me plut infiniment. Et je me suis dit que si le cercueil sent aussi bon, on ne doit pas y être si mal. »²⁷ Le bois, en tant que matière essentielle de la vie, renvoie à un temps primordial, l'épaisseur même d'un tel mot étant « inépuisable »²⁸, si on tient compte des ressemblances de structure entre le mot et le bois. L'auteur essaie de se confondre avec les matériaux et désire se dissoudre dans leur matière. Son penchant constant pour l'identification avec le règne non-humain²⁹ devient synonyme du rêve de retour aux origines.

L'attachement de Cioran aux matériaux très concrets, comme la pierre, est évident même dans les études qu'il fait sur d'autres écrivains, comme en témoigne le chapitre consacré à Roger Caillois dans *Exercices d'admiration*. En analysant l'œuvre de l'artiste qui signait des cailloux, Cioran semble adhérer aux idées énoncées par celui-ci : le génie créateur de ce qu'on appelait, dès le XIII^e siècle, *natura pictrix*, étant une sorte de « médiateur » entre la nature et l'art, l'imagination ne représentant rien de plus qu'un prolongement de la matière³⁰ issue d'un contact étroit avec les composantes de celle-ci. Le chapitre dédié à Roger Caillois a un sous-titre fort représentatif « Fascination du Minéral »³¹, formule qui, légèrement déformée, nous a servi à la construction du titre de la présente étude), étant construite sur les impressions ressenties à la lecture du volume *Pierres* (1966). Cioran y admire surtout la « quête des commencements », synonyme d'évasion totale, la lecture lui donnant envie de s'approcher de la matière, de la toucher, de « saisir *du dedans* des merveilles figées ». Cette initiation au minéral lui fait reconstituer l'atmosphère d'avant la Genèse, dominée par « l'état d'indétermination originelle ». Le chemin à rebours vers la Création initiale permet au lecteur Cioran une approche de l'instant de béatitude suprême, voire une illumination, dépourvue pourtant de tout caractère divin. Aux yeux du philosophe, il s'agit d'une expérience ratée, d'un échec, puisque ce n'est pas une expérience du vide ou du néant (« une version *plus pure* » de Dieu), expérience fondamentalement matérielle, après laquelle Caillois se voit obligé d'admettre sa défaite. Cioran investit la matière de véritables caractéristiques humaines : « Il m'est arrivé d'avoir eu pitié d'un bout de métal, de n'importe quoi, tellement tout ce qui existe m'apparaît délaissé, malchanceux, incompris. Le granit, il souffre lui aussi peut-être. Tout ce qui a forme souffre, tout ce qui est séparé du chaos



pour poursuivre un destin séparé. La matière *seule*. Tout ce qui est seul. Personne, aucun dieu qui puisse délivrer ce monde d'une si vieille solitude ! »³² L'informe l'emporte sur l'objet façonné, toute intervention de la part de l'homme en étant condamnée, le souci de l'ordre enlevant toute authenticité et toute vie à la matière. Le granit, symbole de pouvoir et de résistance, est regardé comme souffrant, agonisant et en proie de la solitude.

Cioran semble adopter la démarche créatrice de Roger Caillois, ouverte et transdisciplinaire, issue d'un dialogue soutenu entre divers domaines de connaissance et d'imagination, apparemment ou visiblement gouvernés par des lois similaires. Analogies, correspondances et relations semblent se tisser entre le domaine du matériel et celui de l'imaginaire, entre le travail des matériaux et le travail poétique. On devrait mentionner un autre trait de ce volume, le penchant pour l'écriture fragmentaire, qui constitue visiblement un autre point de rencontre entre Cioran et Caillois.

Précisons toutefois que, même si on peut appliquer une grille de lecture d'inspiration bachelardienne (dans le sens de la dépendance de l'imagination à l'égard des quatre éléments de nature), il importe d'observer que c'est plutôt la perspective du « dernier » Bachelard, celui de *La poétique de l'espace* (1981), que nous avons retenue. En créant une fine distinction entre les différentes étapes de création de Gaston Bachelard, Claude Zilberg constate que dans *La poétique de l'espace*, Bachelard présente « plusieurs traits communs avec l'univers du haïku tel qu'il ressort du commentaire de Barthes dans *L'Empire des signes* »³³, son mérite étant « d'avoir reconnu dans l'image un genre littéraire, sinon même le genre littéraire »³⁴. Pourtant, Claude Zilberg observe une différence majeure entre le haïku et l'image : même si les deux procèdent du sujet qui s'abandonne « corps et âme » au souvenir, « le sujet énonçant dans le haïku parlerait comme 'au seuil du non-être' », tandis que le poète « parle au seuil de l'être »³⁵, dit autrement : « si le haïku nous fait 'toucher brusquement' le rien, l'image poétique, quant à elle, 'touche brusquement' le tout. »³⁶ Suivant cette logique, la méthode de Cioran emprunterait davantage à la logique du haïku qu'à la logique de l'image, ou en ferait usage dans un mécanisme à deux temps qui oscille toujours entre l'être et le non-être.

L'écrivain pense, voire rêve aux mots qu'il a lus, optant pour une écriture fragmentaire, plus conforme au désarroi dans lequel vit l'homme actuel devant l'éclatement des valeurs : « écriture de l'urgence, de la sensation, destinée à fixer des vertiges »³⁷; c'est une écriture qui correspond au morcellement et à la destruction de l'être. L'aphorisme, par sa forme brève (qui rappelle celle des haïku – Roland Barthes analysait dans *L'empire des signes* la caractéristique du haïku d'être le négatif de la pensée occidentale classique : « [...] dans le haïku, dirait-on, le symbole, la métaphore, la leçon ne coûtent presque rien : à peine quelques mots, une

image, un sentiment – là où notre littérature demande ordinairement un poème ou (dans le genre bref) une pensée ciselée, bref un long travail rhétorique. »³⁸ Le haïku relève d'une « poétique de l'événement, de la survenue, de la surprise, de l'étonnement »³⁹ et par son ambiguïté sémantique se situe à mi-chemin entre la prose et la poésie.

Cioran essaie sa chance auprès des fragments de discours et même son écriture s'imprègne de leur existence : « un ! Définitif »⁴⁰. Comme la réflexion sur la lecture ou sur l'écriture, la pensée sur la matière est toujours associée à la vie et l'on peut surprendre une véritable concurrence entre les deux : « Quand on isole la vie de la matière, et qu'on la contemple pour ainsi dire à l'état pur, on en perçoit mieux l'exceptionnelle fragilité ; une 'construction' en l'air, en porte à faux, sans aucun point d'appui, sans nulle trace de réalité. Et c'est sans doute pour l'avoir trop souvent disjoint de sa base, afin de la regarder en face, seul à seul, que j'en suis arrivé à n'avoir plus moi-même sur quoi m'appuyer ni à quoi m'accrocher. »⁴¹ Le constat de la fragilité de l'existence par rapport à la solidité de la matière implique une instabilité du moi. Dans le conflit entre la vie et la matière, l'individu n'est qu'un jouet insignifiant, trop facile à écraser : « On dirait que la matière, jalouse de la vie, s'emploie à l'épier pour trouver ses points faibles et l'attaquer au moment où celle-ci s'y attend le moins. C'est que la vie n'est vie que par une infidélité à la matière. »⁴² Pourtant, c'est grâce à ses infidélités à la matière que l'existence devient moins « abstraite », plus naturelle et plus proche de l'artiste. Celui-ci montre sa lassitude à l'égard du même jeu que les matériaux lui présentent et, au comble de l'ennui, s'exclame : « Que la Matière continue son jeu, je m'en désintéresse. »⁴³

L'annulation des éléments qui l'entourent implique la nécessité de l'annulation de soi, besoin ressenti comme une fulgurance : « [...] j'eus un frisson 'surnaturel', la certitude que *tout* le temps de toujours s'était concentré en moi, culminait en moi, et que c'était moi qui le faisait avancer, que j'étais à la fois le créateur et le porteur du temps. Cette sensation ne dura pas longtemps : un éclair, mais d'une fulgurance et d'une intensité à peine tolérable, bien qu'elle fût liée à une impression de bonheur inouïe. »⁴⁴ L'état lié à ses insomnies, à l'intoxication des veilles, même à la folie, comporte tous les traits définitoires d'une véritable épiphanie, source de sentiments de bien-être et de bonheur soudain ou, tout au contraire, de désarroi et de déchéance : « Le désespoir ? C'est vivre de manière interjective. Voilà pourquoi *la mer* – interjection liquide et infiniment réversible – est l'image directe de la vie et du cœur. »⁴⁵

Nous avons pu identifier la manière dont les écrits cioraniens dépassent le genre de la prose pour s'ouvrir au monde des sons et des sens et s'intègrent à la rythmique valéryenne d'« oscillation entre le son et le sens », à laquelle il ajoute la troisième dimension, d'inspiration

proustienne, la sensation. En choisissant une écriture des affects, fragmentaire par excellence, Cioran opère aussi une transformation de l'aphorisme dont l'efficacité s'avère maximale puisqu'il donne à penser, à lire, à rêver ou même à rire. De plus, l'aphorisme (non-situé du point de vue générique) permet son « détournement » en tant que possible matériau poétique, se donnant à lire comme un véritable « haïku » : « Neige et brouillard, donc le bonheur, presque la félicité. »⁴⁶ Nous pouvons associer cet énoncé au résultat d'un exercice poétique par excellence, ayant comme résultat un haïku à la Cioran, dans lequel nous retrouvons et la structure ternaire et

l'évocation d'un sentiment particulier face à la scène qui se déroule sous les yeux de l'auteur (éléments spécifiques au haïku).

Ainsi, la pensée du matériel (résultant d'une fascination constante pour le bois, l'eau, le feu ou la pierre), accompagnée par l'étonnement obligatoire de tout regard poétique posé sur le monde, et le travail minutieux avec les matériaux ouvrent la voie vers les chemins sinueux de la création, dans une lutte permanente avec ou contre les mots et les diverses versions du moi, engendrant une écriture intense et tonique justement par son pouvoir d'atteindre l'essentiel.

Notes:

1. Syntagme évoqué dans son premier livre, rédigé en roumain, *Sur les cimes du désespoir* (1934), dans la section « Sur la mort ». Emil Cioran, *Sur les cimes du désespoir* [1934], dans *Œuvres* (Paris : Gallimard, 1997), 31.
2. Eugène van Itterbeek, *Cioran, lecteur de Spengler* (Sibiu, Leuven : Editura ULBS, Les Sept Dormants, 2002), 7.
3. « Tour ce que j'ai abordé, tout dont j'ai discoursu ma vie durant, est indissociable de ce que j'ai vécu. Je n'ai rien inventé, j'ai été seulement le secrétaire de mes sensations. » Cioran, *Écartèlement* [1979], *Œuvres*, 1786.
4. Cioran, *Cahiers. 1957-1972* (Paris : Gallimard, 1997), 909.
5. Sylvain David, *Cioran : Un héroïsme à rebours* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2006), 85-106.
6. Cioran, *Entretiens* (Paris : Gallimard, « NRF Arcades », 1995), 22.
7. Sylvain David, *Cioran : Un héroïsme à rebours*, 279-306.
8. Ibid.
9. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991] (Paris : Minuit, « Critique », 2003), 157-158.
10. Didier Alexandre, « La Matière lyrique », in *Francis Ponge – Matière, matériau, matérialisme*, textes réunis par Nathalie Barberger, François Noudelmann, Henri Scepti (Poitiers : La Licorne, 2000), 37.
11. Cioran, *La Tentation d'exister* [1956], *Œuvres*, 926.
12. Michel Colot, *La Matière-émotion* (Paris : PUF, « Écriture », 1997), 2.
13. Andrei Minzeteanu, « Cioran, un penseur organique », *Littérature* 3, no. 179 (2015) : 38-50.
14. Henri Meschonnic, *De la langue française – Essai sur une clarté obscure* (Paris : Hachette, 1997), 7.
15. Cioran, *Aveux et anathèmes* [1987], *Œuvres* (Paris : Gallimard, « Quarto », 1995), 1663.
16. Cioran, *Cahiers. 1957-1972*, 17.
17. Livre qui marque une rupture stylistique, voire identitaire, majeure par rapport à ses écrits précédents, engendrée par le renoncement au roumain (langue plus poétique, plus perméable au transfert des « affects ») et le choix décisif de l'écriture en langue française. Voir Dumitra Baron, « Un matériau à part : la deuxième langue », dans Dumitra Baron, *Variations po(i)étiques – Les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran* (Sibiu, Cluj-Napoca: Editura InfoArt Media, Editura MEGA, 2011), 44-58.
18. Cioran, *Précis de décomposition* [1949], *Œuvres*, 618.
19. C'est la définition du traducteur selon Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (Paris : Gallimard, 1947), 82.
20. Cioran, *Précis de décomposition* [1949], *Œuvres*, 663.
21. Cioran, *Cahiers. 1957-1972*, 120.
22. Ibid., 304.
23. Ibid., 187.
24. Ibid., 657.
25. Ibid., 133.
26. Cioran, *Sur les cimes du désespoir* [1934], *Œuvres*, 79.
27. Cioran, *Cahiers. 1957-1972*, 901.
28. « Ce sont plusieurs états du bois qui apparaissent en nous dans la mémoire, créant par leur diversité un espace et un temps profonds ». Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres* (Lausanne : La Bibliothèque des arts, 1961), 98-99.
29. Nous lisons, par exemple, dans les *Entretiens*, des phrases comme : « j'aimerais au fond être une pierre », « si je pouvais être un animal » ; « que ne sommes-nous restés pouilleux et gais en compagnie des bêtes ». Cioran, *Entretiens*, 177.
30. Roger Caillois, *Récurrences dérobées* (Paris : Hermann, 1978), 71.



31. Cioran, *Exercices d'admiration* [1986], (*Œuvres*, 1592-1595).
32. Cioran, *Cahiers. 1957-1972*, 264.
33. Claude Zilberg, « Note sur les bases anthropologiques des styles artistiques », in Louis Hébert, Lucie Guillemette (sous la dir. de), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009), 480.
34. *Ibid.*, 482.
35. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris : PUF, 1981), 2.
36. Zilberg, « Note... », 483.
37. Sylvie Jaudeau, *Cioran ou le dernier homme* (Paris : José Corti, 2001), 12.
38. Roland Barthes, *L'empire des signes* (Paris : Champs-Flammarion, 1970), 90.
39. Zilberg, « Note... », 480.
40. La prédilection constante pour la recherche de certaines formules définitives, des formules qui résumeraient son attitude devant l'existence ou sa vie en général, ne suppose jamais l'existence d'un résultat définitif, les mots se heurtant de nouveau au seuil de l'inexprimable : « Si on me demandait de résumer le plus brièvement possible ma vision des choses, de la réduire à son expression la plus succincte, je mettrais à la place des mots un point d'exclamation, un ! Définitif. » Cioran, *Aveux et anathèmes* [1987], (*Œuvres*, 1704).
41. Cioran, *Cahiers. 1957-1972*, 72.
42. *Ibid.*, 119.
43. *Ibid.*, 273.
44. *Ibid.*, 802.
45. Cioran *Bréviaire des vaincus* [1993], (*Œuvres*, 563).
46. Cioran, *Cahiers. 1957-1972*, 778.

Bibliographie :

- Alexandre, Didier. "La Matière lyrique." In *Francis Ponge – Matière, matériau, matérialisme* [Matter, Material, Materialism], edited by Nathalie Barberger, François Noudelamann, and Henri Scepi. Poitiers: La Licorne, 2000.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace* [The Poetics of Space]. Paris: PUF, 1981.
- Barthes, Roland. *L'empire des signes* [Empire of Signs]. Paris: Champs-Flammarion, 1970.
- Caillois, Roger. *Récurrentes dérobées* [Stolen Recurrences]. Paris: Hermann, 1978.
- Cioran. *Œuvres* [Works]. Paris: Gallimard, « Quarto », 1995.
- Cioran. *Entretiens* [Interviews]. Paris: Gallimard, « NRF Arcades », 1995.
- Cioran. *Cahiers. 1957-1972* [Notebooks. 1957-1972]. Paris: Gallimard, 1997.
- Collot, Michel. *La Matière-émotion* [The Material-Emotion]. Paris: PUF, « Écriture », 1997.
- David, Sylvain. *Cioran: Un héroïsme à rebours* [Cioran : A Reverse Heroism]. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2006.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* [What is Philosophy?] [1991]. Paris: Minuit, « Critique », 2003.
- Jaccottet, Philippe. *La Promenade sous les arbres* [Walk under the Trees]. Lausanne: La Bibliothèque des arts, 1961.
- Jaudeau, Sylvie. *Cioran ou le dernier homme* [Cioran or the Last Man]. Paris: José Corti, 2001.
- Larbaud, Valéry. *Sous l'invocation de Saint Jérôme* [Under the Invocation of Saint Jerome]. Paris: Gallimard, 1947.
- Meschonnic, Henri. *De la langue française – Essai sur une clarté obscure* [On French Language – Essay on Obscure Clarity]. Paris: Hachette, 1997.
- Minzeteanu, Andrei. "Cioran, un penseur organique" [Cioran, an Organic Thinker]. *Littérature* 3, no. 179 (2015): 38-50.
- van Itterbeek, Eugène. *Cioran, lecteur de Spengler* [Cioran, Reader of Spengler]. Sibiu and Leuven: Editura ULBS, Les Sept Dormants, 2002.
- Zilberberg, Claude. "Note sur les bases anthropologiques des styles artistiques." *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* [Intertextuality, Interdiscursivity and Intermediality], edited by Louis Hébert and Lucie Guillemette. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2009.