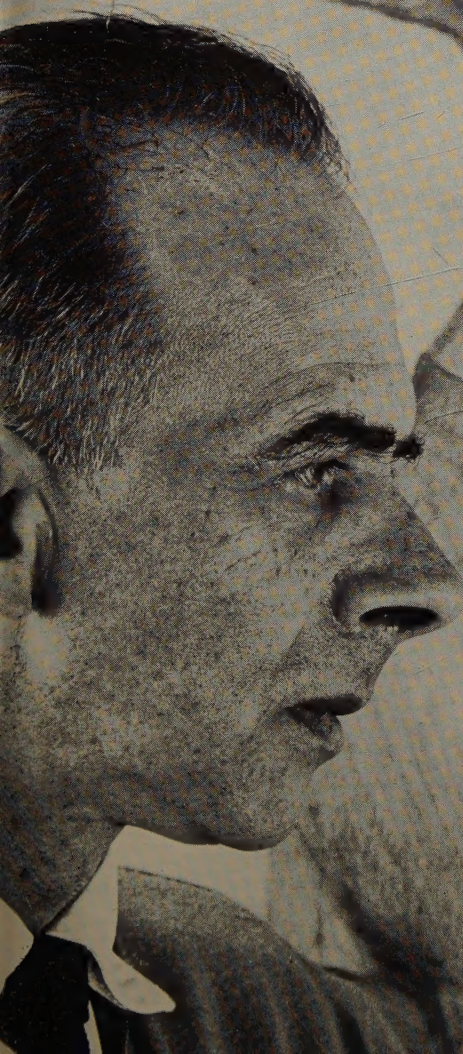


U. of ILL. LIBRARY

JAN 19 1971

CHICAGO CIRCLE



Klossowski

KLOSSOWSKI

RENÉ MICHA	Tel le cerf altéré	1
PIERRE KLOSSOWSKI	Protase et apodose	8
MICHEL BUTOR	Pour Denise	21
C. BACKÈS-CLÉMENT	Incarnation fantasmatique	25
JEAN-NOEL VUARNET	Thérèse et le philosophe	37
PIERRE PACHET	Le posthume dans la pensée de Klossowski	41
GEORGES PERROS	Le moins qu'on puisse dire	45
MAURICE BLANCHOT	L'exigence du retour	48
GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI	La synthèse disjonctive	54
MICHÈLE MONTRELAY	« Les Lois de l'Hospitalité » en tant que lois du narcissisme	63
JEAN REBOUL	« Les Lois de l'Hospitalité » et la condition du tiers gratifié	72
BRICE PARAIN	Son Nietzsche	75
CLAUDE VIVIEN	Sedcontra	78
GIANCARLO MARMORI	Voyage en Italie	81
GEORGES ADÉ	Fragments d'une lettre	85

<i>Bibliographie</i>	89
----------------------	----

Illustrations :

Les photos montrant Pierre Klossowski devant l'un de ses dessins (couverture), Pierre et Denise Klossowski ensemble (page 17) sont dues à Pablo Volta ; celle de Denise Klossowski mimant le rôle de Roberte dans un « tableau vivant » (page 18), est due à Zucca.

Page 35 : *Diane et Actéon*, gravé par Jean Mignon (Ecole de Fontainebleau) ; page 36 : *Sainte Thérèse en extase* du Bernin (dans l'église Santa Maria della Vittoria, à Rome).

Les dessins de Pierre Klossowski : *Diane et Actéon*, 1955 (page 33), *Roberte et les Collégiens*, 1969 (page 70), *La Belle Versaillaise*, 1955 (page 88), ont été photographiés par Zucca.

TEL LE CERF ALTÉRÉ

« Ne me laisse pas languir tel le cerf
altéré ! susurra le soufflant oublié du
Grand Maître ».

LE BAPHOMET

Curieuse pensée : l'œuvre de Pierre Klossowski, singulière, au temps où nous sommes, n'eût pu exister dans aucun autre. Si elle unit des fils qu'on n'avait point accoutumé de voir ensemble, venus de temps et d'espaces très différents, qu'elle mêle et démêle à plaisir, le nœud ainsi formé l'est pour la première fois et il nous lie violemment. Ce pourrait être une religion en effet — une coutume, dit l'auteur : une longue errance, les yeux grands ouverts, entre les premières Théophanies et la Mort de Dieu, entre les Mystères d'Artémis et la Science de l'Ame. Dénombrant les thèmes, explicites ou implicites, dressant le catalogue des obsessions, reconnaissant au passage Lucrèce et Ovide, Saint Augustin, les filles de Dieu « agitées de la même passion : l'extase », Sade et Nietzsche et Freud, avec d'autant plus de sûreté que Klossowski prend soin de jalonner nos itinéraires (et ne faut-il pas citer Marx laissant prévoir la mercantilisation de l'érotisme ?), nous sommes frappés encore par une narration délibérément conventionnelle, à l'opposé des techniques d'aujourd'hui, et qui emprunte volontiers à Barbey et au Balzac de La Fille aux Yeux d'Or.

C'est une œuvre qu'on peut aborder de plusieurs points. Longtemps on a jugé que La Vocation suspendue, qui est le premier livre, le premier effort pour plier la vie à l'imaginaire, offrait la meilleure ouverture. Mais le regroupement, en 1965, de La Révocation de l'Edit de Nantes, de Roberte ce soir et du Souffleur, selon un ordre qui n'est plus celui de la publication, a fait paraître une logique plus libre et conduit, par des perspectives à peu près infinies, au Baphomet — lequel éclaire désormais l'ensemble d'un jour nouveau, qui, par l'accentuation de quelques traits et la dominante du souffre, mérite d'être appelé un faux jour. Il reste que La Vocation suspendue (que Klossowski souhaite abandonner aujourd'hui comme une enveloppe qui eût contenu l'autre de lui-même) annonce des modes de digression et d'affabulation, des figures de style et pour mieux dire des images, qu'on retrouvera à chaque pas : le glissement, à dessein équivoque, de la vérité

à l'illusion, le recours incessant au dialogue intérieur (qui est encore scolastique et médiéval, qui puisera bientôt dans un passé plus obscur et dans les chiffres de l'Orient), le goût de certains tableaux, parfaitement exécutés, révélateurs du virtuel.

Cependant la clarté principale vient du Bain de Diane. Il s'agit d'une méditation, j'allais dire d'une rêverie, sur le mythe de la vierge « farouche et armée », « nourricière et bestiale, réunissant en elle toutes les forces obscures ». Ce mythe a varié au fil des temps : pour en comprendre beaucoup d'autres. Klossowski ne se prive d'aucune variation et je ne suis pas sûr qu'il ne leur ajoute encore. La confusion qu'il fait sans cesse du merveilleux et du sacré, l'espace qu'il invente, tout à la fois mythique et réel, où se meuvent un instant Diane et les nymphes, le mouvement qui le fait tutoyer soudain Actéon ou Diane ou le spectateur — je ne sais s'il faut y voir l'évidence poétique ou le souffle de Dieu.

Comme toujours, la mise en scène est d'une grande importance. Klossowski ne représente pas Actéon sous les traits d'un cerf à tête d'homme (tel que le verra en songe l'un des Templiers du Baphomet) ni comme un homme à tête de cerf (ainsi que le veut la Renaissance — je songe aux belles faïences, jaunes et vertes, lustrées à Gubbio) ; non plus comme un cerf véritable ; sa métamorphose s'arrête en chemin. « Les jambes, le torse, la tête d'Actéon ne sont que du cerf ; mais tandis que son bras droit aussi n'est plus que jambe velue, et sa main plus que pied fourchu, il garde intacts le bras et la main gauches, et il y a dans cette lacune une hésitation de la déesse, et comme un défi : jusqu'où se va risquer son impulsion encore dominée par sa vision tandis que l'envahit l'ardeur de la bête ? La désinvolture de la déesse va jusqu'à lui laisser sa veste de chasse qui flotte sur ses membres d'homme-cerf, et son cor de chasse en bandoulière se balance et va heurter les cuisses de la baigneuse... » Ce suspens nous découvre l'ambiguïté des corps et des souffles. Diane, pour se manifester à Actéon, imagine un démon intermédiaire, qui n'est ni dieu ni homme, qui est la réflexion de l'un dans l'autre. Ce démon figure Diane entièrement, il la simule. Il s'insinue dans l'âme d'Actéon et l'oppose à son ombre : « il devient l'imagination d'Actéon et le miroir de Diane ». L'espace dont j'ai parlé, espace mythique, espace rayonnant, il le transforme ou plutôt le retourne, il fait du dehors le dedans. C'est maintenant un espace mental. Nous comprenons que les dieux, identiques par essence, immortels, impassibles, ne doivent leur impassibilité qu'« au fait de refouler leurs possibles émotions dans l'âme des démons ». S'incarner signifie se livrer à la passion, c'est-à-dire au vice ; c'est aussi se donner en spectacle et donc se divertir. « Mars couche avec Vénus — mais on ne saurait dire si Mars est un démon qui abuse de la déesse ou au contraire si Vénus n'est qu'un démon femelle qui cherche à affaiblir Mars... Le démon s'ennuie et il est voyeur. Sa distraction est d'assister à des scènes honteuses et humiliantes pour les dieux autant que pour les hommes. Il attend d'être apaisé, désabusé, mais l'apaisement est contraire à sa nature... Son corps est aussi malléable qu'impérissable et fluide : et comme il se lasse de le prêter aux dieux pour d'ingrâtes théophanies qui ne changent rien à sa condition, sa préférence va aux déesses, dans le seul espoir de les amener à se prostituer aux mortels. C'est ainsi qu'il conçoit son rôle de médiateur ».

Les Lois de l'Hospitalité incarnent ces jeux à leur façon. Le commentaire,

on ne peut plus subtil, que Kłosowski leur consacre dans ce numéro de l'ARC, me décourage d'en dire quelque chose. Je voudrais souligner toutefois le lien qui, sur le plan du mystère, joint cette trilogie au Bain de Diane. Ici et là s'offre une seule essence divine : qui, dans la tradition d'Homère, se divise en douze dieux ; qui, dans la tradition chrétienne, s'explicite en trois personnes. Chacune des personnes est cette essence même — de l'une à l'autre la relation est essentielle¹. Mais dans les créatures la relation n'est jamais qu'accidentelle, l'essence ne passe point. On peut se demander toutefois si l'essence de l'âme humaine n'est pas capable de se multiplier en plusieurs personnes et ainsi de se maintenir en tant que forme ? C'est la question que pose Octave à Antoine lorsqu'il lui parle de son précepteur Vittorio et du rapport qui les unit à Roberte. « Supposé, dit-il, qu'entre toi, moi et un tiers, Roberte reproduise en elle-même les relations avec nous trois ; ces relations reproduites en elle ne projettent point nos propres images en elle, mais bien les trois images différentes d'elle-même que respectivement chacun de nous se forme d'elle ; une triple relation de Roberte en trois personnes. Mais ces trois personnes sont-elles trois prises de conscience au point que nous puissions affirmer que ces trois Roberte sont aussi d'une seule essence ? Non, car cette trinité est tout extérieure, elle ne lui vient pas en dehors de notre présence. Cette triple représentation d'elle-même n'est donc point essentielle ; les trois Roberte ne sont qu'accidentelles par rapport à Roberte, parce que cette triple représentation d'elle-même vient de nous... »

L'illusion, dans *Le Baphomet*, est à son comble. Cette fois nous sommes, sans aucun doute, de l'autre côté du miroir. Nous avons affaire aux souffles mêmes — qui ne se réuniront à leurs corps qu'au dernier Jour. Transparents espaces, jugeant comme intérieur ce qui leur advient, ne créant jamais que des extériorités supposées, ces souffles, ces tourbillons tout à la fois se confondent dans la totale indifférence de la liberté, de la vacuité, et affectent — sans que nous sachions pourquoi, gratuitement peut-être — l'aspect de mille figures : « depuis la sphère jusqu'au disque, depuis les angles jusqu'au cône, depuis la simple surface à perte de vue jusqu'à la ligne droite ou ondulatoire en passant par le zigzag jusqu'au simple point ». C'est leur façon d'agiter le vide : plus rien ici ne distingue l'âme de l'âme.

Persistent, en tout lieu et en tout temps, serait-ce l'éternité, les va-et-vient du désir et de la syndérèse : tels ces paniers, portant la mise ou le gain, qui n'ont cessé, comme des ludions ou des ombres, de descendre ou de monter sous les fenêtres de Macao. « L'œuvre de chair, observe amèrement Roberte, implique toujours l'idée de faire un mal ». « C'est à cette condition seule qu'il devient un acte de l'esprit » répond Octave. Plus tard (dans *Le Souffleur*), il écrit : « L'effort que j'ai tenté depuis des années, c'était de passer derrière notre vie, pour la regar-

1. Autre exemple. Il est question, dans *Le Baphomet*, de « l'épreuve du crachat sur le crucifix » qu'aurait connue l'Ordre des Templiers. Le sens de l'épreuve est dans la feinte. Cracher sur l'instrument de notre salut, c'est renoncer à être sauvé. Mais si l'on désire ardemment être sauvé qu'est-ce : se contraindre de cracher ? C'est, dit le Grand Maître, souffrir avec le Sauveur. « Et cela trinitairement : avec le Père, lorsqu'il a renié son propre Fils dans son humanité sur la croix ; avec le Fils dans son humanité reniée ; avec l'Esprit que le Père lui a retiré. » Le Grand Maître ajoute : « L'Esprit n'est-il pas l'Esprit de l'un et de l'autre ? ».

der. J'ai donc voulu saisir la vie en me tenant hors de la vie, d'où elle a un tout autre aspect. Si on la fixe de là, on touche à une insoutenable félicité ». Et encore : « ... Donner à la chambre de Roberte, où la vie de Roberte se regarde, le silence qui succède aux trois coups. Le prince de Danemark inaugura devant Claudius ce genre d'expérience, le regardant regarder, sous mille regards ». De là l'échappée des miroirs, les stéréoscopes, les anamorphoses, les dédoublements, les fables, les scénographies, les tableaux vivants : qui suspendent la vie, qui la changent en spectacle, qui la rendent infidèle ou plus ardemment fidèle. Diane ou Roberte ou la Belle Versaillaise (la figure peinte aimée d'Octave) nous dit quelque chose que l'instant d'après elle contredit par un mouvement de la tête ou de la main. Klossowski y voit une manière de solécisme. Il en est d'autres à ses yeux. La mystification contrefait le mystère que cependant elle présuppose ; tout prophète est un imposteur : ce qu'il dit au sens figuré, nous le tournons au sens propre de l'ambition — mais si nous refusons de croire proprement ce qu'il annonce, nous faisons de l'imposteur un prophète ; les paroles du Christ et celles de l'Antéchrist ne diffèrent en rien : nous ne pouvons les distinguer qu'une fois tirées les conséquences ; le « Baphomet » est un adolescent ou Sainte Thérèse ou les deux, « s'offrant à tous les regards dans la parfaite nudité d'une vierge mais gardant tout roide le phalle » : il est le Prince des Modifications ; tel tamanoir bavant est peut-être Frédéric de Sicile. Ludio, ludius : jeu, simulacre, dérision. Bulle, comme on en voit dans les tableaux de Jérôme Bosch, où les personnages ne sont plus qu'ironie. « Les dieux, affirme Klossowski, ont enseigné aux hommes à se contempler dans le spectacle comme eux-mêmes se contemplent dans l'imagination des hommes ». Ainsi se purifient-ils, les uns et les autres, de toute activité utile.

Sur le plan de la création, « l'existence ludique » l'emporte évidemment sur « l'énergie laborieuse ». L'écriture ou le dessin, chez Klossowski, est un jeu : supérieur, dans ses hasards, ses gaucheries, son humour, sa bienheureuse inutilité, à l'événement qu'il nous donne à voir. Toute grille sur le monde découvre une vérité ; il nous reste à deviner l'autre. C'était le propre déjà des images « échappées au foyer surréaliste »² : d'une ouverture illimitée, qui se fermaient soudain comme un compas ; ou qui demeuraient béantes ; ou qui se répétaient jusqu'à l'hallucination. La syntaxe de Klossowski use de ces ressorts (qui jouent aussi dans ses tableaux), mais davantage encore la fiction. S'il esquisse une histoire et la noue à demi, il court bientôt au dénouement, avant de tout reprendre a capo. Par exemple, l'histoire du Palais Royal. Roberte, pour échapper à quelqu'un qui l'a sans cesse dévisagée sur l'autobus, puis suivie, se jette dans une boutique de la galerie de Beaujolais. Mais on l'y a précédée. « Le dos contre la porte vitrée, écrit-elle dans son journal, le colosse m'interdit le passage dès que je veux ressortir, la main sur la poignée. Alors, par une porte du fond, apparaît un autre homme, de taille moyenne, trapu, en manches de chemise. Tous deux se dévisagent d'un regard convenu. Le second se retire et laisse la porte intérieure entrebaillée... Moins d'une heure plus tard je vais m'asseoir à la terrasse de la Régence, les tempes battantes. Mes mains tremblent sans doute et le garçon me demande tout de suite si ça ne va pas. Je souris, me lève pour aller aux lavabos, me considère dans la glace :

2. Maurice Blanchot, *Le Rire des Dieux*, N. R. F., juillet 1965.

inutile de me repeindre le visage, j'ai excellente mine. Somme toute, que leur reprocher au juste ? S'ils ont goûté un lamentable plaisir... Pour moi c'est à présent que le plaisir commence. Je regagne la terrasse et je récapitule. Alors que sur la plate-forme de l'autobus je me tenais le dos contre le bastingage, le bras levé, la main égarée sur la barre, le colosse, qui causait d'abord avec le receveur, m'avait pris les doigts ». Etc. Ou bien l'histoire des jeunes garçons du lycée Condorcet. « Roberte allait déjà franchir la porte de sortie, lorsqu'un groom, venant en sens inverse, portant je ne sais quoi de gras et de tachant dans un récipient, en aurait versé au passage sur les souliers de Roberte ; et aussitôt les deux petits cireurs qui attendaient, de se précipiter, d'avancer l'escabeau, etc., etc. Mais je n'en crois rien — ce détail semble avoir été inventé après coup pour expliquer l'incompréhensible geste de Roberte. Reprenons : Roberte allait déjà franchir cette dernière porte quand les deux petits cireurs la virent s'arrêter devant la glace... » Le mouvement du récit est celui des doigts de Roberte lorsqu'ils se dégagent, lorsqu'ils offrent la pulpe ou la nacre — inlassablement se mesurent à l'espace sans limite.

Le principe du spectacle est sans aucun doute essentiel. Considérant, après Nietzsche, la « machinerie » qui semble réduire l'être humain à l'état d'automate et les perspectives illusives qu'implique cet état, Klossowski juge, à son tour, que la connaissance d'une telle illusion, « la conscience de cette inconscience », est seule capable de créer les conditions d'une nouvelle liberté, d'une liberté créatrice. « Spectateur de lui-même, écrit-il, l'automate ne trouve sa liberté que dans le spectacle qui va de l'intensité à l'intention et de celle-ci à l'intensité ». Ailleurs, il évoque la vision mythique de Zarathoustra et cette parole singulière : « l'essence véritable des choses est une affabulation de l'être qui se représente les choses, sans laquelle l'être ne saurait rien se représenter ». On dirait qu'à mesure qu'il avance dans son œuvre, Klossowski s'approche de son moi véritable. Les Origines culturelles et mythiques d'un certain Comportement des Dames romaines trahissent, s'il en était encore besoin, que sa représentation du monde moderne n'a de sens qu'en fonction de celle du monde antique ; Le Cercle vicieux — que sa pensée, comme il le dit à propos de Nietzsche, « tourne sur le délire comme sur son axe » : non point qu'elle serait pathologique, mais au contraire parce qu'elle est hautement lucide et par là même « expérimentale ».

Nous n'avons pas conçu ce numéro de l'ARC comme un « hommage » à Pierre Klossowski ni même comme un portrait. Mais il nous a semblé que cet « individu isolé », ainsi qu'il lui arrive de nommer Nietzsche, et Sade, représentait dans sa vérité propre une autre vérité, qui signifierait un jour l'une des passions dominantes de ce temps.

Nous croyons que cette vérité paraît ici — du moins en partie³. Elle emprunte trois voies principales : celle de la mythologie, celle de la psychanalyse, celle de la rhétorique. Les textes de Maurice Blanchot, de Gilles Deleuze et Félix Guattari, sont extraits de works in progress : bien que leur objet soit plus général, ils sont sans cesse liés à la vision de Klossowski qu'ils éclairent à maints égards.

3. Nous n'avons pu, à notre regret, obtenir la collaboration d'un théologien.

Le mythe est au centre de l'étude de Catherine Backès-Clément ; il guide également Pierre Pachet et Jean-Noël Vuarnet. Brice Parain et Claude Vivien placent Nietzsche au point de départ de leur commentaire, mais c'est le Nietzsche de la dernière décennie, que Klossowski a violemment tiré à soi. Jean Reboul et Michèle Montrelay s'avancent d'un pied prudent mais bien dessiné (celui, en effet, de Gradiva) sur le chemin de la psychanalyse. Georges Perros envisage le théâtre intérieur, le théâtre apparent et par suite l'ironie. Michel Butor, « le singe Antoine » des tableaux vivants, répond à la lettre que Klossowski lui a envoyée un jour⁴. Georges Adé, qui est Flamand, Giancarlo Marmori, qui est Italien, témoignent pour les peuples du dehors (peut-être est-ce en Italie que l'œuvre de Klossowski trouve son accueil le plus juste⁵).

Nous croyons cependant que la collaboration de Pierre Klossowski lui-même est primordiale. Elle est, comme nous l'avions souhaité, une réflexion sur l'ensemble de l'œuvre : à laquelle elle impose un ordre, une structure, une idée directrice ; qu'elle marque, à nouveau, d'un signe unique. Désormais les thèmes et ce qu'il nous faut bien appeler la forme ne sauraient plus être dissociés. Non plus les dessins : qui, remarquait déjà André Masson, n'illustrent pas l'œuvre écrite mais la prolongent.

Klossowski a intitulé son texte : Protase et Apodose. Ces termes désignent, rhétoriquement, la première et la seconde parties d'une période. Cependant, dans la langue du théâtre, au dix-septième siècle et au dix-huitième encore, la protase signifie l'exposition du sujet. Il se trouve, curieusement, que Racine, dans sa préface à Bérénice, qui est sa pièce la plus « simple », s'élève contre qui voudrait que « cette première des quatre parties de la tragédie soit toujours plus proche de la dernière, qui est la catastrophe ».

Plus d'une fois, les critiques ont identifié Klossowski à quelqu'un de ses personnages, en particulier à Octave. Abus évident qui confond comédien et souffleur : mais qu'explique, sans le justifier, la tendance du romancier à feindre des états passionnels différents : à agripper en une seule « la pluralité des âmes ».

Il me plairait, cédant à la tentation que je dénonce, de rapporter à Klossowski une partie des traits que le Baphomet, le joli, l'impertinent androgyne, fait siffler ou chanter, comme on voudra, aux oreilles de l'hôte inattendu des Templiers, l'époux de Roberte : « ... Chacun a connu dans sa brève existence un moment de tranquillité où, comblé par quelque chose de tout à fait futile peut-être, il ne désirait plus rien ni ne se préoccupait du lendemain. Mais qui a jamais osé vivre comme le lys des champs ? Qui a jamais cru qu'il éclipsait Salomon dans toute sa gloire ? Alors il en arrive à ce tournant où il ne supporte déjà plus cette tranquillité qui venait de commencer à peine. Vraiment c'était enfantin et trop dérisoire ! Déjà il en a honte ! Et il a peur de vivre en inutile étranger parmi ses prétendus contemporains. Est-ce sa faute s'il est né ou trop tôt ou trop tard,

4. Les Cahiers du Chemin, octobre 1967.

5. Cf. les articles d'Alberto Arbasino, de Luigi Baccolo, de Luigi Baldaci, de Geraldo Balligoni, de Roberto Calasso, de Giuliano Gramigna, de Giancarlo Marmori, de S. Messinis, de Michèle Rago, parus dans la grande presse (Il Giornale, La Gazzetta del Popolo, Il Mondo, La Nazione, Paese Sera, Epoca, L'Espresso, etc.).

à l'époque de l'Antéchrist plutôt qu'à celle des idoles, alors que le Crucifié et les idoles de toutes nations et de toutes époques enrichissent les marchands, après l'abolition du servage plutôt qu'à la traite des esclaves, avant ou après celle des jeux de cirque, des mystères ou de l'écran large, du troc ou des congés payés, des haquenées ou du sleeping, du zoo, du zen ou de l'atomiseur insecticide — force lui est de se faire une raison... A soixante ans il se sent plus léger qu'à vingt ou trente, il sourit des vieilles dépouilles qu'il a semées... »

... Cher Pierre, vous ne cesserez d'aller — et nous ne cesserons de vous suivre à la trace.

RENÉ MICHA



Actéon mué en Cerf

PROTASE ET APODOSE

DES THÈMES

Vous me demandez en quelque sorte un aperçu sur l'ensemble des thèmes de ma pensée tels qu'ils apparaissent dans des ouvrages de digression ou d'imagination édités au cours de ces vingt dernières années.

Si je jette un regard sur l'époque où, à un âge déjà avancé, j'ai commencé à publier des textes tels que *Sade mon prochain* et *La Vocation suspendue*, je serai tout prêt à les désavouer, encore qu'ils marquent pour moi un tournant décisif. Toute rétractation étant toujours aussi artificieuse qu'inefficace, pourquoi ce désaveu — qui n'intéresse personne, sinon deux ou trois amis ? Parce que pour celui que je suis aujourd'hui ces deux livres contiennent trop de réflexes imputables à l'état conditionné qui était alors le mien. Seule la maladresse qui les caractérise aurait encore quelque sens pour moi.

Je ne me sens « exister » que depuis fort peu de temps. Ou plutôt : je n'ai vécu et pensé antérieurement que pour tout ce que j'ai pu mettre un jour dans *Les Lois de l'Hospitalité*, *Le Bain de Diane* et *Le Baphomet* ; et si ces différents livres vous donnent l'impression d'une continuité interne, celle-ci n'est en réalité que le profil d'un seul bloc, qui suppose une profonde rupture avec tout ce qui a contribué à sa stratification.

Ces trois ouvrages, je pourrais dire qu'ils forment comme le réceptacle de divers courants apparemment disparus du niveau des préoccupations contemporaines, mais qui se sont prolongés par quelques voies souterraines jusque dans « mon individu ». Toutefois, l'intérêt que je commence à rencontrer chez les jeunes gens de la toute dernière génération prouverait au contraire qu'il suffit d'un bouleversement des conditions de réceptivité pour que l'inactuel se réincarne à la faveur même de ce qui paraissait le supprimer définitivement : la prétendue

modernité ne serait donc qu'un ensemble de moyens qui aiguisent et sélectionnent des affinités complices.

Je dirai que, pour moi, écrire des livres revient à rédiger une relation de voyage, qui évoquerait des lieux parcourus. On peut *s'y rendre* et cependant ne pas reconnaître les lieux d'après ma description. D'autres les décriront et ce ne seront pas les *mêmes* lieux pour autant. Quiconque peut découvrir en lui-même ces mêmes lieux rend ma propre description inutile. Ma véritable ambition n'est rien d'autre que de trouver des complices propres à occuper ces mêmes lieux. Que me vienne seulement la certitude que *ces lieux existent par eux-mêmes*, et je cesserai aussitôt d'écrire. Car mes amis et moi-même serions les habitants de cette région : nous en pratiquerions la *coutume*.

Il me reste que de longue date j'étais attiré par les constructions mentales ou plastiques relevant immédiatement de la pathologie ; cela dans un sens nullement « désintéressé » qui peut-être m'eût porté aux études médicales, mais parce que me sentant de l'autre côté (vision encore toute médiévale, due à ma formation catholique, assimilant les produits spectaculaires de la folie à la vie religieuse) je me demandais par quel biais, dans certains cas, ces constructions avaient pu triompher de la tyrannie du sens commun que leur constructeur subissait de la part d'un milieu « vulgaire ». C'est ainsi que bien longtemps avant de fréquenter des amis psychiatres ou psychanalystes, soit dès mon adolescence, je choisisais de préférence des auteurs dont la biographie révélait quelque anomalie : toute anomalie me semblait alors une invention de l'auteur lui-même (quoique je ne l'eusse pu formuler dans ces termes) — invention non seulement pour se défendre mais pour attaquer une ambiance hostile. J'ai lu Poe et Baudelaire avant Racine ; et Strindberg avant sinon en même temps que Shakespeare. Je n'insisterai pas sur la troublante influence qu'exerce nécessairement sur tout enfant anxieux (du moins à cette époque) la vision « disproportionnelle » de Gulliver ; mais c'est avec ce regard du Doyen de Dublin que, me plongeant dans le *Cinq-Mars* de Vigny ou *Les Chouans* de Balzac ou l'*Ivanhoe* de Scott, je m'attachais à des détails fortuits à partir desquels j'eusse pu reprendre la matière de ces livres de façon parfaitement « maniaque ». Or, je puis dire que cette même vision « disproportionnelle » non seulement a persisté mais s'est développée d'une manière très particulière envers et contre tout jusque dans mes récents ouvrages, notamment dans *Le Baphomet*. Je ne me suis jamais guéri de cette vision, mais elle m'a guéri de toutes sortes de tâtonnements et de fausses recherches, de mauvais détours ; et enfin elle est pour beaucoup dans le discernement qui aujourd'hui me fait désavouer des écrits « chatte-mitte », telle la première version de *Sade mon prochain*. C'est grâce à cette vision gullivérienne que j'ai pu m'exprimer ainsi que je l'ai fait dans *Le Philosophe scélérat* et dans *Le Cercle vicieux* — quelles que soient les erreurs de perspectives que l'on y relèverait.

Mais aussi cette vision « disproportionnelle » m'a préservé contre maints ralliements, ou prises de positions, ou incitations à réagir. Peut-être suis-je aujourd'hui non moins sinon plus « conditionné » qu'il y a vingt ans. Si nul n'échappe au conditionnement, tout revient à savoir ce qui nous conditionne.

Mes vrais thèmes sont dictés par un ou plusieurs instincts obsessionnels (ou de nature « obsidionale ») qui cherchent à se prononcer à la fois par une « action »

et

l' « instrument »
propre à rendre le fait obsessionnel.

C'est ainsi que les œuvres d' « imagination » sont inséparables de leur instrumentation, tandis que les œuvres « conceptuelles » sont à leur tour inséparables des premières dans la mesure où elles articulent l'instrument sur leur originalité même.

Que l'on se réfère sous ce rapport à mes trois textes :

— la postface aux *Lois de l'Hospitalité* (le « signe unique »),

— *Le Philosophe scélérat* (Sade),

— *Le Cercle vicieux* (en particulier la note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche).

On verra mieux ainsi le sens du *simulacre* (dans l'interprétation que donne saint Augustin à ce terme, en fonction de la *theologia theatra* (Varron), repris par moi dans *Le Bain de Diane* et dans *Le Cercle vicieux*, par rapport au *phantasme* (*Wahnbild* et *Trugbild*).

Mes trois principaux livres (*Roberte, Diane, Le Baphomet*) vont du tableau (scénique) à l'argumentation (dialoguée) et de celle-ci reviennent au tableau. Les dialogues alternent avec des attitudes et des poses diverses des personnages.

Tantôt l'envers, tantôt l'endroit l'un de l'autre ; ainsi un enchevêtrement de corps résiste à quelque développement de la raison pour le dénouer : de même, des propositions ne se démontrent qu'en dissimulant une persistance muette de figures.

DU CARACTÈRE INCOMMUNICABLE DES LOIS DE L'HOSPITALITÉ

Dans la digression sur le nom de *Roberte* en tant que signe unique qui forme la postface des *Lois de l'Hospitalité*, j'ai essayé de rendre compte de ce qui avait pu se passer du côté de la seule pensée — indépendamment de la description romanesque que j'élaborais — soit à partir de la contrainte exercée par un nom en tant que signe se suffisant à lui seul — isolé de tout contexte explicite — valant pour tout ce qui a lieu dans le monde. Contrainte ne pouvant s'exercer avec semblable ténacité que par la cohérence qui s'établissait dans cette pensée, identique à ce nom d'abord sans histoire. Comment se constituait cette cohérence ? En ceci : que la pensée comme soudain à son plus haut degré d'intensité se désigne elle-même par un signe : mieux encore, moment où l'intensité, à ce degré revenant sur elle-même, se désigne par ce nom. Ainsi dans cette coïncidence de l'intensité avec ce signe se constituait la cohérence de la pensée, exerçant de la sorte sa contrainte.

J'ai dit que cette contrainte répondait, d'une part, à la cohérence incommunicable de la pensée par rapport au monde et, d'autre part, que cette cohérence

répondait à l'incohérence où nous sommes dans le monde du fait d'y vivre avec nos souvenirs, nos attentes, nos projets — à l'exclusion de toute pensée se constituant ainsi en un signe unique valant pour tout ce qui a lieu dans le monde — donc que la vie était contraire à la cohérence intrinsèque de la pensée. De là, j'en suis venu à opposer à ce signe unique les signes de notre code quotidien par lesquels nous nous exprimons — et j'ai cru constater à quel point ce code était limité pour exprimer ce qui ne revient pas toujours : que ce qui revient par moment ne revenait point de la même façon pour justifier l'emploi des mêmes signes : et, partant d'une variation entre le code quotidien du sens commun et ce qui s'y exprime, soit d'une inadéquation de plus en plus grande, il m'a semblé que tout se ramenait à des variations, à des chutes ou à des hausses d'intensité : en sorte que là même où le code quotidien nous forçait à nous exprimer par le signe marquant l'intensité la plus forte : « je » (soit par la fiction grammaticale du pronom personnel), il arrivait plus d'une fois que nous en restions parfaitement absents ; qu'en fait, dessous l'usage des signes du code quotidien, chacun de nous sous-entend toujours un quelconque « signe unique » selon que chacun coïncide avec la cohérence de celui-ci, en vertu de l'intensité propre que lui assure ce signe unique. Ici se dégage le dilemme : à savoir que demeurer dans la cohérence d'un signe unique, c'est renoncer à vivre dans le monde constitué par l'incohérence qu'y fait régner le code de signes quotidiens. Ainsi accepter la contrainte que la pensée exerce par la cohérence en un signe unique, c'est accepter la folie. Mais renoncer à ce signe unique pour vivre dans le monde n'en est pas moins subir la perpétuelle contrainte du signe unique en tant que la pensée de ce signe nous épie : soit la folie. La ruse du signe unique est que cette possible folie en est une effective tant que nous croyons trahir la cohérence dans laquelle il nous enferme. Ruse pour laquelle il nous faut chercher un équivalent. Cet équivalent est le moyen de nous convaincre que nous n'avons pas sombré dans la folie. Rechercher cet équivalent revient cependant à trahir le signe unique par la divulgation du dilemme que la pensée du signe unique nous crée : si cette divulgation constitue l'équivalent de la folie à éluder, en revanche, il arrive que l'équivalent donne lieu à une double complicité : le signe unique (en l'occurrence le nom de Roberte) gardant pour soi ce qui vaut pour tout ce qui a lieu dans le monde, dès lors que ce *valant pour* était référé à l'extérieur du signe — soit à une physionomie interprétable par les signes du code quotidien —, cette physionomie, ou bien restait dans le silence (avouant tout ce que le signe unique lui impute), ou bien répondait à ce nom pour le désavouer par les signes du code quotidien.

Relativement à la cohérence intrinsèque d'une pensée, soit une intensité qui se désigne par un signe unique (en lequel l'intensité de la pensée coïncide avec le nom de Roberte), *Les Lois de l'Hospitalité* représenteraient, en tant que livre, un équivalent sous un double rapport : équivalent pour éluder la folie, d'une part, (donc équivalent littéraire) ; mais équivalent, d'autre part, en tant que le signe unique donnerait lieu à une coutume au sein de l'incohérence vécue dans le monde et entretenue par les signes du code quotidien. Dans le monde des signes quotidiens, les « lois de l'hospitalité » au sens où l'entend ce livre sont une aberration en tant que coutume : dès que la divulgation du nom de Roberte en tant que signe unique se répand dans le monde du code quotidien, ce qui se manifeste c'est

l'absence du lieu proprement conceptuel de cette coutume, en même temps que la présence du lieu traditionnel où des coutumes diverses, dues à l'incohérence du monde, contrarient sans cesse la signification de l'impraticable, l'hospitalité ici proposée.

Les signes du code quotidien traduisent ainsi le fond des *Lois de l'Hospitalité* : l'adultération de l'épouse par l'époux. Dans le code des signes quotidiens, cela veut dire que l'époux entraîne l'épouse à commettre l'adultère. En fait, dans *Les Lois de l'Hospitalité*, l'hôte offre son épouse (l'hôtesse) à leurs invités. Octave veut ainsi découvrir l'identité véritable de Roberte au contact de l'étranger, de l'inconnu, parce qu'il croit n'avoir connaissance dans son lien conjugal que d'une identité apparente, donc fallacieuse, de son épouse : dans le fond, il appréhende dans Roberte une pluralité de natures qui ne se révéleraient à chaque fois que par l'intermédiaire d'amants fortuits. Toutefois, ce n'est jamais qu'en tant que Roberte demeure le bien inéchangeable d'Octave que cette entreprise a un sens : elle n'a de sens que parce qu'elle est contradictoire. Octave ne ressent la jouissance de son bien inaliénable qu'en l'aliénant à chaque fois. Dans le code des signes quotidiens, soit dans le monde, intervient un autre élément : celui de la valeur. Le regard d'autrui, donc la demande, augmente la valeur de l'épouse ainsi offerte.

De ce fait, les lois de l'hospitalité, à défaut d'un lien conceptuel qui les rendrait légitimes en tant qu'habitudes de penser et de sentir, perdent aussitôt leur caractère « coutumier » et cela en faveur de coutumes existantes contraires : en s'ouvrant à l'interprétation propre à ces coutumes existantes. Offerte par l'époux, l'épouse subit les variations d'un objet mercantile, au sens où cet objet hors de prix se voit livré à l'appréciation extérieure. Telle est la première conséquence de la divulgation du nom de Roberte en tant que signe unique suivant son équivalent qui ne peut se passer du code des signes quotidiens. En effet, l'argument qui forme *Les Lois de l'Hospitalité*, en tant que livre, est la description, non seulement de l'expérience d'Octave et de Roberte, mais aussi du malentendu même dans lequel se décompose le sens de l'hospitalité : le malentendu est ici fonction de la manière d'interpréter l'intention d'Octave à l'égard de Roberte : Roberte elle-même, dans la mesure où elle est l'objet de l'intention d'Octave, est aussi et nécessairement la première à se prêter à ce malentendu, à l'instant même où elle réalise l'intention d'Octave, c'est-à-dire observe fidèlement ces lois singulières. La figure de Roberte forme ici le pivot sur lequel le signe unique (soit le contenu d'expérience implicite qu'il représente) se retourne dans le code des signes quotidiens : malentendu qui n'est pas seulement celui entre les personnages, mais bien le malentendu de l'auteur et de son improbable public. S'agissant ici de la vie d'un couple, le comportement d'Octave à l'égard de Roberte et les réactions de celle-ci ne sont appréhendés par le lecteur qu'à travers le schéma de la logique monogamique de l'adultère. Quelle est la cause, quel est l'effet, quel est le but de l'expérience d'Octave à l'égard de Roberte : répondre à ces questions, c'est décrire le contenu d'expérience selon cette logique — et c'est aussitôt le décomposer en autant d'expériences intelligibles qui ne correspondent jamais au tout indissoluble vécu par Octave. Si l'on cherche à formuler les lois de l'hospitalité, le comportement d'Octave heurte aussitôt la représentation la plus simple que l'on puisse avoir de son attitude : le mari ordonne à la femme

de commettre l'adultère. Il en est de même du comportement de Roberte : elle trahit pour rester fidèle au mari. Ni l'un ni l'autre énoncé ne sont compréhensibles — quant au fond : le « pour rester fidèle au mari » paraît absurde. Un troisième énoncé serait : Octave est un voyeur. On tombe dans l'explication du libertinage. A quoi donc se heurte un énoncé intelligible des lois de l'hospitalité ? Qu'est-ce qui censure, qu'est-ce qui filtre son contenu d'expérience ? L'on pourrait dire qu'il est une contradiction dans les termes selon la logique la plus couramment admise, en l'occurrence la logique monogamique de l'adultère. Mais si l'on a recours à la logique du libertinage qui s'inscrit en faux contre la logique de l'adultère, la logique du libertinage ne fournit pas non plus un énoncé intelligible des lois de l'hospitalité.

On peut décrire la divulgation de ces lois en tant que tentative d'instituer une coutume fondée sur un contenu d'expérience. Mais il apparaît que la description (en tant qu'elle tend à communiquer ce contenu d'expérience) se heurte aux mêmes difficultés, c'est-à-dire rend compte d'un piège identique : car de même que la coutume suppose un contenu d'expérience communicable, ainsi la description suppose que la réceptivité des destinataires de la communication soit basée sur une expérience analogue consacrée par la coutume, donc basée sur des concepts, des normes, des représentations développées par la coutume.

Le code des signes quotidiens est au service de ces ensembles, de ces groupes de concepts, de normes, de représentations traduits par la littérature, par quoi se vérifient les contenus d'expériences entretenues par la coutume : inversement cette coutume, même si elle ne répond plus à des contenus d'expérience, pense encore se vérifier par l'usage des signes du code quotidien.

Nul contenu d'expérience ne se peut communiquer jamais qu'en vertu des ornières conceptuelles que le code des signes quotidiens a creusées dans les esprits ; et, inversement, le code des signes quotidiens censure tout contenu d'expérience : ainsi l'expérience à l'origine des lois de l'hospitalité ne peut se décrire que selon les stéréotypes de la représentation coutumière : ces stéréotypes répondent à une logique sous-jacente qui commande la manière d'éprouver un motif, de l'exprimer comme d'en recevoir la communication : tout ce qui est communicable doit pouvoir s'énoncer selon le principe même de cette logique : à savoir le principe de contradiction qui exclut toute ambiguïté possible. La logique monogamique de l'adultère dispose d'une communication générale et précise : elle est implicite à la transgression de l'interdit : tu ne convoiteras pas le bien d'autrui. L'interdit affirme un sujet propriétaire d'une personne ici objet inaliénable : mais en tant que cet objet agit, il se révèle négativement avoir qualité de sujet en tant qu'il consentait à la possession du premier possesseur : il perd à nouveau cette qualité de sujet en substituant un autre au premier sujet possesseur. De la sorte, l'interdit institue la qualité morale d'un moi de l'objet qui ne possède cette qualité intrinsèque qu'autant qu'il est possédé légitimement, et qui, selon l'interdit, s'en exproprie lui-même en expropriant son propriétaire légitime, au bénéfice d'un possesseur fortuit et illégitime. Ce thème, varié à l'infini, approfondissant tantôt un aspect, tantôt un autre de cette transgression de l'interdit, forme une longue tradition littéraire. L'audience dont elle jouit depuis que les hommes communiquent entre eux, l'attention sans cesse renouvelée qu'on lui prête selon les talents

et les génies qui l'exploitent, procèdent de la longue habitude d'une logique développée à partir de la propriété, de l'identité du moi responsable.

La logique monogamique de l'adultère, depuis que, pour prendre des exemples célèbres, Flaubert et Tolstoï ont écrit *Madame Bovary* et *La Sonate à Kreutzer*, a été finalement rompue par le contre-courant des logiques de la passion — ou du plaisir pur et simple, soit du libertinage —, cela en fonction des bouleversements successifs survenus dans notre société occidentale, auxquels répondent désormais des structures d'expériences et de sensibilités propres. La logique du libertinage pur et simple répond du point de vue conceptuel à l'abolition du principe d'identité, soit de la signification permanente du sujet et de l'objet-sujet : donc le règne de l'arbitraire. Qui se communique ici et qui cherche à se communiquer ? La seule intensité qui se constitue en signification momentanée dans un contexte sans cesse mouvant : c'est la contre-logique de la métamorphose — la pratique du hasard — le règne de la Fortune.

À leur tour, les contenus d'expériences de cet ordre requièrent le code des signes quotidiens pour se formuler. Même leur communication littéraire dans des œuvres les plus outrancières n'échappe pas à la formation de stéréotypes assurée par le code des signes quotidiens. Là encore, les nouvelles structures du code quotidien finissent par réagir sur le fond authentique de l'expérience. L'énoncé du libertinage, qu'il soit d'ordre moral ou poétique, relève de l'inversion de la logique monogamique de l'adultère : en tant que contenu d'expérience, le libertinage ou l'absolu de la passion se proposent comme une revendication, ou comme une forme de la révolte toujours en fonction du code des signes quotidiens dont dépend leur communication. Toutefois ce que ces contenus d'expérience ont d'intelligible leur vient de plus loin : par rapport à la coutume monogamique, ces expériences reflètent des coutumes opposées ou parallèles : celle de la polygamie et de la polyandrie. Ces anciennes coutumes sont devenues ici le principe de transgression de la coutume monogamique établie. Le concept même du libertinage n'exprime rien que l'adhésion momentanée et discontinue à l'une ou l'autre de ces coutumes prohibées sous forme de velléités individuelles. Ainsi l'inversion de la logique monogamique de l'adultère (soit de la transgression) s'exprime rationnellement par le postulat de la prostitution universelle — basée sur l'abolition de la propriété du moi — telle que Sade l'a illustrée.

On demeure ici dans le même lieu conceptuel : au nom du principe d'identité, soit de propriété, c'est un même interdit qui frappe à la fois l'adultère et la prostitution universelle, et parce que l'un et l'autre sont l'énoncé de ce même interdit, c'est précisément cet interdit qui garantit l'expression intelligible des contenus d'expérience nommés adultère ou prostitution. Mais qu'en est-il alors du contenu d'expériences que formulent *Les Lois de l'Hospitalité* : soit le comportement d'Octave à l'égard de Roberte ? Octave feint d'instituer ou de réinstituer une coutume ; si même elle a existé en tant que telle sous d'autres latitudes, elle ne trouve pas sa référence dans nos sociétés occidentales, si ce n'est dans le milieu du libertinage, et alors jamais dans le sens prétendu par Octave.

Les Lois de l'Hospitalité maintiennent le principe de propriété monogamique, sans lequel la pratique même de cette hospitalité particulière serait dépourvue de sens : mais en quoi vont-elles échapper à l'interprétation unilatérale de l'adultère,

en quoi le couple évitera-t-il l'interdit qui frappe l'adultère et la prostitution libertine, si ce sont là les conditions de l'hospitalité offerte par le couple ?

Il reste alors une dernière explication « logique » de ce livre, si l'on veut en démontrer la construction, fondée sur une synthèse qui, en tant que telle, rend impossible la « pratique » de ces lois. Logiquement, elle répondrait au contenu d'expérience, à l'origine. Sous couvert de l'instituer en tant que coutume, ce livre réintégrerait à la monogamie les coutumes par elle prohibées de la polygamie et de la polyandrie, la monogamie se vérifiant ici par l'une et par l'autre ; soit l'appréhension de plusieurs femmes au-dedans de la même et unique épouse (polygamie intériorisée), et cela au gré d'une polyandrie de fait, le commerce de l'épouse avec plusieurs hommes, révélant à chaque fois une femme différente à l'intérieur de la même femme.

Semblable synthèse, le lecteur ne saurait du tout la reconstituer ; ayant même de concevoir comme telle l'expérience vécue d'Octave, il la décomposerait toujours selon la logique de l'interdit monogamique, en des situations d' « adultère » ou de prostitution « libertine ». Et les scènes décrites dans ce livre, il les rangerait immédiatement sous l'une et l'autre rubriques. Ainsi, passant toujours à côté de l'expérience d'Octave, selon les directives de cette même logique, il ne « conclura » à rien d'autre qu'à la « jalousie », d'une part, à l' « infidélité », d'autre part, qui n'expriment chacune que des états de jouissance et de souffrance résultant de la spoliation — quand, pour Octave, ces deux instants pathétiques se réunissent dans une suprême possession.

La logique de l'adultère qui repose sur la propriété et consacre l'inaliénable se doit d'ignorer l'inéchangeable émotion de cette possession suprême, qu'elle écarte comme son interne contradiction : nul ne tient à prostituer son bien, soit l'épouse « objet-sujet ». Nul ne tient à l'imposer à autrui. Le sens commun assure le silence sur ce genre de communication, pour la raison que le principe de non-contradiction fonde l'intelligible propriété monogame : ce qui est à moi une fois pour toutes ne peut dans le même temps appartenir à un autre. D'où la démonstration *a contrario* : ce que je donne à un autre, je ne songe pas à le lui reprendre. Et voilà exclue de toute compréhension la formulation des *Lois de l'Hospitalité* : ce n'est qu'en aliénant mon bien qu'il me demeure inaliénable.

DE L'USAGE DES STÉRÉOTYPES ET DE LA CENSURE EXERCÉE PAR LA SYNTAXE CLASSIQUE

Une scène décrite et la même scène en tant que tableau sont deux modes d'appréhension aussi différents entre eux que leur objet même semblerait identique. La description peut se développer en commentaires et en discussions implicites à la scène et cependant elle nous transporte ailleurs, sur d'autres plans qui n'ont rien de commun avec la scène telle qu'elle se présente sur le tableau, dût-elle dissimuler les autres plans. Or le tableau ni ne commente ni n'énumère de détails puisqu'il les saisit d'emblée, dans leur opposition ou leur connexion, de telle sorte que celles-ci agissent avec d'autant plus de force qu'elles circonscrivent dans toutes les parties du tableau le silence, soit l'absence du commentaire, ainsi refoulé.

Et il en est ainsi de l'art dans sa fonction imitative parfaitement légitime : car cette « imitation » n'a jamais été documentaire, comme on a voulu le faire

croire, pour des questions de métier et de technique, mais elle repose sur une science des stéréotypes telle que des maîtres de différentes écoles l'ont pratiquée — de là le style — et que seul un public ignare devait compromettre par sa confusion des stéréotypes avec le « principe de réalité ».

De nos jours, l'expulsion du motif revient justement à réintroduire l'écriture dans le graphique et le pictural, à assimiler les règles de la technique aux règles de la syntaxe, donc aussi à renouveler la technique conformément à une syntaxe désarticulée, afin que le tableau soit essentiellement un simulacre de réflexion (du tableau par le tableau lui-même) sur sa situation déplacée dans le contexte industriel.

Sade, proclamant « le droit de tout dire », ne s'en remet pas moins à l'interdit implicite de la syntaxe classique : celle-ci l'astreint à la réitération*. Du point de vue de la lecture conventionnelle, sa communication dans une syntaxe rigoureusement soutenue, devient « illisible ». Or, c'est l'« illisible », produit de la réitération, qui affirme l'obsession (incommunicable). L'« illisible », sous ce rapport, me semble ici recouvrir ce que Roland Barthes aujourd'hui nomme le *scriptible* ; le lecteur, pour ne plus rester le simple « consommateur d'un texte », est convié à « produire » lui-même le texte, à partir de sa scriptibilité, opposée à la lisibilité consommable.

Sade fait aboutir maintes argumentations à la description des mêmes actes, soit au tableau. On peut retrancher les arguments et ne « lire » que les tableaux. C'est ce qu'il supposait que feraient la plupart de ses lecteurs. Lui-même évite de confronter immédiatement le lecteur avec le tableau, puisque le tableau à la fois motive ces raisonnements et en procède à titre démonstratif : l'irruption de la « surnature » exige l'exégèse, laquelle dispose le lecteur au « miracle »**.

Il y a chez Sade un phantasme contraignant qui n'est pas ce que matériellement il décrit, mais que, sous prétexte de décrire des monstruosité, il démontre par la réitération écrite. La description n'épuise jamais le tableau à décrire. La description réitérée du tableau tient lieu ici de simulacre de l'extase. (Par là même, il annonce l'automatisme des stéréotypes industriels).

A partir de la « réitération » sadienne en tant que simulacre « oratoire » au moyen des stéréotypes de la syntaxe (classique), j'ai pour mon propre compte tiré les conclusions suivantes :

Subir la censure de la syntaxe « classique », soit sa rigueur logique, exclusive de toutes propositions contradictoires (à l'image des « anomalies »), revient proprement à reproduire la contrainte obsessionnelle du phantasme (incommunicable). Pratiqués à bon escient, les stéréotypes institutionnalisés (de la syntaxe) provoquent la présence de ce qu'ils circonscrivent ; leurs circonlocutions occultent l'incongruité du phantasme et tracent du même coup le contour de sa physionomie

* Cf. *Le Philosophe scélérat*, dernier paragraphe.

** Cf. *Le Philosophe scélérat* : rapport de la description de l'acte à faire et de la représentation de l'acte exécuté indépendamment de sa description. Conditionnement du lecteur par le discours jusqu'à l'impatience : les arguments se résorbent alors dans le tableau jusqu'à ce que sa vision insoutenable le fasse éclater à nouveau en mots de discours.





opaque. D'où l'effet de disproportion entre l'incongruité phantasmatique et sa localisation dans les termes stéréotypés qui l'exhibent sous prétexte de l'escamoter.

Désarticuler la syntaxe pour « restituer » le phantasme tel quel, décomposer les formes pour en reconstruire une phantasmatique, c'est lâcher la proie pour l'ombre ; soit liquider toute contrainte sans en exercer aucune : au nom d'une vaine liberté. Sans les stéréotypes de la syntaxe, sans aucun stéréotype, point de simulacre à son tour contraignant.

Toute invention d'un simulacre présuppose le règne de stéréotypes antérieurement prévalents, car ce n'est que pour se construire avec leurs éléments qu'il les dé-construit et parvient à son tour à s'imposer en tant que stéréotype.

J'essayerai ici de dégager en quelques mots la sorte de « science des stéréotypes » à l'origine de certaines œuvres agissantes.

Pour en saisir le procédé, qu'on définisse le stéréotype au sens le plus étroit : toute forme schématisée par l'usage en tant qu'elle exprime la part *licite-ment* dicible d'un fait vécu. Mais déjà les formes de l'appréhension sensible, en tant qu'elles développent les habitudes de sentir et de penser, la vision du corps humain, par exemple, sont prévenues par des interprétations institutionnelles, donc des stéréotypes — le fait vécu n'y devenant intelligible qu'indépendamment de son contenu primitif, incontrôlable. Ainsi le stéréotype résulte d'un processus stratifiant de la représentation même, tel qu'il se développe à partir de la contrainte phantasmatique ; moins celle-ci parvient à s'énoncer, par la production d'un mot ou d'une image, plus le sujet obsédé (individuel ou collectif) sera enclin à se servir d'un stéréotype déjà existant pour seulement en signaler la présence. Ce qui importe, quant au rôle futur des stéréotypes, sera ce qui déterminera l'obsédé à choisir tel stéréotype plutôt qu'un autre.

Dans le domaine de la communication (littéraire ou picturale), le stéréotype (en tant que « style ») est le résidu d'un simulacre (répondant à une contrainte obsessionnelle) tombé au niveau de l'usage courant, divulgué et abandonné à une interprétation commune ; mais, en tant que simulacre dégradé, il apparaît comme une réaction institutionnelle provoquée par le reflet d'un phantasme (non-contemporain) dans le langage autant que dans la figuration plastique. C'est ici que le stéréotype révèle sa fonction d'interprétation occultante. En quoi donc consiste le procédé d'une « science des stéréotypes » ? A accentuer dans le stéréotype jusqu'à la démesure, jusqu'à l'inadéquation, son caractère de réplique obsessionnelle du phantasme occulté. De la sorte, le stéréotype en vient à opérer lui-même la critique de son interprétation occultante *.

* L'exemple le plus cru d'une exploitation des stéréotypes plutôt que d'une « science » serait *L'Angélus*, de Millet, interprété par Dali. Mais d'autres artistes en étaient parfaitement conscients avant lui. David, pour l'actualité « historique » ; Ingres, dans sa *Jeanne d'Arc* ; surtout Courbet, pour ce qui est de l'imagerie populaire ; Manet, pour le quotidien moderne. En « écriture », Walter Scott, Balzac, Barbey d'Aurevilly ont pratiqué une science parfaite des stéréotypes. Mais enfin et surtout Flaubert, chez qui la lutte avec le stéréotype se confond avec le destin.

Comment extraire l'émotion de sa communication stéréotypée ? L'émotion est-elle en proie aux réactions stéréotypées elles-mêmes, quand vient l'intention de la décrire ? Est-il une manière également stéréotypée d'omettre les stéréotypes ? Le fait vécu devient-il stéréotype, à force de combattre sa communication stéréotypée ?

Peu importe maintenant qu'une auto-explication de ce genre, sujette à caution en tant qu'elle semble se retrancher derrière des critères « pathologiques », soit ou non « instructive » du point de vue de la « littérature en tant que science ».

Que je n'aie point inventé une « écriture » selon les méthodes pratiquées au gré des propensions de chacun des adeptes de la nouvelle Ecole, en vertu de connaissances que nul ne saurait aujourd'hui négliger, et que, du fait même de me complaire dans la syntaxe « bourgeoisement » classique, il m'arrive justement de tomber dans des incorrections fréquentes — on ne saurait servir deux maîtres —, voilà qui non plus n'est pas sans rapport avec ma vision « réaliste » des corps que je dessine. Celle-ci reste, elle aussi, soumise à la « syntaxe » de l'espace où ces corps se meuvent, autant que les mots qu'ils font surgir dans le texte demeurent fonction du mutisme anatomique de ces figures. Texte qui a le défaut de prétendre inclure la spatialité tacite de ces corps, tout de même que mes dessins seraient discutables en ce qu'ils se chargeraient de la « programmation » du texte. Et malgré l'apparence du contraire, mes dessins se dessinent dans une parfaite ignorance du texte écrit ou à écrire, autant que ce texte parle de leurs motifs comme s'ils n'avaient jamais été dessinés par moi-même, mais étaient susceptibles de l'être par qui s'abstiendrait de les écrire.

PIERRE KLOSSOWSKI

POUR DENISE

Mon cher Pierre,

à la parution de *Roberte ce Soir*, ce « théâtre » dans lequel vous alliez bientôt me confier un rôle pour d'inoubliables répétitions, j'avais eu la surprise de voir un Octave, ce laïc professeur de théologie qui vous ressemblait quelque peu, instaurer chez lui une singulière mise en pratique des lois de l'hospitalité, proposant à ses invités son épouse, l'incroyante Roberte, en particulier à son jeune neveu Antoine dont vous avez trouvé que j'avais le visage et la voix.

« Le point de départ », devait-elle expliquer dans le second volet de votre trilogie, « c'est que mon honnêteté conjugale et mon incroyance feraient de moi un monstre d'inconséquence. Il m'a crue chaste. Il pense qu'à commettre quelque adultère ou à me prostituer, j'en viendrais à souffrir dans mon âme, jusqu'à la croire enfin immortelle et qu'une honte salutaire naîtrait de l'assouvissement de mes sens ; que je serais enfin divisée, ouverte à la grâce pour m'être ouverte à ce qu'il nomme le péché ».

L'indécence elle-même servant à l'apologie de la religion chrétienne qui la réprouve, les enfers chantant la gloire de Dieu, mais une fois le livre refermé, son enseignement adopté, la première chose à faire n'aurait-elle pas été de le supprimer ? « Jette mon livre », disait Nathanaël, qui le croyait ? La permanence même de l'ouvrage, sa durabilité comme objet, sa matérialité ne défaisait-elle pas sournoisement toute son argumentation ?

Or c'est précisément ce porte-à-faux que vous approfondissiez dans *La Révocation de l'Edit de Nantes*. Octave, dégomme pour sa triste réputation, y apparaissait comme un collectionneur des scènes scabreuses peintes par Tonnerre au siècle précédent, et Roberte était devenue l'une des personnalités du parti radical, allégorie de la libre pensée vertueuse, comme lui d'un catholicisme louche. A travers le dialogue de leurs journaux intimes en phrases ingrèsques, on le voyait,

prétendant qu'elle n'allait pas au bout de ses désirs, qu'elle était retenue par une secrète honte, et que, si elle s'abandonnait à ses penchants, si elle commettait ce que lui considérait comme une faute

(pour providentielle qu'elle lui parût aussi, *o felix culpa*),

cette honte ne pourrait plus rester secrète, qu'elle se sentirait coupable et serait bien obligée par conséquent de s'humilier devant la loi divine, devant cette Parole dont il témoignait malgré tous ses égarements,

multiplier pour elle les occasions de chute et elle succomber mais sans devenir ou se sentir pour autant une coupable ou débauchée, conservant au milieu de ses aventures les plus scabreuses une inaltérable innocence,

les deux partenaires surenchérissant l'un sur l'autre, Roberte s'amusant à frôler de plus en plus près cet abîme de conscience malheureuse dans lequel il l'aurait voulu précipiter, mais sans jamais lui accorder cette satisfaction qu'il cherchait,

et qu'il n'imaginait obtenir enfin que dans ce qui était à ses yeux le pire crime qu'elle pût commettre à son endroit, à savoir son propre assassinat ; mais comme, croyant toujours agir librement, elle ne jouait alors en réalité que le rôle qu'il lui avait assigné, n'était que sa figurante, son instrument dans ce complexe suicide, cette illusion d'autonomie la gardant des remords qu'aurait entraînés la conscience d'une complicité, l'acte une fois accompli se retournait comme les autres contre son premier responsable, consolidant (ou fondant) la liberté de Roberte jusqu'à ce que lui-même disparût

et qu'elle restât seule, ayant comme absorbé toute cette richesse de vie intérieure par laquelle son despotique époux (le « potentat absent » de la *grande Odalisque*) la voulait condamner et soumettre.

Tandis que, mettant en exergue le passage de l'*Evangile de Saint Luc* :

« ... prenez donc garde à la manière dont vous écoutez : car on donnera à celui qui a, mais à celui qui n'a pas on otera même ce qu'il croit avoir »

(celui qui reçoit la parole de Dieu recevra encore autre chose, à savoir une véritable liberté ; celui qui la refuse, sous prétexte de sauver sa liberté, se verra refuser cette liberté même),

vous présentiez cette seconde face de votre triple miroir comme son illustration, poussant à bout une certaine liberté de pensée pour la forcer à s'avouer en fin de compte esclavage si elle ne s'humiliait pas devant une révélation, non seulement l'Ecriture mais la Tradition,

et sur le mode farceur une seconde et plus radicale révocation de l'édit de Nantes,

votre Roberte, dans la réalisation même de ce dessein, si elle se soumettait à toutes les fantaisies de son mari, à toutes les vôtres, conservait impeccablement le dernier mot ; par son agencement, par sa vie l'ouvrage échappait à tel point à son intention apologétique affichée que celle-ci n'apparaissait même plus comme un prétexte, mais comme un des éléments du décor, un ingrédient indispensable à la naissance d'un certain romanesque, d'un certain comique, d'un certain accent qui une fois présent le repoussait.

Dans *Le Souffleur*, le mal assassiné, le suicidé qui ne parvenait pas à rendre coupable l'instrument même dont il s'était servi, le mauvais martyr réapparaissait sous les traits de Théodore Lacase puis de son double, son ennemi intime, l'écrivain K. que Roberte finissait par soigner, guérir de toute sa douceur.

Troublantes images, toute l'argumentation théologique ne s'était-elle pas développée pour les interroger ? Loin d'être *dans* le christianisme, souffrant plus que tout autre de nos contradictions, vous appeliez sa tradition à votre secours, vous tenant en suspens à son seuil, d'entrée de sortie à la fois, et les païennes à travers elle et au delà.

Profond interprète de Nietzsche, vous éprouviez autant que quiconque ce qu'il avait appelé la mort de Dieu, mais loin de vous résigner au malaise du monde issu de cet événement et de n'y plus penser, vous viviez le fait que les religions antérieures étaient riches d'une lumière nous jugeant, vous les ranimiez, les faisiez brûler pour nous éclairer,

non sans quelque nostalgie : adhérer au christianisme tout simplement, oublier tout cela, effacer tout ce qu'il faudrait ne pas voir, entendre, se retrouver moine en quelque moyen âge...

« Ainsi », vous dit le jeune Ogier de Bauséant, l'Antoine médiéval, à la fin de ce *Baphomet* où le nom de Roberte réapparaît sous les simulacres, « chacun de nous a connu dans sa brève existence un moment de tranquillité où, comblé par quelque chose tout à fait futile peut-être, il ne désirait plus rien ni ne se préoccupait du lendemain. Mais qui a osé vivre comme le lys des champs ? Qui a jamais cru qu'il éclipserait Salomon dans toute sa gloire ? Alors, il en arrive à ce tournant où il ne supporte déjà plus cette tranquillité qui venait de commencer à peine. Vraiment c'était enfantin et trop dérisoire ! Déjà il en a honte ! Et il a peur de vivre en inutile étranger parmi ses prétendus contemporains. Est-ce sa faute s'il est né trop tôt ou trop tard, à l'époque de l'Antéchrist plutôt qu'à celle des idoles, alors que les Crucifiés et les idoles de toutes nations et de toutes époques enrichissent les marchands, après l'abolition du servage plutôt qu'à la traite des esclaves, avant ou après celle des jeux du cirque, des mystères de l'écran large, du troc ou des congés payés, des haquenées ou du sleeping, du zoo, du zen ou de l'atomiseur insecticide — en 1264 ou en 1964 — force lui est de se faire une raison... »

Vous n'avez pu vous empêcher d'écrire, d'être de vos contemporains, donc de vous entretenir avec nous, sentir comme nous, sentir, penser pour nous

(certes tout notre temps encombré de ruines d'innombrables églises et temples, hanté de tant de croyances abolies ou s'abolissant, tout notre temps se déchire en vos phantasmes ; rien de plus actuel pour nous tous),

membre de cette famille d'esprits dont vous avez étudié quelques-uns dans *Un si funeste Désir*, tourmenté vous aussi par un si funeste désir de lumière, funeste pour vous à bien des égards, bienheureux pour nous.

Or Roberte est le nom, le signe de tout ce qui vous oblige à écrire, non point des thèses ou des ouvrages de quelque piété que ce soit, mais ce genre de romans ou d'essais, de tout ce qui a *suspendu* et suspend toujours indéfiniment votre *vocation* à l'intérieur du christianisme

(et si la littérature apparaît ici comme suspension d'une vocation telle, il lui faut bien à un moment ou à un autre se présenter comme aussi scandaleuse que possible),

comment ne tenteriez-vous pas de vous en venger parfois, de la châtier, de vous en délivrer sur autrui ?

Mais parmi tous orages et outrages elle vous demeure, et quand dans ce petit soir récurrent vous ne savez plus où vous en êtes, ce que vous êtes, qui vous êtes, elle est toujours là pour vous rendre votre nom, d'une caresse, quand tous vos traits se brouillent et se gommement, elle est la force de votre dessin,

et moi votre fidèle Singe-Antoine,

MICHEL BUTOR

INCARNATION FANTASMATIQUE

A peine de ce trait le chasseur est touché
Qu'il est subitement à luy-mesme arraché.
Une secrète main luy change le visage
Obscurcit sa raison, la remplit de nuage,
Met la discorde entre elle, et les sens de son corps
Altère leur figure, en lasche les ressorts,
Fait perdre à chaque membre et sa forme et sa place
Et renverse l'esprit au dessous de la masse.
A cet événement il est saisi d'effroy ;
A chaque pas qu'il fait, il s'éloigne de soy...

Le Moyne (*Métamorphoses* : Actéon).

« J'aimerais vous parler de Diane et d'Actéon... »

Pierre Klossowski (*Le Bain de Diane*).

L'ÂÈDE INTÉRIEUR

Dans l'ensemble des écrits de Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane* fait partie d'une série qu'on aurait le désir d'appeler *païenne* : celle qui relie entre elles des œuvres comme *Les Origines cultuelles et mythiques d'un certain Comportement des Dames romaines* et *Le Baphomet* ; mais la mention de ce dernier livre, marqué d'hérésie, de bûchers et d'anathèmes, fait aussitôt apparaître la fausseté du terme paganisme. Païen, Klossowski ne l'est que par le truchement du christianisme ; païen, il ne l'est que pour mieux décrire les séductions et les leurres de la religion qui succède aux religions antiques ; païen, il ne l'est que par *ambiguïté*, comme en toute son écriture. Pour mieux comprendre la place de la mythologie, de la Grèce et de Rome dans la démarche de Klossowski, il faut poser les questions des duplicités du fantasme : à travers la tradition rhétorique de la métamorphose, héritée d'Ovide, Klossowski décrit la puissance du mythe sur le corps, la réalisation du corps par le mythe ; il incarne le fantasme par une succession de représentations écrites. Tableaux vivants, hérités eux aussi d'une tradition antique, romaine surtout, celle des jeux scéniques, des mimodrames sacrés, les chapitres successifs du *Bain de Diane* sont sans doute la meilleure *illustration* de sa forme particulière d'érotisme : « l'érotisme n'est qu'une forme de la représentation. »¹

Or, la place du sujet narrateur fait question, car il s'y déplace sans cesse.

Le mode de l'écriture s'y donne d'abord comme un discours oratoire : « J'aimerais vous parler de Diane et d'Actéon. »² Discours ambigu, pédagogique, psychagogique, à la manière — on ne sait vraiment — d'un aède homérique ou d'un prédicateur en chaire. Puis l'aède se fait intérieur, ou le prédicateur troublé ; car le « je » qui narre l'histoire d'Actéon sera alternativement le chasseur en général — l'homme qui cherche la divinité ; Actéon seul — l'homme dément qui veut posséder la déesse ; l'aède à nouveau ; le démon intermédiaire entre Diane et Actéon, et, comme tel, alternativement l'un et l'autre. Le sujet donc passe par toutes les modalités du représentable, à l'exception de la cause, de la vérité de la représentation, du non-représentable, c'est-à-dire de la déesse elle-même : on écoute tous les actants du mythe, mais seule Diane ne parle pas à son compte, tacite, séduite, détournée, accessible à la description sans l'être à la subjectivité. Décrite en tous ses gestes, saisie au creux de ses plaisirs, Diane nous est montrée curieuse, offerte, défensive, puis possédée et meurtrière tout ensemble, figure même de la représentation. Elle n'est pas. Ou plutôt, elle est le corps, celui qui, déplacé continuellement, incarne l'impossible, c'est-à-dire, pour Klossowski, un quelque chose de *divin*. Le traitement de la mythologie comme machine à fantasme n'est pas séparable d'une position théologique ; le fantasme, qui par essence meut le sujet d'un point à un autre de sa propre structure, le déplace, tout comme le paganisme perdu déplace le christianisme. C'est ce jeu subtil de déplacements, du sujet à ses objets, des dieux au dieu chrétien, du mythe au fantasme, qu'il s'agit d'expliquer.

FANTASME ET DISJONCTION

Gilles Deleuze, dans la *Logique du Sens*, remarque que pour Klossowski, le dilemme corporel — entendez les changements de position et les mouvements des acteurs du mythe entre eux — est analogue à la disjonction dans le syllogisme : « Le lien du raisonnement et de la description a toujours été le problème logique le plus haut, sa forme la plus noble... Dans *Le Bain de Diane*, le syllogisme disjonctif devient une méthode générale d'interprétation du mythe, et de reconstitution du corporel dans le mythe. »³ Pour ce qui concerne la disjonction, elle est d'emblée manifeste, et d'emblée séduisante, au sens où elle détourne le lecteur du point précis où il se trouve : devant Diane au bain. « Est-ce aux théologiens que nous demanderons si de toutes les théophanies qui se soient jamais produites, il en est une plus *déconcertante* que celle où la divinité *se propose et se dérobe* aux hommes sous les appas de la vierge *éclatante et meurtrière* ?... Régulant le mouvement incessant entre les régions les plus basses où nous inclinons à descendre et les plus hautes auxquelles nous aspirons, l'arc de la vierge nous prévient contre les plus basses où elle règne cependant *possédable*, autant que son croissant nous guide dans la montée vers les plus hautes où elle habite *impossédée*. Quiconque s'attache à l'un de ses attributs s'attire immédiatement la contradiction de l'autre. »⁴ Diane elle-même, principalement, est contradictoire, réunion de toutes les propositions syllogistiques. Vierge, mais patronne des femmes enceintes, femme et pourtant chasserresse robuste, défendue et offerte, Diane, illogique, en vient à se manifester comme une dérision caricaturale de la divinité ; ou bien comme la

vérité de la divinité, celle, monstrueuse, de toutes les distorsions qui vont des animaux aux dieux, et dont les hommes entre les deux sont les victimes. Baubô, l'hôtesse secourable pour Déméter, aura compris cette contradiction inhérente aux dieux inhumains, lorsqu'elle suscite le rire de la déesse en relevant ses jupes : fonction inhumaine de l'obscénité. Mais la disjonction n'est pas divine, si la divinité est contradictoire : la disjonction, c'est la façon dont l'homme se représente les attributs contradictoires des dieux. Ou bien Diane est possédable, et Actéon est l'homme vainqueur, ou bien elle est impossédée, et Actéon finira cerf. La disjonction décompose l'essence divine, et c'est pourquoi en définitive elle échoue, comme le fantasme échoue à se réaliser. Elle échoue, après avoir tenté toutes les possibilités combinatoires du syllogisme disjonctif. Serrus définit ainsi le syllogisme disjonctif : « Il existe une relation appelée *disjonction* qui lie des propositions distinctes les unes des autres, et pensées du point de vue de cette distinction. C'est la relation qui sépare tout en réunissant. »⁵ Actéon, mais aussi le corps de Diane, sont les propositions de la disjonction : ou bien cerf, ou bien homme ; Diane est elle-même ou bien son corps, ou bien l'image que s'en fait Actéon ; ou bien une partie de son corps, la main, les flancs, ou bien l'eau qui la baigne ; le croissant qui la symbolise, à moins que ce ne soit l'inverse, fait partie de son corps ou bien du ciel dans lequel il brille. Klossowski parcourt avec minutie et précaution les chemins logiques des postures possibles : allant jusqu'à réunir tout en séparant, à séparer tout en réunissant, puisqu'il nous représente l'accouplement entre la déesse et un double Actéon, disjoint, démembré et pourtant intact : mi-homme, mi-cerf. Partagé par le milieu, Actéon caresse Diane d'une main, cependant que de l'autre, *patte*, il glisse maladroitement, appuyé sur une jambe et sur une patte fébrile. Les iconographies de l'histoire d'Actéon, celle par exemple de Jean de Tournus qui accompagne les *Métamorphoses* d'Ovide, nous montrent toujours un Actéon partagé de façon stratifiée : la tête est celle d'un cerf, mais le corps entier et ses vêtements sont d'un homme. La figure d'Actéon bipartite ne se laisse pas voir ; Actéon ne peut demeurer, même dans le mouvement fantasmatique, en cet état, bientôt il sera cerf intégral, bientôt chien, ou bien victime, ou bien bourreau, couple à lui seul, sans Diane. *Le Bain de Diane* s'achève sur cette dernière disjonction, entre le cerf et le chien, pendant que Diane sous la forme métonymique de son croissant, s'échappe du monde des représentations humaines.

Comme Kierkegaard, dont il a postfacé une traduction d'*Antigone* (*Le Reflet du Tragique ancien sur le Tragique moderne*), Klossowski a compris la fonction fantasmatique de l'*alternative* : d'être à la fois indéterminée et totalement déterminée dans le possible, l'alternative, qu'elle se situe dans l'éthique séductrice de Kierkegaard, ou dans la description érotico-mythologique de Klossowski, permet la maîtrise instantanée du sujet sur le temps. C'est pourquoi, posant la question du temps et de l'immortalité, l'alternative relie précisément le fantasme à la théologie : il conviendra de renverser cette proposition.

« Les figures du monde mythique sont sujettes à une constante interprétation de l'existence à partir de la libido : une spéculation (au sens de la vision dans le miroir) intervient qui de plus en plus sépare la volupté de sa fonction proprement animale ; la procréation, avec son originelle référence au cosmos, à la puissance créatrice, le cède à l'expérience du trouble, à l'extase ; dans les mystères,

les contenus du mythe, les images de l'orgasme, associées à celles de la mort et de la résurrection, deviennent symbole prémonitoire de l'immortalité. »⁶ De la même façon, alliant l'érotisme au désir de l'éternité, *La Vocation suspendue* parle d'une fresque indéterminée, qui servira de trame au récit, et d'écran de projection fantasmatique au héros suspendu : « Si nombreuses y sont les figures ébauchées, les unes plus avancées dans leur exécution et superposées à d'autres que le peintre semble avoir négligées, que Jérôme n'arrive pas à déterminer exactement la scène qu'elles représentent. »⁷ Tel est le point où il faut revenir à la structure du fantasme, posé par Freud comme une forme logique, de type verbal. Sujet-verbe-complément, le fantasme comme phrase n'a d'autre constante que le verbe qui en fait une action, toujours la même, une scène, toujours la même : « *un enfant est battu* ». Mais le sujet du verbe, celui qui agit, l'acteur de la scène, change. Dans *Le Bain de Diane*, Actéon, l'aède intérieur, le démon, changent ; Diane seule demeure, muette cependant : *Diane est le verbe*, elle signifie le fantasme. « Diane paraît ignorer tout autre monde que celui de l'espace mythique absolu où se poursuit sa chasse : traquer, capturer, tuer, se baigner. Or dans l'aventure d'Actéon, Diane elle-même est subitement traquée, puisque le chasseur la surprend désarmée et nue. »⁸ La métamorphose et le fantasme entretiennent les rapports de la totalité et de la partie : le *fantasme*, dans sa structuration symbolique, épuise tous les objets partiels possibles, que la *métamorphose* a pour fonction d'actualiser. Je trouverai dans certaines formulations de Jacques Lacan matière à comprendre plus avant le lien entre le constant et le mobile, entre l'immuable du sujet et le morcellement des objets corporels, entre le désir et le temps. Parlant de la répétition, symptomatique de l'inconscient, Lacan dit : « La prétérition qu'elle contient est bien autre chose que ce commandement du passé dont on la fait futile. Elle est acte par quoi se fait anachronique, l'immixtion de la différence apportée dans le signifiant. Ce qui fut, répété, diffère, devenant sujet à redite. »⁹ Le fantasme se joue au présent — ce pourquoi il ne dépend pas du passé et ne constitue pas un mouvement régressif occasionnel ; ainsi donc, la mythologie rêvée, fantasmée par Klossowski, est et n'est pas un travail sur le passé : elle l'est, au sens où toute une histoire a informé le rapport d'une chasseresse et d'un homme, d'une vierge et d'un prédateur. Elle ne l'est pas, dans la mesure où cette histoire est à la fois intime et extérieure, subjective et objective : Lacan parle d'*anachronisme*, hors-temps qui modifie l'ordre quotidien des signifiants, et par où se manifeste la demande, en des signifiants périmés : ici, l'arc et le croissant, le carquois et la divinité, panoplie à l'antique pour une théologie actuelle. « Ce qui fut » — la rencontre de Diane et d'Actéon —, « répété » — les rêveries écrites de Klossowski — « diffère, devenant sujet à redite » : mais le sujet qui s'y redit, c'est Klossowski, c'est celui par où passe la répétition fantasmatique. Et ce qui fut n'a pas été : insaisissable événement de la mythologie.

L'ÉROTISME BAROQUE : PROTEAQUE AMBIGUUM

C'est cependant dans une tradition précise, historiquement datée, que l'on peut lire et associer Klossowski : malgré et dans ses périple gréco-romains.

Klossowski est sans doute *un baroque*. De la *lascivia* d'Ovide, sensualité et humour tout ensemble, aux jeux d'illusion de l'âge baroque, s'est tissé un réseau de signifiants qualifiant la *représentation* : âge spéculaire, où le miroir est le maître, le décepteur et le déçu. Rien d'étonnant à ce que Lacan, parlant de la relation spéculaire, comme stade du miroir, retrouve les mots et les images baroques ; jeux d'eau, miroirs, voix de la vérité — « Déjà vous voilà perdus, je me démens, je vous défie, je me défile : vous dites que je me défends. » — ¹⁰... témoignent de l'engendrement réciproque de l'imaginaire et des métaphores théoriques. Lacan ne brise ce cercle, vicieux pour la théorie, que par la formalisation symbolique et la réduction de l'imaginaire au symbolique tout spécialement par la symbolisation mathématique ; en même temps, il se préserve par là des menaces théologiques inhérentes aux miroirs, qui reflètent toujours un dieu quelque part : qu'on se souvienne à cet égard des *Ménines* vues par Michel Foucault, et du Dieu royal qu'il découvre dans le reflet de Philippe IV. La figure royale du chef de l'Espagne *centre* le tableau, comme Dieu *centre* le monde ; mais ce point d'équilibre n'apparaît que dans le reflet estompé d'un miroir. Comme Diane, le roi n'y est pas.

Le baroque a pour fondement la déception. Miroirs sans objets, eaux trompeuses, mobilité insaisissable, sont les cadres d'une séduction sans effet : sans séducteur, sans proie à séduire. J'en prends comme illustration les rubriques sous lesquelles Jean Rousset classe les thèmes des poètes baroques : l'inconstance, noire et blanche ; bulle, balle, neige ; oiseaux, lucioles et vents ; nuages et arcs-en-ciel ; l'eau en mouvement ; métamorphoses ; songes et illusions... « Au commencement, il y avait Protée. Protée est le premier emblème de l'homme baroque, il désigne sa passion de la métamorphose jointe au déguisement, son goût de l'éphémère, de la « volubilité » et de l'inachevé » écrit-il ¹¹. Or, comme Klossowski, il marque sans cesse la place d'un Dieu absent de tous les reflets, et principe même des illusions : le baroque est théologique, et, semblant subvertir par échappatoires, il confirme en fait le théisme, et la croyance. « De l'inconstance à la permanence, du multiple à l'un, du paraître à l'être, le parcours est sinueux mais cohérent ; les points extrêmes de l'itinéraire se répondent de loin, vivent et vibrent l'un par l'autre : le monde s'éprouve instable et dispersé au regard d'un ciel fixe et simple, par rapport à un Dieu que l'esprit ne perd jamais tout à fait de vue ; on chemine vers l'un à travers le multiple. » ¹²

Les objets de l'imaginaire baroque, comme les attributs de Diane, sont contradictoires, et doivent leur mobilité au seul fait qu'ils sont *pluriels*. Les objets du désir sont indéfinis, mais l'objet absent (l'objet *a* dans la sémantique lacanienne) *a* comme principe de n'être pas permutable, de ne pouvoir trouver d'équivalents, de n'avoir pas d'altérité : puisqu'en fait, cet objet n'est rien que le manque. Superposons : et d'abord Klossowski à lui-même.

« La théophanie du *Bain de Diane* a donc un double effet : lumière émanée du principe divin, elle suspend le temps et suspend la réflexion du temps ; alors l'espace mythique environne Actéon et la métamorphose en Cerf s'accomplit... Mais cette même théophanie traverse l'espace mythique ; et l'onde même qui baigne Diane se révèle alors le miroir de son impalpable nudité : *Diane réfléchit réabsorbe dans son principe sa nudité un instant rayonnée*. » ¹³

« C'est à cet objet insaisissable au miroir que l'image spéculaire donne

son habillement. Proie saisie aux rêts de l'ombre, et qui, volée de son volume gonflant l'ombre, retend le leurre fatigué de celle-ci d'un air de proie. » Lacan.¹⁴

Diane, et Klossowski ne s'y trompe pas qui nous la présente informe, invisible, prête à prendre l'apparence un instant rêvée par Actéon, Diane est, en même temps que le verbe fantasmatique, le centre d'où viennent les projections humaines. Diane bienveillante, réfléchie, n'existe pas et n'a pas d'image. À travers cette anaclastique, science des rayons réfléchis sans foyer réel, se pose le problème théologique. Klossowski *prémédite* les effets des métamorphoses de Diane et d'Actéon : Protée théologien, il impose par les figures érotiques une véritable histoire des religions.

« AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA TRAHISON. »¹⁵

Qui trahit ? On ne saurait répondre que par sujets alternés : le monde trahit Dieu, mais Dieu trahit le monde *moderne*, qui lui-même a trahi le monde éternel des divinités antiques. Il faut partir sans doute du point de l'actualité, du « tragique moderne » à la fois nietzschéen et kierkegaardien. Dans la postface à sa traduction d'*Antigone* (Kierkegaard), Klossowski disjoint encore ; l'homme contemporain, décentré, perdu dans un monde démesuré, ne sait plus enfanter que des mythologies particulières, individuelles, c'est-à-dire des folies pour asiles ; l'homme « des âges précédents participe (...) à des mythologies familiales qui contribuaient à son équilibre. » Le christianisme, « religion de la délivrance, » a, en détruisant la vie mythologique, rompu l'accord entre l'homme et son monde. Klossowski se fait une idée de l'homme antique tel qu'il ne pouvait exister pour lui, ni extérieur ni intérieur : les jeux antiques, romains, ceux par exemple des prostituées sacrées, ont pour objet l'effectuation de l'espace mythique. « Les conditions éminemment spatiales du monde mythique, le rôle de la localisation d'un événement sacré et redoutable, allaient concourir à l'expression plastique et spectaculaire du culte des divinités, mais aussi, de ce qu'on désigne communément par le monde de la débauche romaine. »¹⁶ L'Antiquité mythologique, c'est cela même : *le privilège de l'espace sur le temps*. Qu'on se souvienne de l'espace mythique absolu où réside Diane avant son incarnation ; puis de l'espace, lieu des possibles dans la coexistence, où changent et s'échangent les parties des deux corps, le réel et l'imaginaire : la mythologie annule le temps, et, ouvrant l'espace, rend indéfinies les réalisations humaines. L'immortalité trouve là son fondement. Au contraire, dans la religion chrétienne, l'espace — pourtant démesurément agrandi par la conquête romaine — n'est plus un lieu de vie : le temps et ses tragiques conséquences — le péché, la culpabilité — deviennent la porte étroite de la nouvelle immortalité. Plus d'espace, partant, plus de corps élargi aux dimensions de l'univers : *Le Bain de Diane* tente de revivre, au travers des étrécissements chrétiens, l'ancien corps, tout entier épars, de l'homme antique.

À la racine de ce rassemblement et de ce resserrement chrétiens, Klossowski pose la figure de Saint Augustin. Saint Augustin, d'abord entièrement païen, puis entièrement chrétien, représente la contradiction historique entre l'ancien et le moderne. Raillant les adultères divins, Saint Augustin s'applique à rendre dérisoires

les jouissances de l'anthropomorphisme : « Dure ou plutôt incroyable condition... » s'écrie Augustin à propos de la condition des hommes à qui il est interdit de posséder les dieux, alors que l'inverse est toujours possible, fût-ce au prix d'une métamorphose. Augustin revient souvent sous la plume de Klossowski ; comme Socrate pour Nietzsche, ou Dom Juan pour Kierkegaard, il est la figure mythique contradictoire, résidu des philosophies mourantes, et départ de celles qui s'essayeraient à la détruire ; objet d'ambivalence, figure agonistique. « Ce que ce père de l'Eglise, qui est aussi le vrai père de la conscience occidentale, exprimait là sous forme de bouffonnerie gigantesque... n'en concerne pas moins une réalité des plus graves sur le plan de la représentation religieuse : il est certain que la disparition de figures sexuellement déterminées, suivie de la conception de la divinité asexuée du monothéisme, ne fut pas sans provoquer un ébranlement, un déséquilibre profond dans l'économie psychique de l'humanité, dont il semble que nous soyons loin d'avoir éprouvé les dernières conséquences. Toutefois la raillerie augustiniennne n'en demeure pas moins à double face : Aurélius Augustinus, en qui mourait le monde des mythes... « vomissait le monde »¹⁷.

Ainsi s'élabore la mythologie composite de Pierre Klossowski ; mais ce qu'il montre à l'évidence, c'est que toute *mythologie* est composite, qu'il faudrait plutôt appeler *fantasmatique*. Par les anamorphoses et les disjonctions qui font de son corps un espace pour les projections fantasmatiques de Klossowski, Diane lui est l'occasion de plaisirs manifestes. Diane, tout entière anamorphique, réaménage l'espace culturel gréco-latin, dans la temporalité chrétienne où elle a place interdite. Tout s'y joue de démesure à mesure : démesure des images fantasmatiques, mesure de l'écriture de Klossowski. L'espace du livre n'est pas celui de l'évocation historique, n'est pas non plus celui de la rêverie intime, mais plutôt, à la manière de Flaubert, ou de Michelet, il reconstitue, en miniature intime, avec sa grammaire propre, un monde écroulé, une mythologie morte, pourrait-on dire comme les romantiques. Fausse restitution, nécessairement infidèle, cette technique d'écriture tourne les problèmes de méthodologie historique, tout en demandant une information très précise. Voyons, plutôt, la méthode des métamorphoses telle que la pratique Ovide. On n'y peut trouver, au contraire de ce qu'écrit Klossowski, aucune confusion entre le dieu et l'homme, fût-ce dans les mouvements de leurs corps. Ovide fait un usage différent des attributs divins : Diane, toute humaine qu'elle soit dans son apparence représentée, est toujours lointaine, à distance respectable, mesurée, reliée à Actéon par le seul jet d'eau de la fontaine qu'elle lui lance au visage pour le transformer en cerf animal. Déesse, elle est plus proche de l'animal que de l'homme : l'animal en effet est démesure inférieure, et le dieu démesure supérieure. Actéon, homme, est pris entre dieux et bêtes, deux démesures pour la difficile mesure humaine. A ce compte, la *métamorphose* est le moyen d'échapper au *tragique* ; Œdipe a le destin exemplaire du héros tragique, parce qu'il tient, comme l'a montré J.P. Vernant, et de la démesure animale par l'inceste, et de la démesure divine pour la même raison, et qu'il se maintient dans cette place intenable. L'Actéon d'Ovide, au contraire, n'a pas le temps de se tenir dans cette humaine mesure, et se voit, au travers du regard de Diane, transformé en cerf, métamorphosé, mais non pas tragique. Or, c'est dans cet instant suspendu entre le regard et l'acte de Diane, que Klossowski loge *Le Bain de Diane* :

Actéon y demeure dans son humanité difficile, et du même coup, tragique. Klossowski substitue à la métamorphose ovidienne l'anamorphose : joignant les corps de Diane et d'Actéon, par morceaux immenses ; tissant dans la divinité la texture de la féminité, pour lui morcelée et divine.

COMPLIES : A SAGITTA VOLANTE IN DIE...

De la magie d'Ovide, à la religion pervertie de Klossowski, se joue le sort du dieu absent, la place de la vérité et de son savoir. Quand, ayant épuisé les possibilités anamorphiques, quand il a décrit Actéon mi-homme, mi-cerf, puis cerf tout entier pour que Diane le reçoive — la déesse des forêts reçoit enfin le roi cornu »¹⁸ —, Klossowski le rend à sa forme humaine pour une dernière position. Actéon, fort de son humaine virilité, insulte Diane, toute semblable à l'ambiguë Roberte, — « Chienne effrontée » — ; puis, la fessant avec son carquois, lui-même devient chien, cependant que Diane s'élude. Chien, c'est-à-dire animal lunaire par excellence, serviteur érotique et féroce, dieu à son tour, Actéon a perdu son humanité. Klossowski garde pour lui la maîtrise du dieu, et réalise l'œuvre apologétique. Parlant de la religion, Lacan écrit : « Le religieux laisse à Dieu la charge de la cause, mais il coupe là son propre accès à la vérité... Sa demande est soumise au désir supposé d'un Dieu qu'il faut dès lors séduire »¹⁹. Posons deux conséquences de la théologie érotique du *Bain de Diane* : tout d'abord, renversant le lien entre fantasme et théologie, la théologie informe le fantasme, et le désir de Klossowski dépend de ce rituel chrétien subtilement transformé en simulacre, en rituel païen. Diane est tout aussi bien vierge chrétienne, sage et folle ; flèche également, celle qui, volant dans le grand jour des batailles, est évoquée au rituel de complies dans les monastères et les églises : « *a sagitta volante in die... libera me domine* ». D'archées en cibles féminines, une étrange symétrie se fait jour : à la flèche phallique d'Actéon menaçant Diane, répond la flèche de l'ange menaçant la Sainte Thérèse du Bernin ; mais Diane elle-même menace et devient mortelle pour Actéon, cependant que Thérèse, devenue l'androgynisme rieur du *Baphomet*, détourne toute menace. Klossowski séduit déesses et saintes, par la demande qu'il leur fait d'être le dieu morcelé, hybride, corps mixte, qui satisfait son désir.

Théologien du paganisme, ou païen religieux, Klossowski gagne sur le terrain de la théologie, mais n'atteint pas l'athéisme. A la destruction des idoles, il substitue leur précautionneux renversement, qui ne leur porte pas atteinte. Si Klossowski séduit et détourne, c'est à l'intérieur du cycle idéologique qui lie la représentation au représenté. De miroir en miroir, Klossowski substitue à l'image inaccessible de la divinité des fragments multipliés qui, en fait, en marquent l'absence et en accroissent la puissance. Que le miroir se brise, et l'on reconstitue l'ensemble à travers un morceau du tout ; de l'antique au moderne, c'est là ce qui s'est passé.

« Au milieu de cette décentralisation de l'univers, l'homme ne se reconnaît plus dans les débris du miroir reflétant l'éternel. »²⁰ L'éternel se reflète cependant toujours. Klossowski théologien demeure démoniaque, intermédiaire entre le sujet et ses dieux. La structure du fantasme par laquelle le sujet se trouve à la fois



isolé du réel et en prise sur lui, permet de comprendre que la distance infranchissable entre Diane et Actéon, cette dangereuse proximité, fait aussi appel à la proximité entre le sujet et l'inconscient. Lacan ne s'y trompe pas, qui entre à son tour dans les séquences mythiques de la chasserresse divine : « car la vérité s'avère complexe par essence, humble en ses offices et étrangère à la réalité, insoumise au choix du sexe, parente de la mort, et, à tout prendre, plutôt inhumaine, Diane, peut-être... Actéon trop coupable à courre la déesse, proie où se prend, veneur, l'ombre que tu deviens, laisse la meute aller sans que ton pas se presse, Diane à ce qu'ils vaudront reconnaîtra les chiens... »²¹ Figuration énigmatique, où Actéon prend l'allure de Freud, bientôt divinisé et lacéré comme lui ; où les chiens de sa meute qui contribuent à sa dévoration sont les psychanalystes ; où Diane enfin, illustre, rend claire la fonction de la vérité pourchassée par Freud : réelle, impossible, à distance de soi. Diane, figure de la vérité, montre la distance entre le sujet et son fantasme. Par l'usage qu'ils font du signifiant mythique DIANE, Klossowski et Lacan nous dessinent dans le personnage d'Actéon la double figure du religieux écrivant et du psychanalyste ; mais le premier laisse subsister le leurre, et n'en veut rien savoir, cependant que le second fait voir le leurre, et doit à la vérité d'être sans cesse sous sa menace : ... « Freud, un Actéon perpétuellement lâché par des chiens dès l'abord dépistés, et qu'il s'acharne à relancer à sa poursuite, sans pouvoir ralentir la course où seule sa passion pour la déesse le mène. »²²

CATHERINE BACKÈS-CLÉMENT

1. *Origines culturelles et mythiques d'un certain Comportement des Dames romaines*, p. 16.
2. *Le Bain de Diane*, p. 7.
3. Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, p. 327 et note en bas de page.
4. *Le Bain de Diane*, p. 12.
5. Serrus, *Traité de Logique formelle*.
6. *Origines...*, p. 73.
7. *La Vocation suspendue*, p. 110.
8. *Le Bain de Diane*, p. 73.
9. Jacques Lacan, *Écrits*, p. 340.
10. *Ibid.*, p. 411.
11. Jean Rousset, *Anthologie de la Poésie baroque*, p. 6.
12. *Ibid.*, p. 7.
13. *Le Bain de Diane*, p. 77.
14. Lacan, p. 818.
15. *Roberte, ce soir*.
16. *Origines...*, p. 54.
17. *Ibid.*, p. 70.
18. *Le Bain de Diane*.
19. Lacan, *Écrits*, p. 872.
20. Postface à la traduction d'*Antigone*, de Kierkegaard, p. 45.
21. Lacan, *Écrits*, p. 436.
22. *Ibid.*, p. 412.





THÉRÈSE ET LE PHILOSOPHE

Si l'écrire ne l'éclaire, dire, alors, comme *un couple*, l'impliqué d'un pluriel rapport, des forces. Car le jeu même, sous silence, ne se joua (difficile), que dans *l'entre-eux-deux* — Passons...

A la ligne. Là, conviés tout de même par certaine Hospitalité, se mirent *plusieurs*, au moyen de miroirs (*sorcières*) et *lits* (lectures)...

Thérèse, à l'*œuvre* — cela ne va pas sans dire, et, le dire ne va pas sans rire. Pourtant, « à persister dans ses organes puérils, la sainte ne soulève que mieux la *désœuvrée* semence »...

L'*œuvre* intitulée *Le Baphomet* semble s'organiser non à partir de l'existence de la sainte d'Avila mais à partir de l'image ou représentation qu'en donne la troublante statue du Bernin¹. Cette image semble soulever la « *désœuvrée* semence », susciter et littéralement produire le livre. Mais l'origine de l'*œuvre* est moins le marbre que sa figure ou forme, que le souffle, l'intensité qui l'habite. Du moins, l'origine est-elle inassignable, multiple, il y a lieu de le croire, indéfiniment.

Car, ladite sainte, *œuvrée* magistralement, figurée et défigurée dans l'écrit, fut à elle-même sa propre préfiguration : elle-même s'est dite en plusieurs écrits, du *Château de l'Ame* au *Livre des Fondations*... L'ironie klossowskienne consiste d'abord à faire comme si Thérèse n'avait écrit qu'un seul livre, celui qui est et n'est pas un livre : *Ma vie*².

— Thérèse réduite à *Ma vie*, je la vis... Sollicitation, ébranlement, jaillissement d'un phantasme qui « nous » comprend l'un et l'autre...

(Elle habitait dans un corps blanc, qui fut beau, dit-on. Sous son voile de religieuse, des blancheurs et des noirs que je n'ai lieu ni pouvoir de faire ici revivre, sinon par une citation : « *Celle qui commence à faire oraison doit se représenter qu'elle entreprend de transformer un terrain entièrement inculte en jardin d'agrément pour Notre Seigneur... et lui faire pro-*

1. « Le style de ce simulacre de pierre n'était pas du goût du Grand Maître ; toutefois ce fut de la divulgation sculpturale d'un insondable secret que lui vint la malice nécessaire à son opération », p. 109).

2. Cf. par exemple, Edition du Quatrième Centenaire, Fayard, 1962.

duire des fleurs embaumées pour récréer ce bon Maître. Alors, il viendra souvent se délecter dans ce jardin et se réjouir au milieu des vertus »... Car celle qui se fait jardin, le Jardinier l'arrose, de quatre manières. La quatrième est la plus intense : « Une pluie abondante, et c'est sans comparaison la meilleure de toutes les manières, le Seigneur dans ce cas arrosant lui-même, sans aucun travail de notre part »...

Si souvent détruire, elle était l'âtre et le feu, elle brûlait vive... chaque nuit, phœnix écartelé, l'âme brûlante espérait « la pluie très abondante » — pendant que ses sœurs, au loin, ou filles, priaient...

— Qui les tirera de leur sommeil ou de notre oubli, quel Maître vêtue façon milord ?

Le maître fut attendu, la mort vint, puis le marbre...

Le feu reprit corps, le souffle à l'œuvre, dans le chef-d'œuvre du Bernin)...

L'ironie klossowskienne consiste, en sa seconde étape, à faire *comme si* Sainte Thérèse était le simulacre imagé d'elle-même, mais à ne pas le croire. Ainsi, le redoublement : le rapport au corps de l'œuvre qui la représente devient rapport au corps même de Thérèse tel qu'elle le représenta ou le vécut. Il suffit, pour ce, de répéter, la scène qu'elle-même, plus ou moins sciemment, a donnée d'elle-même.

Théâtre des intensités... Fortement jouées, les intensités reviennent, pourvu qu'on leur donne des « chances de vie » : *fictions* qui, les produisant, les trahissent et les révèlent... A ce point, le « maître des simulacres » apparaît, nommé l'artiste. Celui-là, sans nous en expliquer davantage mais en référence bien entendu à Nietzsche³, et pour la commodité de l'exposé, nous le nommerons, quant à nous le philosophe⁴.

Soient donc deux personnages : la sainte et, disons... le philosophe. Pour aucun des deux, l'autre ne se donne comme *objet de regard*. S'il y a rencontre des forces, in absentia, s'il y a couple, ce ne peut être que par la médiation et peut-être grâce aux bons offices d'un troisième terme, voire d'un troisième personnage. L'étrange *dialogue* se constitue (comme souvent les dialogues) sur le principe du tiers-exclu — mais le tiers, nécessairement exclu, cependant demeure, quoique neutralisé : il rend au couple qu'il sert, le service d'une constante apparition-disparition. Par sa présence « effacée », il devient lien et lieu, intégrant, mariant deux séries divergentes :

Il, ou Elle, la *tierce personne*, ni sujet ni objet, ni homme ni femme — l'Ange — le Baphomet ? — est le *fétiche* qui permet l'échange. Et, si le cercle tourne, si les échanges ont lieu, c'est que les termes sont inter-changeables, que les rôles s'échangent incessamment (... « ses yeux extasiés, ceux-là mêmes de Thérèse, scintillent sous les longues arcades sourcillières de l'adolescent. »)

Inscrit dans la sphère du livre, le triangle n'en provoque pas l'éclatement, car

3. Une telle référence suppose lus et connus les résultats de la décapante exégèse nietzschéenne qui fonde en partie l'activité de Gilles Deleuze, ainsi que celle de Klossowski lui-même (Cf. *Nietzsche et la Philosophie*, *Nietzsche et le Cercle vicieux*).

4. Ici, nulle allusion à *Thérèse philosophe*, roman érotique et d'ailleurs anonyme du dix-huitième siècle. Une autre Thérèse, au même siècle, fut et ne fut pas l'épouse d'un philosophe, auteur de l'*Emile*.

lui-même tourne. L'hymen, donc, ne sera pas brisé : échange sans changement — les noces demeurent allusives ou illusoires... Métamorphoses du philosophe qui est l'artiste et l'œuvre d'art, l'ange et la sainte... ou plutôt leur théâtre, le non-lieu de leurs échanges. Et, lorsque le fétiche s'anime et s'érige, le philosophe redevient ce qu'il est : un regard sans corps, le sujet de toutes les incorporelles métamorphoses : il assiste, exclu, ébloui, transformé⁵, aux noces de la sainte avec celle qui « *elle-même fait tout son monde et se suffit avec Dieu* »⁶.

Pour le plaisir plutôt que pour l'argument, nous confronterons l'une des plus belles pages du *Baphomet* avec quelques fragments arrachés à l'œuvre de Sainte Thérèse : *Ma vie*.

Thérèse avait eu sa statue. Et quelle statue ! Se pouvait-il que Dieu la vit telle que ce chef-d'œuvre l'offrait à la dévotion des hommes ?

L'ange d'une main lève lentement le dard, de l'autre il écarte le voile de la sainte et, dans un sourire attendri se complait à la mettre hors d'elle-même. Quelle dépouille s'offre ici le vainqueur ! Toute retournée, l'intérieur en extériorités, déployés les replis de l'âme dans les volutes figées du marbre : l'ineffable combat, dans ses prunelles révéluées, affleure sur ses lèvres ourlées ; s'exhale la félicité de sa défaite : voici du même coup exalté l'abîme où elle se dissolvait, voici captée son effusion sous l'unique espèce du céleste jouvenceau. Ce qu'elle désavouait tel un aiguillon de voluptueux orgueil — le Ciel le lui rend au bout des doigts angéliques : et séparée enfin de sa nature, la naissante virilité de son esprit accomplit l'impossible possession de Thérèse par elle-même, et l'achève.

Au reste, l'âme elle-même ne sait plus ce qu'elle doit faire. Faut-il parler, se taire, rire ou pleurer ? elle l'ignore. C'est un glorieux délire, une céleste folie où s'apprend la vraie sagesse... O Dieu ! En quel état se trouve alors cette âme ! Elle voudrait être toute convertie en langues pour louer le Seigneur. Elle dit mille saintes folies qui vont droit au cœur de celui qui la met ainsi hors d'elle-même...

L'âme est tellement plongée dans l'eau de la grâce, qu'elle ne peut plus ni avancer ni reculer... On dirait une personne qui tenant en sa main le cierge béni, est tout près de mourir de la mort qu'elle désire...

Dans l'oraison de quiétude, l'âme ne voudrait ni remuer ni bouger, elle jouit de la simple oisiveté de Marie. Mais dans l'état dont je parle elle peut aussi remplir l'office de Marthe. Ainsi, elle s'emploie en quelque sorte simultanément à la vie active et à la vie contemplative.

A partir de semblable confrontation, on pourrait tirer plus qu'il ne semble, peut-être. La question première serait : sous quel « *signe unique* » les simulacres klossowskiens se doivent-ils penser ? — à supposer toutefois qu'un *signe unique* puisse rendre compte de la duplicité de la démarche.

5. Cette exclusion et cet éblouissement ne sont pas sans évoquer (ou provoquer) la métamorphose d'un certain Actéon qui surprit le *Bain de Diane*.

6. Leibniz fait à plusieurs reprises allusion à Sainte Thérèse, en particulier dans le *Discours de Métaphysique* : « Une personne dont l'esprit étoit fort relevé et dont la sainteté est fort révéree avoit coutume de dire que l'âme doit souvent penser comme s'il n'y avoit que Dieu et elle au monde ».

— Voulez-vous savoir ma pensée ? écrit encore Sainte Thérèse, *c'est que les prédicateurs sont trop raisonnables. La raison, chez eux, ne le cède pas devant l'Incendie... C'est pour cela que leur flamme donne si peu de chaleur.* On sait que le chapitre final du livre que Klossowski a consacré à Nietzsche s'intitule « *L'Incendie de Turin* »... Ceci, qui n'est qu'un exemple, ne signifie pas bien entendu que la « pensée de Sainte Thérèse » soit l'origine, l'explication ou la cause de celle de Klossowski. La signification n'est pas logée dans la manifestation *comme un pilote dans son navire* — bien plus, il arrive qu'une même *intensité* « produise » des significations en apparence très opposées.

Il serait possible (c'est un autre exemple) de comparer la Thérèse du Bernin au fameux *tableau* du *Viol de Lucrece*⁷ (viol consenti et refusé), ou encore de comparer le rôle de Thérèse, dans l'œuvre de Klossowski, à celui de Roberte. Une page du *Baphomet* semble confirmer cette direction, qui fait dire à Thérèse :

« Il n'est pas jusqu'à la physionomie de cette fille qui ne l'incite à perpétrer enfin avec elle ce qu'il pense avoir voulu en vain jadis avec moi ! Tout ce qui lui fut refusé alors, il le prend sur cette créature, mais il lui ferme l'éternité qui fut ouverte tant de fois à lui-même !... Car ce n'est jamais que moi-même absente qu'il a en vue, que mon ombre qu'il poursuit après tant de siècles, que mes esprits qu'il veut outrager ! Tant il désespère de n'avoir pu user avec moi comme il abuse maintenant à sa guise avec elle ! Il la prêtait à ses amis... Voici qu'il la contraint à se vendre ! Et de même qu'il m'avait exposée à tous les regards, couvrant ma pensée du masque tout modelé d'une volupté coupable, ainsi fait-il de cette malheureuse mon infâme réplique... Voyez ! ô voyez !... »

Mais nous nous bornerons, pour conclure, à une question d'ordre historique : Klossowski demeure, avec Leibniz, le seul philosophe à avoir entretenu avec la Sainte d'Avila des rapports quelque peu suivis, la cause en est-elle leur commun anti-cartésianisme ? Là-dessus nous méditerons finalement en relisant ces lignes extraites de la *Sixième Méditation* :

« Ce n'était pas aussi sans quelque raison que je croyais que ce corps (lequel par un certain droit particulier j'appelais mien) m'appartenait plus proprement et plus étroitement que pas un autre. Car en effet je n'en pouvais jamais être séparé comme des autres corps ; je ressentais en lui et pour lui tous mes appétits et toutes mes affections ; et enfin j'étais touché des sentiments de plaisir et de douleur en ses parties, et non pas en celles des autres corps qui en sont séparés ».

JEAN-NOEL VUARNET

7. Cf. en particulier : *Les Lois de l'Hospitalité*.

LE POSTHUME DANS LA PENSÉE DE KLOSSOWSKI

Ecrire sur Klossowski vivant est un peu absurde. On s'expose d'abord à l'entendre nous dire : « Eh bien ! vous n'y allez pas de main morte ! ». Et, s'il faut donner des détails biographiques, ceux-ci seront forcément très fragmentaires et ridiculement insuffisants ; en effet, ou bien l'on fait partie de ses intimes, et à ce titre on se trouve déjà impliqué dans le cours d'une narration commencée avec *La Vocation Suspendue*, c'est-à-dire à la fois déguisé et démasqué. Prendre la parole en son nom propre pour démentir l'auteur, ou même lui donner raison, outre que cela manifesterait une rare insolence, serait vain : car ceux qui font partie de son cercle ne peuvent pas ne pas être inspirés par lui ou par l'esprit qu'il évoque ; si bien qu'on commencerait ainsi soit un commentaire ridiculement présomptueux, soit une œuvre construite sur son dos mais que ruinerait d'avance la vitalité remuante de son soubassement. Tant l'air qui l'entoure est infecté de lui. Ou bien l'on est un pur étranger, un lecteur théorique, assez capable de se défier des signes pour les prendre seulement au pied de la lettre : l'existence d'un tel lecteur signifierait un échec si grave de l'œuvre, qu'il faudrait en effet le notifier (je pense quand même à Foucault) ; son travail consisterait à arrêter devant nous un mouvement dont on commence depuis quelques années à percevoir l'impulsion, et il faut craindre pour lui l'action d'une société protectrice de Klossowski, horrifiée par une telle vivisection. A moins donc qu'un esprit parfaitement machinal et anonyme n'entreprenne l'examen de cette œuvre, il faut plutôt plaindre le critique de son entreprise prématurée que l'en féliciter.

Sa phrase a de la tenue, mais ses pensées ont le plus grand laisser-aller. Jusqu'où iront-elles, se demande-t-il, et elles n'ont pas de cesse. Cependant, comme l'espace de son esprit est affecté d'une certaine courbure, ses pensées ne cessent pas de lui revenir, encore que sous des formes différentes. Si la première fois c'était une esquisse, la prochaine ce sera un tableau vivant (et comme Klossowski est bon prince, il nous donne aussi le tableau décrit) ; « la dernière revient, c'est encore la première ! ». Est-ce à dire qu'il n'ait qu'une idée ? Plutôt, il n'a qu'une pensée ; mais il ne nous est pas donné de connaître les pensées de Klossowski, nous n'avons accès qu'à ses phrases. Si nous recevons convenablement l'impulsion

de leur courbure, il n'est pas impossible que « la pensée » vienne à naître dans notre esprit, dans le vide créé par la centrifugation à laquelle il est soumis. Comme il est en tout cas exclu qu'on puisse jamais vérifier si cette pensée est la même que celle qui nous a donné l'impulsion initiale — si ce vide habité pourrait, dans une expérience de fantaisie, se superposer exactement au vide-modèle — toutes les impostures de la lecture sont permises.

La lecture d'une œuvre aussi provocante suscite l'agressivité du lecteur. Le désir de débusquer l'envers des pages nous pousse à les tourner, et à la main fébrile s'allie un œil de guetteur, prêt à bondir sur le détail suspect qui fournirait la clé de l'énigme. Mais quelle énigme ? Celle-ci : où se trouve, dans ses livres, la ligne de vie de Klossowski ? On rêve à une solution parfaite et élégante, du type : il faut retourner les noms propres pour obtenir les personnes vivantes ; ou : les mots commençant par P sont à prendre au sens propre, comme dans les jeux où une personne qu'on avait fait sortir échoue à interpréter le comportement de ses camarades de jeu, parce que celui-ci obéit à une loi ridiculement simple, et arbitraire. En réalité, aussi dur que soit cet impératif, il faut accepter ses phrases telles qu'elles sont, parce qu'il les a corrigées *avant* de les écrire. En d'autres termes, si son style frise, comme on dit, l'incorrection, c'est parce que sa pensée vient au jour sous une forme incorrigible.

Il y a des œuvres écrites qui, en conséquence d'une intention forcenée du rédacteur, en viennent à englober le monde réel ; celle de Klossowski nous renvoie l'image du monde réel *, comme s'il avait disposé un jeu, ou une galerie de miroirs qui projettent sur notre rétine des images hallucinantes, c'est-à-dire à la fois criantes de vérité et pourvues d'un indice d'illusion. Deux exemples, empruntés à des domaines très divers de la réalité. Le texte volé : « en relatant l'argument de la pièce de K., Guy n'avait fait que raconter ma propre œuvre laissée à l'état d'ébauche et dont le manuscrit, tombé entre les mains de K., lui avait permis de fabriquer je ne sais quelle monstruosité divagante ». La pièce en question, *Violette ou une Soirée en Harmonie*, est un texte en suspens : Klossowski n'aurait qu'à lever les yeux et à le lire pour l'écrire. Cependant, tout en étant là, ou à tout le moins quelque part, il n'a pas droit à l'existence commerciale, ou commune. Ce quasi-livre est réservé, et la censure à laquelle Klossowski s'associe contre lui donne la mesure de la liberté de son esprit. Ainsi, ce que Klossowski a créé par cette « fiction », c'est un objet, le quasi-texte, qui n'existe pas dans la nomenclature officielle. Le texte qui précède la parole, dont l'existence est ténue et dissolue, est le fondement le plus solide du texte qui remplace la parole, lequel nous lisons. Ainsi le quasi-texte de *Violette*, plus que la répétition de *La Vocation suspendue*, ou sa reprise, en est l'archétype et comme la pulsion de répétition elle-même. Peut-être faut-il avoir vu devant soi le texte de ses propres paroles avant qu'on les prononce pour comprendre que Klossowski donne l'image la plus exacte, comme un croquis coté, du plagié de soi-même.

Deuxième exemple : l'ecclésiastique criminel de guerre. « Cet aristocrate dégénéré qui, pour commencer, a démissionné de la garde pontificale... qui,

* J'appelle « monde réel » ce récit polyphonique quotidien qui présente des analogies troublantes avec les romans de Klossowski.

lorsque le Reich occupe Rome,² se trouve officier de liaison fasciste détaché à l'Etat-Major nazi, puis agent secret chargé de surveiller le Vatican ; qui brusquement disparaît, jusqu'à ce que se produise l'affaire du camp des otages communistes... ». Vittorio (de Santa Sede, ou du Saint-Siège) « aurait cherché à s'incarner en un criminel de guerre ». La série des transfigurations scandaleuses de Vittorio n'a rien de plus fantastique que l'aventure de Mgr Matthias Defregger, évêque auxiliaire de Munich, dont le *Spiegel* a récemment révélé qu'il avait fait fusiller dix-sept otages italiens à Filetto en 1944. Comment le fantastique s'insère-t-il dans notre existence ? Il est la rançon obligée de notre condition d'individus. Ce que chacun renonce à être pour se limiter à soi-même, pour obéir à la règle sociale du « un homme, une identité », subsiste à l'entour des personnes en attendant l'occasion de réinvestir le Nom, s'il se trouve déserté. La personne-parasite correspond au quasi-texte (« il s'agissait simplement de profiter des documents de Binsnicht — je ne le suis pas — et dont Vittorio s'était servi pour rédiger des mémoires imaginaires »), comme l'évêque Defregger a partie liée avec les archives secrètes du Vatican.

Du fait que le destin de Defregger est suspendu aux papiers inconnus du Saint-Siège, on peut prévoir que la série de ses avatars n'est pas terminée, et qu'il lui faudra encore se transformer en représentant de commerce, ou en couturier. De même le destin de Vittorio est entre les mains d'un prieur à qui il s'est confié ; mais au secret de l'Eglise, qui scelle cette confession, répond la dissimulation de Klossowski ; ce dernier est d'autant plus tenu au silence que sa dénonciation mettrait en jeu un autre que lui-même, et parce qu'en définitive le secret propre de Klossowski lui importe moins que celui dont vit l'Eglise. A son tour, le « secret de l'Eglise » (sur elle-même) s'étant déprécié d'avoir été trop longtemps confisqué, il reste à Klossowski à se l'approprier et, en le détournant de son usage, à en découvrir la signification.

Vouloir à la fois que la pensée pense toute seule et qu'elle obéisse à l'impulsion de la persévérance, comme à l'ordre d'un quasi-sujet, est un projet trop audacieux (trop insensé ?) pour ne pas requérir une ruse. La ruse est toute trouvée : c'est la culture comme instrument perfectionné d'auto-destruction. Il ne s'agit pas de lutter contre la culture, mais de lutter contre ce qu'elle fait à l'homme sous prétexte de le lui montrer. La phrase de Klossowski prend la patience comme détour pour piéger, aussi loin de l'aphorisme qu'il est possible, l'inconscient : car c'est une pensée qui passe si vite qu'on n'a ordinairement pas le temps de la saisir. Il y a une liaison inconsciente entre des énoncés séparés par tout le vide qui est notre personne ; Klossowski, dans ce vide, insuffle des théories de quasi-sujets. Ce faisant, il travaille à inscrire le monde à venir, et notre monde déjà, entre des parenthèses d'une étonnante importance. Il prépare sa pensée à lui survivre pour saisir en un clin d'œil l'ensemble du spectacle futur.

Pourquoi tel livre (par exemple *Roberte ce soir*) trouverait-il en moi, plutôt qu'en quelqu'un d'autre, un lecteur privilégié ? Et, plus, ne peut-on admettre que tout livre, si on en impose et facilite à la fois la lecture à un être humain, est destiné à faire en lui une impression unique, profonde, et surtout la plus appropriée qui soit à l'essence du livre lui-même ? Mais si tout livre quel qu'il soit est capable de trouver en tout lecteur le lieu de sa parfaite lecture (et ce

surtout en modelant ce lecteur suivant ses propres canons et concepts), ce serait que les hommes sont principalement identiques, ou identifiables, au moins en tant que bons lecteurs potentiels de Klossowski (ou de Proust). Et non seulement cela, mais aussi que la singularité de Klossowski lui-même (ou de Proust, ou de Kafka) est un rêve d'encre, visible seulement à un regard distrait, ou au contraire trop inquisiteur et qui n'a pas su prendre le temps d'accommoder. Et que donc le livre le plus parfaitement singulier (*Le Gai Savoir*, tout aussi bien) est aussi le plus vide, n'interposant aucun obstacle entre l'individu et l'espèce humaine. Un « miroir sans tain » (*Lettre à Michel Butor*).

Une telle perspective n'est pas fausse ; elle est seulement discutable, c'est-à-dire qu'on ne peut la récuser qu'en sortant des livres, mais alors on se prive du droit d'en parler. Le livre le plus vide écrit par l'auteur singulier (Kierkegaard, Kafka, Nietzsche) est à la fois en prise directe sur l'existence et totalement étranger à toute discussion. La raison en est qu'il sépare radicalement l'existence du lecteur de sa parole et veut seulement correspondre à son silence. Ce silence n'est ni vide ni passif, son agitation cherche et attend des formes ; le silence est liquide comme une envie de.

La pensée de l'homme qui n'écrit pas se meut dans un espace infini, à partir d'un corps unique ; la pensée de l'écrivain court pour échapper à l'encerclement des livres, à travers des corps multiples, en nombre indéterminé (mais supérieur à un : lui-même, l'éditeur, etc...). « C'est ainsi que j'aurais dû écrire », pense Bergotte un peu avant de mourir. Puis le corps de l'auteur échappe d'un bond à son dernier livre, qui nous encercle dans le posthume. Or le posthume est déjà là dans la pensée de Klossowski.

Dans tout livre ? Je ne discute pas. Se faire valoir est en un sens la pire façon d'échapper à l'insignifiance anti-humaine du monde de 1970. Puisque ce monde est diaboliquement bien agencé pour dévorer les valeurs individuelles, qu'il régurgite en s'en arrogiant le mérite, le devoir de l'homme le plus singulier est de biaiser avec le monde pour atteindre « un autrui » de la façon la plus directe. Ceci, qui est peut-être une part de la stratégie de Klossowski, nous renvoie à la difficile correspondance entre l'amour et la pensée.

Un pari a été fait : que ces deux choses, qui se font dans un relatif silence, ont en commun le détour qu'y décrit la présence vivante pour se ressaisir, et que par conséquent il faut faire servir les perversités de l'amour de guide aux égarements de la pensée, et l'égotisme de la pensée, de repoussoir au désir de prostitution de l'amour. La leçon serait peut-être que l'amour ne s'adresse à personne ? Là non plus on ne peut rien dire, sinon souhaiter que Klossowski échappe à l'inondation érotique de ces années-ci, qui tire chacun vers le non-être en lui promettant le mieux-être.

Pourquoi vous, ou moi, ou lui, sur ce sujet ? Pour partager en silence un isolement. Pour méditer le passage qui s'est fait autour de nous et en nous, disons de *La Religieuse* de Diderot à *La Vocation suspendue* de Klossowski, de *L'Esprit des Lois* aux *Lois de l'Hospitalité*, du *Neveu de Rameau* au *Nietzsche*, et à la révolution qui viendra nous surprendre.

LE MOINS QU'ON PUISSE DIRE

« ... *L'homme au visage anguleux, de type slave...
avec des gestes excessivement cérémonieux...* »

LE SOUFFLEUR

Pierre Klossowski dans la rue, on dirait d'un faune en quête d'aller savoir quelle nymphe à perpétuer ; quel Graal d'avant tout déluge ? Le pas est généralement vif, rien moins que flâneur, les enfants aussi marchent rapidement — sinon ils traînent, ils boudent. Ça lui arrive. Il y a dans cette démarche d'un baron de Crac qui se tirerait non seulement par les cheveux, mais par tous les membres, une urgence, un feu secret, sacré, dont le regard d'acier de l'homme retient les derniers éclats. L'allure est curieusement déhanchée, rasante, profilée. Avec je ne sais quoi de fringant ; de tzigane en transit. Le buste à la prussienne, les reins cambrés, comme d'un qui aurait monté Pégase. A son passage se met en branle une musique qui tient d'Offenbach et de Mozart. D'*Orphée aux Enfers* et de *Don Giovanni*. Un rien inquiétante. Cet homme semble venir de très loin. Pas seulement d'Europe centrale, pas seulement de la Rome impériale, pas seulement de Tübingen. Sous ce drôle de crâne, au front plus haut que nature, se battent, s'étreignent, se haïssent, font l'amour et la mort, comme nuages dans un ciel en difficulté, une multitude de dieux et déesses, les rêves et désirs indicibles des héros de la mythologie aussi bien que ceux de Kafka, de Nietzsche, d'Hofmannsthal, de Rilke, tous véritables habitants de l'aujourd'hui des siècles des siècles. Nous ne sommes pour cet homme hanté, cet homme d'extase, que contemporains de hasard, heureux ou non, selon sa volonté de puissance affective. Fantômes plus ou moins récupérables, plus ou moins identifiées. Nous ne sommes pas tout à fait. Lui n'est nulle part, voyageur d'un commerce avec les puissances que l'intelligence ne sature pas, prise dans des souffles, des spirales mi-diurnes mi-nocturnes. Ainsi : « ... la conscience semble devoir constamment osciller entre la somnolence et l'insomnie et ce que l'on nomme *l'état de veille* n'est que la comparaison de l'une et de l'autre, leur reflet réciproque, tel un jeu de miroir ». A lui donc de nous donner à naître, à aimer, à lui de nous baptiser, de nous nommer à sa manière, par delà

l'irréalité quotidienne, les coulisses n'existant pas plus que la scène, que la salle ; nous ne faisons que passer sur l'écran de sa profonde, de son inguérissable nostalgie d'un monde adéquat à sa sensibilité, à sa fleur de peau tannée, à ce qu'il appelle ses fantasmes, hors mémoire naturelle. Propres à faire jaillir les prestiges de son « imagination revendicatrice ».

A son passage, une nuée d'oiseaux espiègles, un éclat de rire qui vient de loin lui aussi, de plus loin que loin : « Quand un Dieu voulut être le seul Dieu, tous les autres dieux furent pris de fou-rire jusqu'à *mourir* de rire ». Homme sans cesse ailleurs qu'en risque de communication immédiate. N'adhérant au monde moderne que par biais, que pour mieux l'opérer, le distordre, le forcer à rendre sa mauvaise âme. Pour mieux tromper les trompeurs, abuser les faussaires. D'où son impossibilité de s'en tenir à un langage commun. Sa syntaxe est extraordinairement chargée, câble tour à tour souffrant ou propice à la méditation, support d'un discours dont les deux extrêmes sont la langue germanique, baroque, lourde, et la langue latine, fluide, pulpeuse *. Tout juste « française », et c'est tant mieux, en l'occurrence. Langue qu'il fait pénétrer de force persuasive dans des lieux interdits à toute parole réversible. D'où on risque de le vexer en ne voyant en lui qu'un poète, un « artiste ». A juste titre, là encore. Il vise plus haut. Il tend à toucher la peau des mots, à les rendre équivalents à l'épiderme féminin, à leur faire prendre des poses « muettes », soumises aux effets de sa lanterne magique : « ... cela pour mieux retenir l'image de ce qui aurait pu se produire, parce que seule l'image importe qui se présente à l'esprit de Jérôme ».

Rien de sentimental en lui. Il a l'amitié frileuse. Parce qu'impérative. Cet homme ne sera jamais votre ami. Comme il ne sera jamais marié tout à fait. Mais vous pourrez être le sien. S'il lui plaît. Mais vous pourrez être son épouse, certes, et quel amour ne sait-on lui porter ! Vous pourrez être surtout son complice, son confident, son témoin, à *mettre dans le coup*. Peu commun. Faire sa connaissance est inoubliable, et quelle étrange, quelle inespérée confirmation de ce que j'avance en aveugle, quand, l'autre année, avant de descendre d'un car où nous nous trouvions, un paysan se retourna vers P.K., qu'il ne connaissait ni d'Eve ni d'Adam, et lui dit sans prévenir : « Monsieur, vous avez un sourire exceptionnel ». Oui. Et n'est-ce pas ce sourire que je retrouve dans son œuvre, qui peut prêter à tant d'interprétations, on ne s'en prive pas. Sourire qui en est comme la note tendre, d'inégale intensité, une ombre de ressentiment s'y mêlant parfois ; sourire qui enveloppe, protège, « ombrage » cette extraordinaire figuration, où s'accumulent règlements de comptes, liquidation d'une culture démentielle, mais vécue, frénétique robertisation, sous ce qu'il appelle le Signe Unique. Monde frégolien, personne n'étant l'un ou l'autre, mais : « On n'est jamais là où *l'on est* mais toujours là où l'on n'est que l'acteur de *cet autre* que *l'on est* ». Sourire qui baigne l'œuvre, lui donne cette lumière mate, neutralisant les couleurs au profit d'un tracé d'extrême pureté. A cet égard ses dessins sont révélateurs. Le regard d'autrui semble les immobiliser dans une pose suspendue, à la limite d'on ne sait quel équilibre. Mais tournez-leur le dos et sans doute reprennent-ils leurs jeux, nous tirent-ils la langue. Ils cessent de bouger, de respirer, de *vivre* — à notre manière —

* Ce que n'a pas compris Roger Callois.

dès qu'on les scrute. Ils ne se *donnent* pas. Ils existent dans un intervalle, entre deux millièmes de nos secondes, il y a là comme un rapt, une fracture de la durée ordinaire, toute affaire cessante. Quelque chose en eux ne nous regarde pas. Mais nous concerne. De même P.K. donne-t-il parfois, fugitivement, l'impression d'avoir Dieu sait quoi à se faire pardonner. Dieu seul sait quoi. Pardon irrécupérable par un homme. Pardon qui passe par la Femme, à laquelle P.K. en *voudra* l'éternité durant !

L'intellect de P.K. est totalement bu par un réseau de vibrations, et son écriture est spasmodique, procède par sautes, clairières, plages, dialogues plus ou moins audibles, ses créatures étant prises dans ce décalage entre la parole et le geste, donc impossibles au théâtre, qui ne permet pas l'imagination, qui en est comme sa fin. Mais concevables sur un écran, dans ce qu'il y a de moins perceptible dans leur intérieur mental. Se jouant tours sur tours, facéties sur facéties, n'arrétant pas de jouer, de se jouer, de faire du spectacle, de se donner — mais à qui — en spectacle, interprétant à tue-tête, à tue-cœur, leur propre pièce, dont ils ignorent le principe. Incapables de décoller, forant leur texte dans l'espoir de voir s'ouvrir l'autre, l'indicible. Dessins désanimés, pour mieux tenter le silence divin, dont nos paroles ne sont que le reflet timbré, le faire voler en éclats, avec l'aide du diable, pris au piège. Mais : « Il avait cru un accord possible avec Belzebuth pour chasser les démons au nom de Dieu ». Espoir du geste métaphorique absolu. Œuvre qui décrète une parabole, comme toutes celles qui valent leur peine, parabole grâce à l'obsession de laquelle P.K. a pu atteindre ce degré d'ironie salvatrice, degré si propre aujourd'hui à décongestionner ce que l'événement d'exister après une telle débauche de corps et d'âmes peut avoir d'étouffant. Voire d'impossible. Tout ce qu'il écrit témoigne de cette dimension qui pousse ce que l'esprit a de *mauvaises raisons* de se perpétuer dans je ne sais quelle hilarité par delà le non-savoir. Les plus fraîches générations ne s'y sont pas trompées, qui l'ont reconnue.

De tous les hommes qu'il m'a été donné de fréquenter d'un peu près, et d'aimer, aucun ne me paraît plus « incroyable », plus « étranger », d'exil pur, que Pierre Klossowski ; aucun plus tenace, plus fidèle à son génie particulier, aucun plus habité, occupé dans tous les sens du terme. Aucun moins fait pour supporter ce que notre monde peut avoir de dur, d'inexorable, d'« insensible ». Mais aucun mieux fait pour en dénoncer l'horreur de manière à remettre un peu de lumière dans la pièce. Combien sombre. Aucun plus affranchi, dans son goût effréné d'une cérémonie réconciliatrice. Homme précieux. Mais : « On devient stupide dès qu'on n'est plus passionné ».

GEORGES PERROS

L'EXIGENCE DU RETOUR

Pour Pierre Klossowski, qui a réinscrit sur nos murs, lui donnant sa valeur d'éclat, le signe : Circulus vitiosus deus, et ainsi, comme par la main (doucement, perfidement), nous a conduits là où, depuis toujours et pour toujours, dans le temps hors temps, nous nous rencontrions sans nous reconnaître et nous reconnaissons sans nous rencontrer, en compagnie des amis morts, morts et vivant ensemble avec eux.

Entrons dans ce rapport.

◆ La mort, nous n'y sommes pas habitués.

La mort étant ce à quoi nous ne sommes pas habitués, nous l'approchons soit comme l'inhabituel qui émerveille, soit comme le non-familier qui fait horreur. La pensée de la mort ne nous aide pas à penser la mort, ne nous donne pas la mort comme quelque chose à penser. Mort, pensée, à ce point proches que, pensant, nous mourons, si mourant nous nous dispensons de penser : toute pensée serait mortelle ; toute pensée, dernière pensée.

◆ Le rapport au « il » : la pluralité que détient le « il » est telle qu'elle ne peut se marquer par quelque signe pluriel. Pourquoi ? « ils » désignerait encore une singularité multiple, un ensemble analysable, par conséquent maniable. « Ils » est la manière dont (il) se libère du neutre en empruntant à la pluralité une possibilité de se déterminer, par là retournant commodément à l'indétermination, comme si (il) pouvait y trouver l'indice suffisant qui lui fixerait une place, celle, très déterminée, où s'inscrit tout indéterminé.

Si j'écris il, le dénonçant plutôt que l'indiquant, je sais au moins que, loin de lui donner un rang, un rôle ou une présence qui l'élèverait au-dessus de tout ce qui peut se désigner, c'est moi qui, à partir de là, entre dans le rapport où « je » accepte de se figer dans une identité de fiction ou de fonction, afin que puisse s'exercer le jeu d'écriture dont il est alors soit le partenaire et (en même temps) le produit ou le don, soit la mise, l'enjeu qui, en tant que tel, principal joueur, joue, change, se déplace et prend la place du changement même, déplacement qui manque d'emplacement et à tout emplacement.

il : si je tiens au bord de l'écriture, attentif à ne pas l'y introduire sous forme majuscule, plus attentif encore à ne pas lui faire porter un surplus de sens qui lui viendrait de ce qu'on ne sait pas ce qu'il désigne, ce mot que je maintiens, non sans lutte, dans la position que momentanément je lui assigne (au bord de l'écriture), je dois non seulement le surveiller sans cesse, mais, à partir de lui, par une usurpation ou fiction impossible, surveiller le changement de place et de configuration qui en résulterait pour ce « moi », dès l'abord à la fois chargé de représenter le même et l'identité ou la permanence des signes mêmes dans et

par leur graphie, en même temps n'ayant pas d'autre forme que cette fonction ou ponction d'identité. *Le moi n'est pas moi, mais le même du moi-même* : non pas quelque identité personnelle, impersonnelle, sûre et vacillante, mais la loi ou règle qui assure conventionnellement l'identité idéale des termes ou notations. Le moi est alors une abréviation qu'on peut dire canonique, formule qui règle et, si l'on veut, bénit, dans la première personne, la prétention du Même à la primauté. De là peut-être ce caractère sacré qui s'attacherait au moi et que l'égoïsme confisque en en faisant le privilège du point central qu'il occupe, ainsi que le trait de tout mouvement de rassembler, associer, grouper, unifier, voire négativement désunifier, dissocier ou désassembler.

◆ il : au bord de l'écriture ; transparence, en tant que telle, opaque ; portant ce qui l'inscrit, l'effaçant, s'effaçant en l'inscription, l'effacement de la marque qui le marque ; neutre, sous l'attrait du neutre, au point de paraître dangereusement le fixer et, si nous étions capables de le « suivre » jusqu'à ce bord où ce qui s'écrit a toujours déjà disparu non pas dans l'autre de l'écriture mais dans la neutralité d'écrire, de nous tenter d'avoir rapport avec ce qui s'exclut de tout rapport et qui pourtant ne s'indique absolu que sous le mode relatif (de la relation même, multiple).

Qu'il soit majuscule, minuscule, en position de sujet, en situation de pléonasmе, indiquant tel autre ou aucun autre ou n'indiquant que sa propre indication, le il sans identité ; personnel ? impersonnel ? pas encore et toujours au delà ; et n'étant pas quelqu'un ou quelque chose, pas plus qu'il ne saurait avoir pour répondant la magie de l'être ou la fascination du non-être. Pour l'instant, la seule chose à dire : il, *un mot de trop*, que par ruse nous situons au bord de l'écriture, soit le rapport d'écriture à l'écriture, lorsque celle-ci s'indique au bord d'elle-même.

◆ Non-présent, non-absent ; il nous tente à la manière de ce que nous ne saurions rencontrer que dans les situations où nous ne sommes plus : sauf — sauf à la limite ; situations qu'on nomme « extrêmes », à supposer qu'il y en ait.

◆ Le rapport de moi à l'autre, difficile à penser (rapport que « rapporte » le il) : à cause du statut de l'autre, tantôt et à la fois l'autre comme terme, tantôt et à la fois l'autre comme rapport sans terme, relais toujours à relayer ; puis, par le changement qu'il propose à moi, celui-ci devant s'accepter non seulement comme hypothétique, voire fictif, mais comme abréviation canonique, représentant la loi du même, par avance fracturé (alors à nouveau — sous la fallacieuse proposition de ce moi morcelé, intimement blessé — à nouveau un moi vivant, c'est-à-dire plein).

◆ L'Eternel Retour du Même : le même, soit le moi-même en tant qu'il résume la règle d'identité, soit le moi *présent*. Mais l'exigence du retour, *excluant du temps tout mode présent*, ne libèrera jamais un maintenant où le même reviendrait au même, au moi-même.

◆ L'Eternel Retour du Même : comme si le retour, proposé ironiquement comme loi du Même, où le Même serait souverain, ne faisait pas nécessairement du

temps un jeu infini à deux entrées (données pour une et toutefois jamais unifiées) : avenir toujours déjà passé, passé toujours encore à venir, d'où la troisième instance, l'instant de la présence, s'excluant, exclurait toute possibilité identique.

Comment, sous la loi du retour, là où entre passé et avenir rien ne se conjugue, sauter de l'un à l'autre, alors que la règle ne permet pas le passage, fût-ce celui d'un saut ? Passé, dit-on, serait le *même* qu'avenir. Il n'y aurait donc qu'une seule modalité ou une double modalité fonctionnant de telle manière que l'identité, différée, réglerait la différence. *Mais* telle serait l'exigence du retour : c'est « *sous une apparence fausse de présent* » que l'ambiguïté passé-avenir séparerait invisiblement l'avenir du passé.

Soit un passé, soit un avenir, sans rien qui permettrait de l'un à l'autre le passage, de telle sorte que la ligne de démarcation les démarquerait d'autant plus qu'elle resterait invisible : espérance d'un passé, révolu d'un avenir. Seule, alors, du temps, resterait cette ligne toujours à franchir, toujours déjà franchie, cependant infranchissable et, par rapport à « moi », non situable. *L'impossibilité* de situer cette ligne, c'est peut-être cela seulement que nous nommerions le « présent ».

La loi du retour supposant que « tout » reviendrait, semble poser le temps comme achevé : le cercle hors circulation de tous cercles ; mais, pour autant qu'elle rompt l'anneau en son milieu, elle propose un temps non pas inaccompli, fini au contraire, sauf en ce point actuel que nous croyons détenir seul et qui, manquant, introduit la rupture d'infinité, nous obligeant à vivre comme en état de mort perpétuelle.

◆ Le passé (vide), le futur (vide), sous le faux jour d'un présent : seuls épisodes à inscrire dans et par l'absence de livre.

◆ Supposons cela : le passé est vide et seul le jeu multiple de miroitement, l'illusion qu'il y aurait un présent destiné à passer et à se retenir dans le passé, conduirait à le croire rempli d'événements, croyance qui le ferait paraître moins inamical, moins effrayant : passé alors habité, fût-ce de fantômes, il accorderait le droit de vivre innocemment (sur le mode narratif) cela même qui cependant se donne pour à jamais révoqué et en même temps irrévocable. L'irrévocabilité serait le trait par lequel le vide du passé marque, en les donnant pour impossibles à revivre et donc comme ayant été déjà vécus dans un présent insituable, les semblants d'événements qui ne sont là que pour recouvrir le vide, l'enchanter en le déroband, tout de même en l'annonçant par l'indice d'irréversibilité. L'irrévocable n'est alors nullement ou pas seulement le fait que cela qui a eu lieu a eu lieu à jamais : c'est peut-être le moyen — étrange, j'en conviens — pour le passé de nous avertir (en nous ménageant) qu'il est vide et que l'échéance — la chute infinie — qu'il désigne, ce puits infiniment profond où tomberaient, s'il y en avait, les événements un par un, ne signifie que le vide du puits, la profondeur de ce qui est sans fond. C'est irrévocable, indélébile, oui : ineffaçable, mais parce que rien n'y est inscrit.

Admettons maintenant que les événements ne soient « réels » qu'au passé, machine fonctionnant de telle sorte que nous puissions nous remémorer, par une

mémoire bien agencée, quoique avec un léger doute, tout ce que le futur pourrait nous promettre ou nous faire redouter. Mais le passé n'est-il pas toujours moins riche que l'avenir et toujours autre ? Assurément, sauf si le passé étant l'infiniment vide et l'avenir, l'infiniment vide, l'un et l'autre n'étaient que la manière oblique (l'écran différemment incliné) dont le vide se donne, simulant tantôt le possible-impossible, tantôt l'irrévocable-révolu, sauf encore si la loi de l'Eternel Retour ne laissait jamais d'autre choix que de vivre au passé l'avenir et l'avenir au passé, sans cependant que passé, avenir soient appelés à s'échanger selon la circulation du Même, puisque, entre eux, l'interruption, le *défaut de présence*, empêcherait toute communication autrement que par l'interruption : interruption vécue soit comme le révolu du passé ou le possible de l'avenir, soit précisément comme l'utopie *incroyable* de l'Eternel Retour. On ne peut croire à l'Eternel Retour. C'est sa seule garantie, sa « vérification ». Telle est, là-bas, l'exigence de la Loi.

◆ Si, dans « l'effroyablement ancien », rien ne fut jamais présent et si, à peine vient-il de se produire, l'événement, par la chute absolue, aussitôt y tombe, comme l'indice d'irrévocabilité nous l'annonce, c'est que (d'où notre froid pressentiment) l'événement que nous croyions avoir vécu ne fut, lui non plus, jamais avec nous ni avec quoi que ce soit en rapport de présence.

(C'est comme s'il avait écrit dans la marge d'un livre qui ne serait écrit que bien plus tard, à une époque où les livres depuis toujours disparus évoqueraient seulement un passé effroyablement ancien et comme sans parole, sans autre parole que cette voix murmurante d'un passé effroyablement ancien.)

◆ Le vide du futur : la mort y a notre avenir. Le vide du passé : la mort y a son tombeau.

◆ *D'une certaine manière*, la loi du retour — l'Eternel Retour du Même —, dès que l'on s'est approché d'elle par le mouvement qui vient d'elle et qui serait le temps de l'écriture s'il ne fallait dire aussi et d'abord que l'écriture détient l'exigence du retour, cette loi — hors loi — nous conduirait à assumer la temporalité du temps de telle sorte que celle-ci, suspendant (ou faisant disparaître) tout présent et toute présence, ferait disparaître (ou suspendrait) l'instance et l'assise à partir de laquelle elle se prononce. Ce serait là le mouvement de l'irréversibilité, en tant que tel toujours réversible (le labyrinthe). La révélation de Surlej, révélant que tout revient, fait du présent l'abîme où nulle présence n'a jamais eu lieu et où s'est toujours déjà abîmé le « tout revient ». La loi frappe le présent de mutisme et, par le présent, le présent à venir que le futur ordinaire — futur présent — s'accommode d'être. De sorte que : au futur ne reviendra que ce qui ne saurait être présent (le mode poétique), de même qu'au passé n'a fait retour que ce qui du passé n'appartint jamais à un présent (le mode narratif).

◆ D'un côté, « tout revient » ne permet plus cette scansion rythmée qui allège le rapport au temps qu'est le temps lui-même dans sa temporalité : le temps est chaque fois « tout » le temps, en « même » temps, sans que « tout » et « même » puissent y maintenir leur puissance rectrice ; passé, présent, avenir, ce serait « tout un », si ce n'était précisément l'unité qui en sombrant n'avait aussi

modifié les distinctions en les livrant à la différence nue. Cela d'abord. Mais, d'un autre côté, « tout revient » ne se maîtrise pas par l'étalement en tous sens qu'un éternel présent, devenu le lieu commun de l'espace, laisserait concevoir. *Tout revient*, signifiant : « tout reviendra, tout déjà et à jamais revenu, à condition que cela ne soit, n'ait été jamais présent », exclut « tout revient », fût-ce sous la forme d'un « rien ne reviendrait ».

◆ L'exigence du retour serait donc l'exigence d'un temps sans présent, temps qui serait aussi celui de l'écriture même, temps futur, temps passé, que la radicale disjonction (en l'absence de tout présent) de l'un et de l'autre, fussent-ils les mêmes, empêche d'identifier autrement que comme la différence que porte la répétition.

Entre passé, futur, la plus grande différence est donnée en ceci que l'un répèterait l'autre sans la commune mesure d'un présent : comme si entre passé et futur régnait l'absence de présent sous la forme simplifiée de l'oubli.

◆ *D'une certaine manière*, il faut que la présence — le contentement absolu — s'accomplisse par l'achèvement du discours pour que l'Eternel Retour révèle, sous le voile de l'oubli, l'exigence d'un temps sans présent, c'est-à-dire d'une modalité tout autre d'affirmation. Nietzsche, assurément, peut naître avant Hegel et, quand il naît en effet, c'est toujours avant Hegel ; de là ce que l'on est tenté d'appeler sa folie : le rapport nécessairement prématuré, toujours anticipé, toujours inactuel, donc sans rien qui puisse l'assurer en le fondant sur une actualité — que celle-ci soit de maintenant, du passé (origine) ou d'avenir (prophétique). Lorsqu'on se contente de dire que la folie est une raison en avance sur la raison, on fait tort et à la folie et à la raison. Même la sentence : « ils ont été fous pour que nous n'ayons plus à l'être » que Nietzsche peut-être aurait pu accueillir, suppose encore des rapports temporels simples, toujours unifiables et conciliables dans la conception d'un temps essentiellement unique, lui-même soustrait, en tant que pensé, à son propre devenir puisque relevant du grand Système. Sous cette lumière, est fou celui qui est sage avant de l'être, avant la lettre. Mais l'autre folie — celle qui n'a pas de nom pour l'enfermer — serait une relation infiniment multiple qui, même appelée temporelle, se déroberait à tout ce qui la soumettrait au temps, fût-ce comme Dehors du temps. La folie n'est ainsi nommée que par le langage de la Loi qui, au mieux, l'assigne comme ce qui la devancerait, ce qui serait toujours avant la loi, laquelle pourtant en elle-même est telle qu'elle implique l'impossibilité de rien qui puisse lui être antérieur. C'est pourquoi il n'y a pas folie, mais il y aurait folie, l'existence de celle-ci, comme possibilité réelle, devant toujours être mise entre parenthèses et sous un conditionnel sans condition. Ce que la « folie » admet aussi, car la parenthèse est sa folie où elle voudrait tout mettre, y compris elle-même.

◆ Nietzsche (si son nom sert à nommer la loi de l'Eternel Retour) et Hegel (si son nom invite à penser la présence comme tout et le tout comme présence) nous permettent d'ébaucher une mythologie : Nietzsche ne peut venir qu'après Hegel, mais c'est toujours avant et c'est toujours après Hegel qu'il vient et vient encore ; avant : car, même pensée comme l'absolu, la présence n'a jamais rassemblé

en elle la totalité accomplie du savoir ; la présence se sait absolue, mais son savoir reste un savoir relatif, puisqu'il ne s'est pas accompli pratiquement, et ainsi il se sait seulement comme un présent pratiquement non satisfait, non réconcilié avec la présence comme tout : ainsi, Hegel n'est-il encore qu'un pseudo-Hegel. Et Nietzsche vient toujours après, car la loi qu'il porte suppose l'accomplissement du temps comme présent et, dans cet accomplissement, sa destruction absolue, de sorte que, alors, l'Eternel Retour, affirmant comme seules instances temporelles et comme instances identiques et sans rapport le futur et le passé, libérant l'avenir de tout présent et le passé de toute présence, brise la pensée jusqu'à cette affirmation infinie : *au futur reviendra infiniment ce qui sous aucune forme et jamais ne saurait être présent, ainsi qu'au passé infiniment a fait retour ce qui, du passé, n'a jamais appartenu et sous aucune forme à un présent*. Voilà, désormais, pour Nietzsche, l'exigence à vivre et à penser. Or seule l'écriture peut répondre à une telle exigence, à condition que le discours, le logos, s'étant accompli, lui retire toute assise où elle pourrait se déclarer ou se soutenir et l'expose à la menace, au vain prestige de ce que personne désormais n'oserait nommer : *écriture folle*.

◆ La folie du « *tout revient* » : elle a un premier trait simple, portant en elle l'extravagance de formes ou de rapports qui s'excluent. Elle formule en langage hégélien ce qui ne peut que détruire ce langage ; cette formulation n'est cependant pas un anachronisme accidentel ; l'anachronisme est sa nécessité ; le « retard idéologique » est son heure juste ; de même qu'elle ne saurait détruire que ce qui s'achève et s'accomplit en elle et par la rigueur de l'accomplissement qui la détruit elle-même. « *Tout revient* » : c'est le logos de la totalité ; pour que « tout » revienne, il faut que la totalité ait reçu du discours et de la pratique son sens et l'achèvement de son sens. Et il faut que le présent soit l'instance temporelle unique pour que s'affirme la totalité de la présence et comme présence. Mais « *tout revient* » décide que l'infini du retour ne saurait prendre la forme de la circularité du tout et décide que nul retour ne saurait s'affirmer au présent (que ce présent soit futur ou soit un présent passé) ; c'est-à-dire ne saurait s'affirmer que par l'exclusion de toute possibilité et expérience d'une présence ou par l'affirmation d'un temps sans présent : libre de toute affirmation, celle-ci porterait-elle sur un temps sans présent. La pensée du *tout revient* pense le temps en le détruisant, mais, par cette destruction qui semble le réduire à deux instances temporelles, le pense comme infini, infinité de rupture ou interruption substituant à l'éternité présente une absence infinie.

Disant cela, nous ne disons presque rien. Nous n'avons pas de langage pour affirmer le retour selon l'exigence détournée qui nous viendrait de lui, et le langage s'est effondré en Nietzsche, quand celui-ci, d'un désir mortel, a désiré le porter jusqu'à l'impossible affirmation.

◆ « On ne reste philosophe qu'autant qu'on... garde le silence. » (Nietzsche)

Libère-moi de la trop longue parole.

LA SYNTHÈSE DISJONCTIVE

*Toute l'œuvre de Pierre Klossowski est marquée par un certain usage de la synthèse disjonctive, du double point de vue d'une théorie du corps et d'une théorie de la pensée qui se reflètent l'une l'autre. Car l'inconscient n'est pas psychique, il est inséparablement physique et noologique. Le syllogisme disjonctif de Klossowski est comme cette double articulation. Nous nous demandons quelle est la nature, la portée, l'usage de cette synthèse pour une connaissance de l'inconscient. Ce texte ne se présente pas comme un commentaire de Klossowski, mais il lui doit d'autant plus, à titre de référence constante *.*

La nature des synthèses opérées par l'inconscient, dans l'inconscient, reste le grand problème de la psychanalyse. L'impérialisme d'Œdipe en psychanalyse consiste à rapporter toutes les synthèses de l'inconscient au triangle papa-maman-l'enfant (moi). Ce triangle peut être interprété en termes d'images personnelles ou de fonctions structurales : il est chargé dans les deux cas de rendre compte des synthèses de l'inconscient dans leur fonctionnement supposé normal ou idéal comme dans leur détraquement. La psychanalyse est œdipienne à la fois dans son diagnostic et sa thérapeutique. L'insistance sur les pulsions et les objets partiels n'y change rien, tant que ceux-ci sont déterminés seulement comme *pré-œdipiens*. Le problème est beaucoup plus celui d'une nature *an-œdipienne* des synthèses de l'inconscient et de la sexualité correspondante. L'œdipianisation, cette mise en pouponnière de l'inconscient, n'est peut-être déjà que l'effet d'une répression sociale qui défigure et recouvre la vraie vie de l'inconscient. Se peut-il que l'inconscient soit orphelin par nature, et que parmi toutes ses ignorances, il ait une ignorance sublime des parents ? Les personnes et les fonctions sont œdipiennes, mais au delà des personnes et des fonctions, il y a les *formations* de l'inconscient, les machines désirantes orphelines, anœdipiennes. L'unité de la Nature et de l'inconscient (*l'homo natura*) se découvre au point d'une auto-production de l'inconscient — là même où le sujet du *cogito* cartésien se découvrirait sans parents — là aussi où le penseur communiste découvrirait l'unité de l'homme et de la nature — là où

* Extrait d'un livre à paraître, *Capitalisme et Schizophrénie*.

le cycle découvre son indépendance à l'égard de la régression parentale indéfinie — là où la sexualité fait valoir son indépendance à l'égard de la génération. C'est de ce point de vue que toutes les synthèses de l'inconscient sont à revoir, et doivent être situées par rapport à la production désirante, celle de l'inconscient lui-même.

On a récemment montré avec quelles hésitations Œdipe fut introduit dans la psychanalyse¹. Mais plutôt que de marquer des étapes dans la constitution définitive de la théorie, nous nous interrogeons sur les richesses ou les potentialités qui furent alors abandonnées : la vision d'un inconscient plus libre, plus divers, plus sexué aussi, plus sombre et plus sérieux. Un texte comme le cas Schreber montre à quel point Freud est encore sensible au « forcing » qu'il doit opérer pour introduire Œdipe (on dira que j'exagère... que je suis monotone à voir le papa partout... en Dieu, dans le soleil...) On ne peut se défaire de l'impression que le psychopathe est loin, très loin, très au delà d'Œdipe. Le psychanalyste a beau dire que le contenu latent reste là, et qu'on *doit* découvrir le papa sous le Dieu supérieur de Schreber, et pourquoi pas le frère aîné sous le Dieu inférieur. Tantôt le psychopathe s'impatiente et demande qu'on le laisse tranquille ; tantôt il entre dans le jeu, il en rajoute même, quitte à réintroduire ses repérages à lui dans le modèle qu'on lui impose et qu'il fait éclater du dedans : Oui, c'est ma mère, mais ma mère, c'est justement la Vierge... On imagine le président Schreber répondant à Freud : mais oui, oui, oui, les oiseaux parlants sont les jeunes filles, et le Dieu supérieur, c'est papa, et le Dieu inférieur, mon frère. Mais en douce il ré-engrosse les jeunes filles de tous les oiseaux parlants, et son père du Dieu supérieur, et son frère, du Dieu inférieur, toutes formes divines qui se compliquent ou plutôt se dé-simplifient à mesure qu'elles percent sous les termes et fonctions trop simples du triangle œdipien.

*Je ne crois à père
ni mère*

*Ja na pas
à papa-mama*

Il semble que le psychanalyste, à l'issue d'une longue habitude, ne sente même plus le « forcing » qu'il fait en œdipianisant tout ce qui lui tombe sous la main. Mélanie Klein, qui sut pourtant mener le plus loin la découverte des objets partiels, n'hésite pas à écrire : « La première fois que Dick vint chez moi, il ne manifesta aucune émotion lorsque sa nurse me le confia. Quand je lui montrai les jouets que j'avais préparés, il les regarda sans le moindre intérêt. Je pris un grand train que je plaçai à côté d'un train plus petit et *je les désignai* sous le nom de « train-papa » et de « train-Dick ». Il prit là dessus le train que j'avais appelé « Dick », le fit rouler jusqu'à la *fenêtre* et dit « Gare ». *Je lui expliquai que la « gare, c'est maman »* ; « Dick entre dans maman ». Il lâcha le train, courut se mettre entre la porte intérieure et la porte extérieure de la pièce, s'enferma en disant « noir » et ressortit aussitôt en courant. Il répéta plusieurs fois ce manège.

1. Jean Laplanche et J. B. Pontalis, *Fantasme originaire, Fantômes des Origines, Origines du Fantasme, Les Temps Modernes*, avril 1964.

Je lui expliquai qu' « il fait noir dans maman ; Dick est dans le noir de maman »... Lorsque son analyse eut progressé... Dick découvrit aussi que le lavabo symbolisait le corps maternel, et il manifesta une peur extraordinaire de se mouiller avec de l'eau »². Dis que c'est Œdipe, sinon t'auras une claque. Il n'est pas sûr à cet égard qu'Œdipe, qui nous donne une image ridiculement réduite de la psychose, nous donne de l'enfance une meilleure image. On appelle conception puérile non pas celle de l'enfant, mais celle que l'adulte se fait de l'enfance. L'enfant est un être plus métaphysique : par exemple il se demande ce que c'est que respirer, se voir respirer, se respirer, cesser de respirer pendant qu'une « certaine femme dénommée mère » lui prépare des tartines. Qu'il rapporte ses expériences à la femme nommée maman ne signifie pas que ces expériences se rapportent à elle. L'enfant mène une formidable expérience de production et de machine désirantes, dans un monde d'objets partiels et de relations non-familiales. Qu'il emprunte des objets partiels à ses parents, que les parents mêmes interviennent comme agents de production ou d'antiproduction, cela n'empêche pas qu'Œdipe ne fait qu'imposer un certain type d'enregistrement pour des expériences et des machinations qui le débordent de toutes parts. L'expérience première de l'enfant, c'est d'abord celle des *objets partiels produits*, machines-organes, machines-énergies, et du *corps sans organes inengendré*, sur lequel ces machines se connectent et se distribuent. Faute de voir dès le début quelle est la nature de cette production désirante, et comment, dans quelles conditions, sous quelles pressions la triangulation œdipienne intervient à un moment très précis dans l'enregistrement du procès, nous nous trouvons pris dans les rêts d'un œdipianisme diffus et généralisé qui défigure radicalement la vie de l'enfant et ses suites, les problèmes névrotiques et psychotiques de l'adulte. Alors, au lieu de participer à une entreprise de libération effective, la psychanalyse prend part à l'œuvre de répression la plus générale, celle qui a consisté à maintenir l'humanité européenne sous le joug de papa-maman, et à ne pas en finir avec ce problème-là.

Il arrive souvent que la doctrine de Jacques Lacan soit considérée comme un nouveau moyen, plus sûr et plus efficace, d'imposer une structure œdipienne au schizophrène. Des déclarations récentes de Lacan montrent que sa doctrine ne va pas du tout dans ce sens, au contraire. Plus grande, sa nouveauté. En vérité se dessinent deux directions possibles de la cure, l'une connue, trop connue, l'autre encore peu connue : l'œdipianisation, et à l'autre pôle, la schizophrénisation. Le problème de la schizophrénisation comme cure consiste en ceci : comment la schizophrénie peut-elle être dégagée comme puissance de l'homme et de la Nature, sans qu'un schizophrène soit par là-même produit ? Problème analogue à celui de Burroughs (comment incarner la puissance de la drogue sans être drogué ?) ou de Miller (comment se saouler à l'eau pure ?) Ce qui n'a rien à voir avec simuler. Il apparaît aujourd'hui que le schizophrène dispose d'une potentialité révolutionnaire immense, qu'il est un producteur universel, le prolétaire actuel, celui qui fait fonctionner les machines désirantes et les introduit dans le champ social. La schizophrénie doit être considérée comme moyen d'interpréter tout ce champ. Non pas que le schizophrène soit ainsi réduit à la généralité. Au contraire, c'est à partir

de sa singularité, de son « secret »², qu'il devient possible de lire le monde moderne en général, et d'inventer un code ou plutôt un brouillage de code qui en soit comme le « négatif » efficace. Klossowski récemment indiquait la portée pratique d'un tel processus de schizophrénisation³. Nous ne cherchons pas ici à analyser les caractères de ce processus comme entreprise politique et analytique. Trop de malentendus devraient d'abord être dissipés. Même aujourd'hui, tout rapprochement d'Artaud et de la schizophrénie soulève chez certains des protestations confuses. C'est qu'ils veulent se faire d'Artaud une conception rigoureuse adéquate, mais se font de la schizophrénie une conception héritée de la psychiatrie la plus traditionnelle et réactionnaire. On écrit par exemple : « Il faut n'appréhender un discours qu'au niveau de ses contenus, de ses signifiés, et méconnaître tout à fait le travail *du* et *sur* le signifiant, pour déclarer péremptoirement que le langage d'Artaud est celui d'un schizophrène. Le psychotique produit un discours involontaire, entravé, soumis ; le contraire donc en tout point de l'écriture textuelle... » On croirait entendre le docteur Delay : un peu de névrose, c'est bon pour la création, mais pas trop, et surtout pas la psychose. Et qui nous dit que le discours du psychotique soit involontaire, entravé, soumis ? Ce n'est pas davantage qu'il soit le contraire, mais on peut penser que ces oppositions sont singulièrement peu pertinentes. Artaud est la mise en pièces de la psychiatrie, précisément parce qu'il est schizophrène et non parce qu'il ne l'est pas. Si la schizophrénisation se définit, c'est par un certain usage des synthèses de l'inconscient, par opposition à d'autres usages, à d'autres exercices, même « textuels ».

Dans le processus schizophrénique, les objets partiels, organes du désir, s'accrochent sur le corps sans organes. Lui, l'improductif, l'inconsommable, va servir de surface pour l'enregistrement de tout le procès de la production désirante et de la distribution opérée dans ce procès. Les organes-machines, soit détraqués, soit en bon état, vont s'inscrire ici, se suspendre comme des porte-manteaux sur le corps sans organes, comme la cravate ou la ceinture sur le corps rond d'Humpty-Dumpty. Ils s'inscrivent comme autant de points de disjonction entre lesquels se tisse tout un réseau de synthèses. Le corps sans organes est donc strictement quadrillé. Tel est le sens du « soit » ou du « ou bien » schizophréniques : quels que soient deux organes envisagés, la manière dont ils sont accrochés sur le corps sans organes doit être telle que toutes les synthèses disjonctives entre les deux reviennent au même sur la surface glissante. Ainsi la bouche-anus de l'anorexique. Le schizophrène écrit sur son corps la litanie des disjonctions, et se construit un monde de parade où la plus minuscule permutation est censée répondre à la situation nouvelle ou à l'interpellateur indiscret. La *libido* comme énergie de production, ou plutôt une partie de la libido devient *Numen* comme énergie d'inscription, d'enregistrement. Le divin de Schreber (numen) est inséparable des disjonctions dans lesquelles il se divise en lui-même : empires antérieurs, empires postérieurs ; empires postérieurs d'un Dieu supérieur, et d'un Dieu inférieur. D'où les généalogies fantastiques qui débordent de toutes parts le cadre œdipien. Et chaque disjonction permet d'enregistrer les agents de production correspondants, de manière à pouvoir les retrouver de tous les côtés, à les faire permuter et que

leurs permutations reviennent au même : oiseaux, voix, nerfs, rayons. Dès lors on ne s'étonnera pas que le code d'enregistrement délirant, ou plutôt désirant, présente une extraordinaire fluidité. On dirait que le schizophrène passe d'un code à l'autre, qu'il brouille tous les codes, dans un glissement rapide, suivant les questions qui lui sont posées, ne donnant pas d'un jour à l'autre la même explication, n'invoquant pas la même généalogie, n'enregistrant pas de la même manière le même événement, acceptant même, quand on le lui impose et qu'il n'est pas irrité, le code banal oedipien quitte à le re-bourrer de toutes les disjonctions que ce code était fait pour exclure⁴. Le schizophrène retombe sur ses pieds toujours vacillants, pour la simple raison que c'est la même chose de tous les côtés, dans toutes les disjonctions. C'est que les organes-machines, pour recevoir un enregistrement, ont beau accrocher sur le corps sans organes, celui-ci n'en reste pas moins sans organes, et ne devient pas un organisme au sens habituel du mot. Il garde son caractère fluide et glissant. Ainsi les organes du président Schreber, détraqués ou en bon état, sont accrochés sur un corps sans organes, inorganique. Il importe peu qu'ils soient en bon état ou détraqués, puisque, détraqués, ils sont remis en état par les rayons du ciel. Mais ils sont si bien posés sur le corps catatonique qu'ils ne peuvent plus fonctionner, compte-tenu de ce mode d'enregistrement, que sous forme de miraculations divines. « Presque chaque fois où le besoin d'évacuer m'est miraculé... » De même pour les agents de production : ceux-ci posés sur le corps de Schreber, suspendus à ce corps, tels les rayons du ciel qu'il attire et qui contiennent des milliers de petits spermatozoïdes condensés, entrent dans des rapports de généalogie complexe avec Dieu et les formes divisées de Dieu. Mais c'est sur le corps sans organes que tout se passe et s'enregistre, même les copulations des agents, même les divisions de Dieu, même les généalogies quadrillantes. Tout est sur ce corps comme les poux dans la crinière du lion. Ce corps reste pour lui-même sans organes, incréé, exempt de généalogie, toujours fluide et glissant. C'est pourquoi Schreber a avec Dieu des rapports si spéciaux où il est supérieur à Dieu même. Il peut machiner les autres dans toutes les directions, formant des pseudo-sociétés ou des sociétés à venir. Et le code d'enregistrement du désir, qui quadrille son corps, reste également fluide et glissant, multi-déterminé (pas du tout du signifiant et du signifié).

Si nous appelons divine (*numen*) cette forme d'énergie, c'est malgré toutes les équivoques soulevées par un problème de l'inconscient qui n'est religieux qu'en apparence. Même dans sa teneur religieuse stricte, un Dieu fonctionnel est moins défini par la création qu'il opère, activité préhistorique, que par les disjonctions qu'il établit dans le créé comme réalité dérivée. C'est pourquoi Dieu apparaît, de la façon scolastique la plus satisfaisante possible, comme le maître des disjonctions ou le principe a priori de toutes les synthèses disjonctives (*l'Omnitudo realitatis*, d'où toutes les réalités sortent par division). Seulement toute la question est de savoir quel est l'usage de la synthèse disjonctive quand elle trouve ainsi son principe en Dieu. Nul doute que cet usage ne soit exclusif, limitatif, négatif, comme on le voit dans la théorie kantienne de l'Idéal de la raison pure où Kant reprend

4. Cf. le cas Wöfl, *L'Art brut* n° 2. Freud a bien marqué l'importance des disjonctions dans le délire (*Cinq Psychanalyses*, P.U.F. Paris, p. 297). Mais il veut y voir une opération seconde qui suppose un « condensé » primordial. Ce qui est une façon de maintenir le primat d'un noyau oedipien.

la définition de Dieu comme principe du syllogisme disjonctif (il s'agit de limiter une chose en niant d'elle tout ce qu'elle n'est pas dans un ensemble de la réalité qui procède par divisions). Or, quels que soient les rapports complexes entre la triangulation religieuse et la triangulation familiale, un tel usage théologique de la synthèse disjonctive se retrouve dans l'œdipe : être papa, maman *ou* enfant. Œdipe représente le minimum de condition, comme Dieu le maximum des conditions, sous lesquelles un « moi » reçoit des coordonnées qui le différencient à la fois quant à l'âge, quant au sexe et quant à l'état (parent ou enfant, homme ou femme, mort ou vivant). Sans doute le malheur d'Œdipe est-il de ne plus savoir où commence qui, ni qui est qui. Mais précisément Œdipe ne nous laisse pas d'autre alternative que la suivante : ou bien suivre les exclusions (les interdits) qui correspondent aux lignes de différenciation fonctionnelle, ou bien tomber dans la nuit noire de l'indifférencié. C'est qu'Œdipe crée à la fois les différenciations qu'il nous impose et l'indifférencié dont il nous menace. Œdipe nous dit : ou bien tu essaieras le triangle, tu le transmettras à tes descendants, ou bien tu crèveras tout seul dans la nuit de la névrose. Il nous interdit quelque chose, mais ce quelque chose, il l'a lui-même créé. Il nous ordonne de sortir de quelque chose, mais ce quelque chose, il nous y a flanqués. Œdipe est une double impasse, un double « bind » où la répression sociale introduit, bon gré mal gré, toute la production désirante. Il faut imaginer Œdipe luthérien : il intériorise en nous la théologie, la synthèse théologique. On se rappellera ce que Marx disait à ce propos : la société moderne est capable de se comprendre elle-même et de retrouver légitimement ses propres éléments dans les sociétés antérieures, à une condition toutefois, qu'elle mène jusqu'à un certain point sa propre auto-critique. Mais justement mener Œdipe jusqu'au point de *sa propre auto-critique*, c'est ce que la psychanalyse ne semble pas faire volontiers.

C'est là qu'apparaît un des sens principaux de l'œuvre de Klossowski : découvrir un tout autre usage de la synthèse disjonctive, dont dépendraient la vie et la pensée dans l'inconscient. C'est en ce sens que Klossowski oppose au Dieu de la théologie chrétienne un Antéchrist, « prince des modifications », maître du syllogisme disjonctif du point de vue d'un autre exercice. Que cet exercice soit schizoïde souligne ici son caractère anœdipien. A l'usage exclusif, limitatif, négatif de la synthèse disjonctive, s'oppose un usage *inclusif, illimitant, affirmatif*. Schizophrénisation : une disjonction qui reste disjonctive, et qui pourtant affirme les termes disjoints, les affirme à travers toute leur distance, sans limiter l'un par l'autre ni exclure l'un de l'autre. Le schizophrène n'est pas homme et femme. Il est homme *ou* femme, mais précisément il est des deux côtés, homme du côté des hommes, femme du côté des femmes. Aimable Jayet (Albert Désiré, matricule 54161001) litanise les séries du masculin et du féminin, et se met des deux côtés : « Mat Albert 5416 ricu — le sultan Romain vesin », « Mat Désiré 1001 ricu la sultane romaine vesine »⁵. Le schizophrène est mort *ou* vivant, non pas les deux à la fois, mais chacun des deux au terme d'une distance qu'il survole en glissant. Il est enfant *ou* parent, non pas l'un et l'autre, mais l'un au bout de l'autre,

5. Sur les généalogies d'Aimable Jayet, cf. *Art brut* n° 3, et les commentaires de Jean Oury qui nomme Jayet « le non-délimité », « en survol permanent ».

comme les deux bouts d'un bâton dans un espace indécomposable. Tout se divise, mais en soi-même : « Oui j'ai été mon père et j'ai été mon fils », « je suis mon fils, mon père, ma mère et moi ». Ce serait méconnaître cet ordre de pensée que de faire comme si le schizophrène substituait aux disjonctions de vagues synthèses d'identification des contradictoires, comme le dernier des philosophes hegelien. Il ne substitue pas des synthèses de contradictoires aux synthèses disjonctives, mais à l'usage exclusif et limitatif de la synthèse disjonctive, il substitue un usage affirmatif, inclusif. Il est et reste dans la disjonction : il ne supprime pas la disjonction en identifiant les contradictoires par approfondissement, il l'affirme au contraire par survol d'une distance indivisible. Il n'est pas du tout bisexué, ni entre les deux, ni intersexué, mais *trans-sexué*. Il est trans-vimort, trans-parenfant. On dirait que le schizophrène travaille sur une matière généalogique pure, inclusive et illimitative, où il peut se repérer dans tous les embranchements et de tous les côtés. C'est ce matériau brut qui sera détourné de son cours sauvage par la généalogie œdipienne, laquelle introduit ses exclusions et limitations suivant les exigences de la famille et de la société. Car, à chaque fois, la généalogie œdipienne forme et ferme un triangle la tête en bas, et se sert du sommet pour reformer un autre triangle. Mais rendre la généalogie à elle-même, comme matière, la redresser, la détriangler, la survoler, y mettre à distance les mêmes êtres, homuncules agents de production, aux bouts simultanés des transversales de tous les triangles, voilà la plus haute tâche du généalogiste-fou. Un peu comme on découvre des survols absolus de distances indivisibles sous les progressions mesurables et pas à pas, sous les relations de proche en proche.

C'est sur le corps sans organes que s'installent toutes les positions différentielles (homme-femme, parent-enfant, mort-vivant, Dieu-créature) et toute la généalogie non-œdipienne correspondante. C'est sur le corps sans organes que les distances entre organes accrochés, entre agents suspendus, sont des distances indécomposables, indivisibles, nécessairement survolés en même temps que les termes disjoints sont nécessairement tous affirmés. La généalogie non-œdipienne est celle qui s'inscrit sur le corps sans organes, en tant qu'il est lui-même inengendré. Il est donc forcé que ce corps glorieux ait un représentant : le sujet, auprès de chaque chose qui se passe sur lui, aux deux bouts de chaque distance indivisible et de tous les côtés de la généalogie. Par rapport à ce sujet, les termes disjoints forment un cercle, le cercle du revenir au Même. Ces termes, objets partiels, agents productifs, ne sont pas des personnes, mais une série de singularités qui converge autour d'une machine désirante. Le sujet peut les éprouver comme alliés ou rivaux, ennemis. Ce sont de toutes manières des *états intensifs par lesquels le sujet passe*. Car le sujet passe par tous les états de la série, toujours hors de lui-même, sur le cercle excentrique. Il n'est pas au centre, à la manière d'un moi, mais au contraire sur tout le pourtour disjoint : erreur de parler d'un moi qui s'identifie à d'autres personnes. On dit par exemple : il se prend pour Louis XVII. Rien du tout. Dans l'affaire Louis XVII, ou plutôt dans le cas le plus beau, celui du prétendant Richemont, il y a au centre une machine désirante : le cheval à pattes courtes articulées, dans lequel a été mis le dauphin, pour le faire fuir. Et puis tout autour, il y a les agents de production, les organisateurs de l'évasion, les complices, les souverains alliés, les ennemis révolutionnaires, les oncles hostiles et jaloux, qui

ne sont pas des personnes mais⁶ autant de singularités par lesquelles passe le prétendant. Bien plus, le coup de génie du prétendant Richemont, ce n'est pas simplement de « rendre compte » de Louis XVII, ni de rendre compte des autres prétendants en les dénonçant comme faux. C'est de rendre compte des autres prétendants en les assumant, en les authentifiant, c'est-à-dire en en faisant, eux aussi, des singularités par lesquelles il est passé : je suis Louis XVII, mais je suis aussi Hervagault et Mathurin Bruneau qui disaient qu'ils étaient Louis XVII⁶. Richemont ne s'identifie pas à Louis XVII, il réclame la prime qui revient à celui qui passe par toutes les singularités de la série convergeant autour de la machine à enlever Louis XVII. Il n'y a pas de moi au centre, pas plus qu'il n'y a de personnes réparties sur le pourtour. Rien qu'une série de singularités formant un cercle de convergence, et un sujet transpositionnel sur le cercle, passant par tous les états, triomphant des uns comme de ses ennemis (= chutes), savourant les autres comme ses alliés (= remontées), et ramassant partout la prime de ses avatars. Quant au centre, rien que la machine désirante qui fait tout tourner, et le sujet lui-même sur tout le parcours. La synthèse peut alors s'exprimer : c'est donc moi le roi ! C'est donc à moi que revient le royaume ! Ce moi ce donne pour ce qu'il est, frauduleux, puisqu'il est le produit d'une opération qui ne mettait en scène aucun moi, mais seulement des singularités locales et le sujet non-spécifique capable de les parcourir. C'est cela que nous avons tant de peine à comprendre dans la synthèse inclusive de l'inconscient : cette indifférence suprême au problème du « moi » comme à celui de Dieu ou de la parenté, ce caractère toujours partiel et non-spécifique de la synthèse, cette manière royale d'ignorer les personnes globales et les moi-spécifiques, de ne tenir compte que des singularités locales et d'un sujet non-spécifique.

Dans son livre récent sur Nietzsche, Pierre Klossowski est allé plus loin qu'on n'a jamais été non seulement dans l'analyse du cas Nietzsche, mais dans la découverte du problème de la schizophrénie. Il n'y a pas le *Moi-Nietzsche*, ancien professeur de philologie, qui perd tout d'un coup la raison et s'identifie à d'étranges personnages. Il y a le *sujet-nietzschéen* qui passe par une série d'états, et qui n'existe jamais au centre, mais toujours sur le pourtour du cercle disjoint autour d'un centre introuvable, innommable. Comme dit Klossowski, « les forces centrifuges ne fuient pas à jamais le centre, mais s'en rapprochent à nouveau pour s'en éloigner derechef : telles sont les véhémentes oscillations qui bouleversent un individu tant qu'il ne recherche que son propre centre et ne voit pas le cercle dont il fait lui-même partie ; car si ces oscillations le bouleversent, c'est que chacune répond à une individualité autre qu'il ne croit être, du point de vue du centre introuvable. De là qu'une identité est essentiellement fortuite et qu'une série d'individualités doivent être parcourues par chacune, pour que la fortuité de celle-ci ou de celle-là les rendent toutes nécessaires ». Chaque état de la série, chaque « individu » apparaît bien comme un objet partiel non-spécifique, une singularité, un cas fortuit, les uns désignant des hausses d'intensité (Prado, Lesseps, Chambige, les « criminels honnêtes ») les autres, des chutes d'intensité (Caïphe, Guillaume, Bismark, les « antisémites ») en un chaos d'oscillations pures. Sans doute le cercle

6. Cf. Maurice Garçon, *Louis XVII ou la fausse énigme*, Hachette, Paris, p. 177.

disjoint des états fait-il revenir aussi des personnes globales et spécifiques, celles avec qui Nietzsche fut en relation réelle (par exemple Cosima). Mais justement Nietzsche a besoin de personnes dites réelles pour les faire assister à l'usage qu'il fait d'elles, au prélèvement d'objets partiels ou d'états fortuits qu'il en tire, afin de produire un *plus de réalité*. Car l'idée d'une perte de réalité est particulièrement inadéquate, comme l'autisme, inepte notion. Le corps sans organes est bien un désert, mais le désert est la distance indivisible, indécomposable que le schizophrène survole partout où du réel est produit, partout où du réel a été et sera produit, soit contre lui (machine paranoïaque) soit pour lui (machine désirante), aussi bien dans la douleur des persécutions que dans l'exultation des grandeurs. Et jamais personne n'a fait de l'histoire autant que le schizophrène, ni de cette façon. Car toutes ces persécutions sont réelles, et toutes ces grandeurs. Tous les pogroms de l'histoire, c'est moi, et tous les triomphes aussi. Les noms de l'histoire sont des états de nerf, états du monde, états d'esprit, très pures intensités. Schreber travesti produit réellement sa féminité, comme Caligula qui fait adorer la sienne par les vieux sénateurs, comme Héliogabale qui se fait pénétrer par Rome en marchant à reculons. Antonin Artaud produit la peste. Dirai-je que ce qui n'est pas réel au moins, c'est de faire comme si tout le réel m'affectait, pour moi ou contre moi, toutes les tortures s'abattaient sur moi et toutes les gloires m'exhausaient ? Je suis Schreber, Héliogabale et Caligula. Mais l'irréalité n'est que dans la tête du spectateur, le psychiatre lui-même. Le schizo est un cas ? Mais il traite les autres comme autant de cas par lesquels il passe. Il n'y a pas un moi qui simule d'autres personnes, le schizophrène ne s'identifie pas à des personnages, mais identifie sur son corps sans organes une région d'intensité, *un gradient* désigné par tel ou tel nom propre. Retrouver partout, en tous temps et en tous lieux, la production du réel, ô Nature, bondir par dessus les liens sociaux et familiaux pour saisir un réel tel qu'il est produit dans la Nature et par l'Histoire, fouiller l'empire romain, les cités mexicaines, les dieux grecs et les continents découverts pour en extraire ce plus de réalité, ce produit brut des machines désirantes au fond des temps et de l'espace, et former le trésor des tortures paranoïaques et des gloires célibataires : tel est « l'histrionisme » du schizophrène, suivant la formule de Klossowski, le vrai programme d'un théâtre de la cruauté, la mise en scène d'une machine à produire le réel⁷. C'est cela le paradoxe, qu'il faille brouiller les codes et briser les liens, pour saisir cette identité brute, cette coextension de la Nature et de l'histoire. Peut-être est-ce l'élément de potentialité révolutionnaire dans la schizophrénie. Loin d'avoir perdu on ne sait quel contact avec la vie, le schizophrène est le plus proche du cœur battant de la réalité, à un point insupportable qui se confond avec la production du réel, et qui fait dire à Reich : « ce qui caractérise la schizophrénie, c'est l'expérience de cet élément vital... en ce qui concerne leur sentiment de la vie, le névrosé et le pervers sont au schizophrène ce qu'est le boutiquier sordide au grand aventurier ».

GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

7. Sur une telle production de réalité dans l'histoire, cf. les très beaux contes « historiques » de Jacques Besse dans *La grande Pâque*, Ed. Belfond, Paris.

« LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ » EN TANT QUE LOIS DU NARCISSISME

Les Lois de l'Hospitalité règlent la mise en scène selon laquelle le rapport de l'hôte à l'étranger, d'accidentel, devient essentiel : « ... Car le maître de céans recherche avec l'étranger qu'il reçoit une relation non plus accidentelle, mais essentielle. »¹

Si ces lois sont appliquées, le maître de maison, celui qui par accident est « chez lui », connaîtra son essence d'hôte : il deviendra celui qui accueille, absolument, l'étranger : « ... Voici comment il inaugure une relation substantielle entre lui et l'étranger, qui en vérité sera un rapport non plus relatif mais absolu... »¹

Ainsi l'essence de l'hôte consiste dans sa fusion avec l'étranger, en même temps qu'elle se désigne comme « relation de soi à soi-même »¹.

Cette fusion suppose un troisième rôle : l'hôte se joint à l'étranger si la maîtresse de maison, surprise, mise par l'invité hors d'elle-même, est vue par l'hôte ainsi surprise. Alors l'hôte considère l'essence de l'hôtesse : il voit l'étrangeté radicale qu'a actualisée l'étranger.

Se gardant d'« interpréter » cet apologue, — qui d'ailleurs se tient, se développe infailliblement — l'analyste se mettra à son école, reprenant pour son propre compte ce qu'énoncent les *Lois*. Il est vrai que la relation « de soi à soi-même », ou narcissisme, a dans l'expropriation son essence ; il est vrai que l'expropriation, en se faisant voir, devient un « tableau », une œuvre d'art. Il est vrai qu'elle se produit *comme* la jouissance d'une femme.

I. L'EXPROPRIATION EN TANT QUE NARCISSISME PRIMAIRE.

« Au sortir d'une période où je fus ramené trois fois de suite au même thème dont résultèrent trois variations, le phénomène de la pensée me revient, tel qu'il s'était produit avec ses hausses, ses chutes et ses absences, lorsqu'un jour, ayant cherché à relater quelques circonstances de ma vie, il m'arriva d'être bientôt réduit à un signe. »² Ainsi débute la Postface aux *Lois de l'Hospitalité*, où Klossowski rapporte l'expérience d'expropriation qui fut la sienne. Ce signe :

1. *Roberte ce soir.*

2. Postface aux *Lois de l'Hospitalité*.

« un circuit qui se refermait sans cesse à tel point que par moments, il n'y avait plus qu'un cercle immobile... », a pour caractère essentiel d'exclure le « je » de la pensée. Celle-ci ne se soutient plus que comme « intensité du signe ». Et cette intensité se rapporte, absolument, à sa propre désignation : « Que devient ma cohérence à partir d'un degré d'intensité où la pensée cessant de me reprendre dans la désignation de moi-même, invente un signe par quoi elle désignerait sa cohérence avec elle-même ? »³.

Qu'est-ce que l'exigence de la pensée à se désigner elle-même ? En quoi consiste la cohérence et sa force, que Klossowski nomme « contrainte » ?

La cohérence est l'union étroite des éléments d'un corps. Il vient un moment, dit Klossowski, où ce qui lie la pensée fait à soi seul toute la pensée. Ce travail de liaison peut devenir si intense qu'il chasse tout affect, tout souvenir, tout contenu de représentation. S'effectuant sans heurt, sans cesse, dans l'ombre, il constitue l'étoffe de nos pensées, la certitude de notre intimité. Il est l'instance inconsciente la plus ancienne : le narcissisme primaire.

Le narcissisme ou cohérence s'établit, se maintient dans une inflexion de substance, c'est-à-dire par un geste.

En effet, toute expression, phonique, motrice, graphique, émotive, mobilise certains gestes. Mais non pas n'importe lesquels : au contraire, toujours les mêmes, ce que les propriétés constantes d'une substance montrent bien. La singularité d'une voix, d'une écriture est l'effet d'une mobilisation des organes qui est particulière à chacun, permanente.

En même temps, le mouvement doit son sens à une nécessité qui lui échappe. Si tel geste ne varie pas, c'est qu'il se heurte à certaines limites. Une censure joue qui, dans chaque cas, oriente le mouvement dans une direction et non point dans une autre — le mouvement et, plus généralement, la vie, la sexualité. La censure n'est pas refoulement⁴. Elle se trouve bornée par l'environnement : par la combinaison en un réseau de « signes » que forment la langue, la géographie, l'histoire sociale et familiale. Aucun mouvement de l'organisme ne peut aller dans un sens qui ne comprend pas ce réseau. Plongé dans le réel, l'enfant ne peut lui-même reconnaître, pour les parcourir à son tour, que ces mêmes sens, ou trajectoires. Les voies non tracées par la mère n'existent pas. Le corps propre, ainsi que les objets, tombent sous cette limitation, sous cette forme d'ignorance absolue — ignorance de l'ignorance, qu'est la censure.

Certains gestes du corps sont possibles, d'autres ne le sont pas. C'est pourquoi une série d'inflexions dans l'expression se privilégient, et par là donnent à la substance sa qualité, sa coloration, ses formes singulières : un certain tour.

Par conséquent, dans le processus d'expression nous distinguons : le geste (de parler, d'écrire...) ; son sens, ou direction, fixés par la censure ; le matériau (organique, soit la main, les organes phonateurs, le regard, la masse du corps, — inorganique : la plume, l'encre, quelque autre instrument, tout objet) ; la substance, c'est-à-dire le matériau infléchi ou informé par le geste ; le tour qui est le sien, et par lequel la censure s'actualise à nouveau.

3. *Les Lois de l'Hospitalité*.

4. Nous distinguons la censure — effet de refoulement produit par l'autre, subi passivement, radicalement ignoré — et le refoulement : qui est processus économiquement structurant. Cf. à ce sujet, notre étude : *Recherches sur la Féminité*, parue dans *Critique*, juillet 1970.

Ce qui fait le tour d'un graphisme, rendant par là une graphologie possible, n'est pas le matériau, accidentel (telle encre ou forme de plume) ; encore moins le contenu des mots ; mais le geste, qui informe la substance graphique. Singulière, cette substance inclut des matériaux différents (organiques, inorganiques), que le geste unit, fait fusionner en leur donnant le même tour.

Que des matériaux hétérogènes s'équivalent lorsqu'ils deviennent chacun une valeur⁵ de la substance, (comme l'hôte et l'étranger fusionnent lorsque chacun « actualise » Roberte), voilà qui permet d'expliquer la nature du narcissisme primaire.

Pour introduire le narcissisme, Freud évoque le plaisir archaïque pris au corps propre⁶. En quoi ce plaisir doit-il consister ? En une pesanteur silencieuse. Ce qui est silencieux ne dit rien. Or le corps, pour se « bien sentir », ne doit rien exprimer par soi-même. Il doit s'éprouver comme le fond neutre de ce qui se dit, se passe ailleurs.

Cet état silencieux de « neutre », qu'Artaud et Rilke disent avoir perdu, est désigné du même mot par l'un et l'autre : « ... J'ai perdu le niveau corporel... » (Rilke) ; « Une espèce de déperdition constante du niveau normal de la réalité. » (Artaud).

Le niveau, ou degré d'élévation mesurable, suppose un plan de référence fixe par quoi la mesure est possible ; il se rapporte à l'idée de constance. Or le plaisir pris au corps propre, primaire, primordial — parce qu'il est au principe de tous les autres plaisirs —, renvoie à cette même idée. Les tensions organiques-inorganiques, doivent être liées entre elles, et ceci sur un mode constant, si constant qu'on ne l'éprouve plus. Cette constance s'établit, se maintient à partir du geste. Il faut que les multiples tensions fusionnent comme les valeurs, entre elles équivalentes, d'un seul contour produit par le geste. Réciproquement l'intensité est proportionnelle à la fusion, à l'accumulation des valeurs. Elle est donc signe de la cohérence.

Venant parmi tant d'autres — révolutions des astres, des espèces, de l'histoire, érosions lentes, « chutes et hausses de la pensée » — le mouvement d'un organisme (d'une vie) informe un ordre qui pourrait exister sans lui. Il informe un destin qui lui échappe — à ceci près qu'il en devient le signe. Ainsi c'est en donnant corps à ce qui se répète sans fin, à ce qui indéfiniment nous borne et nous excède, que nous trouvons notre cohérence la plus intime.

II. L'EXPROPRIATION EN TANT QUE NARCISSISME SECONDAIRE.

Mais la substance, par son dessin propre, ne projette-t-elle pas une forme actuelle, réelle, du destin — que fixe la censure ? Ne le donne-t-elle pas à voir ? Dès lors, considérant cette forme, n'est-il pas possible de s'approprier ce qui exproprie ? Traitant un « matériel », le psychanalyste, le graphologue, le sorcier ne se livrent-ils pas à une opération de *voyance* ? La liaison narcissique primaire exclut un tel savoir. Au contraire, l'expérience spéculaire transforme le regard en voyance.

5. On trouvera une analyse plus développée de la valeur (d'ordre inconscient et esthétique) dans *Métrie de l'Inconscient*, article publié dans *Change*, n° 6 (troisième trimestre 1970).

6. S. Freud, *La Vie sexuelle (Pour introduire le Narcissisme)*.

Que l'image soit privilégiée dès qu'elle apparaît dans le miroir comme objet du regard maternel, tient dans la raison qu'enfin cet objet s'actualise, non comme forme mais comme fin. Le tour singulier de la substance (qui donnait à ce désir une forme) n'était aucunement maîtrisable. L'enfant « l'agissait », le répétait, mais sans jamais le considérer lui-même. Au contraire, l'image, qui actualise l'objet du désir maternel, possède une forme fixe, constamment identique à soi-même. Le regard l'isole ; il s'y complait ; il veut partout la reconnaître. Le schème de reconnaissance — de la vue — s'étend aux autres sens. L'oreille s'arrête aux formes fixes, aux mots ; elle s'y attarde comme à des miroirs où les objets se reconnaissent : les processus de signification s'amorcent.

L'expression désormais va jouer selon deux registres, relativement distincts et repérables comme le « fond » et la « forme fixe ». Le « fond » (ou substance) maintient la constance des tensions ; il demeure, comme lieu du narcissisme primaire. La forme fixe, plane, vidée de substance (sinon celle lumineuse), renforce cette tension : sur un nouveau mode dit « secondaire ».

Mais quelle prise sur l'organisme l'image possède-t-elle : surface insaisissable, si lointaine du secret du corps ? Cette distance précisément fait sa force. Épuisant sa substance, l'image, métaphoriquement, re-présente l'expropriation archaïque. La substance est mise hors de la forme « comme » la substance exproprie un (désormais) possible sujet. Le moi s'approprie-t-il la conscience, l'intention, ou du moins leur ébauche ? Cette idée ne procède-t-elle pas du redoublement par lequel l'expropriation peut se voir ? Et ces redoublements, inversement, ne permettent-ils pas de fixer, de dessiner, en des formes closes et sûres, la singularité du geste : cela même qui maintient constante la tension ? Ainsi, de même que la main de Roberte, suspendue en ses contours, est admirablement formée, chaque objet du monde, regardé, sans que nous y prenions garde, se détache et repousse ce qui l'entoure. Ses arêtes, ses limites, refoulant la substance primaire, le coupent du réel, et par là constituent sa réalité.

Que le contour des objets refoule la vie (sans la détruire), nul ne l'a mieux dit que Rilke :

« De tous ses yeux la créature voit
« l'Ouvert ». Nos yeux seuls sont
comme inversés et tout à fait placés autour d'elle...
... car, le jeune enfant, déjà
nous le retournons et le contraignons à regarder en arrière,
le monde des formes, non pas l' « Ouvert », qui
dans le visage de l'animal est si profond. Libre de mort.
Elle, nous ne voyons qu'elle... »⁷.

Le geste exproprié par la censure liait la vie, faisait sa cohérence. Mise par le miroir hors de soi, cette même cohérence s'exproprie dans l'image, laquelle est toujours forme de mort. Cette expropriation redoublée, est-il possible, une troisième fois, de la retourner sur elle-même ?

7. Rainer Maria Rilke, *Elégies (Sonnets à Orphée)*, tr. J. F. Angeloz.

III. L'EXPROPRIATION EN TANT QU'ACTE.

« Qu'une pensée ne monte qu'en descendant, ne progresse qu'en régressant — inconcevable spirale, dont l'« inutile » description répugne ; à ce point que l'on se garde bien d'admettre que le propre mouvement des générations successives la décrit — quitte à ne s'attacher qu'à la montée d'un esprit tant qu'il semble suivre, de concert avec la culture, l'ascension de l'histoire ; et pour le reste, à laisser le mouvement descendant de cette pensée spirale aux experts de l'échec, du rebut, du déchet de la fonction de penser et de vivre : lesquels, selon cette commode division du travail, n'auront guère à s'inquiéter de cette tension entre la lucidité et l'obscurité ; si ce n'est de constater, le jour où elles se prononceraient *l'une par l'autre*, qu'elles prendraient l'accent du délire. »⁸

Monotonie d'une pensée⁹ qui tient son étoffe et sa forme d'un mouvement qui se répète, toujours le même. Freud part de cette répétition ; Nietzsche, Klossowski la désirent. Ils *veulent* l'inconscient. Ils veulent que se produise l'éternel retour sur soi du mouvement de la vie — non plus comme effet de censure, mais comme méthode et comme éthique.

Le *vouloir* ici devient un *faire* qui devient une *pratique*.

La pensée connaît deux phases. Dans la première, la censure est transgressée ; la cohésion narcissique se rompt et prive la pensée de son sens. Dans la seconde, ce *non-sens* prend la place et la fonction de la censure : limitant le mouvement, il établit une nouvelle liaison narcissique. Cette alternance de « chutes » et de « hausses » définit toute sublimation. Voyons comment elle opère dans le domaine de la création esthétique.

Phase I : le non-sens.

Brisant la forme fixe (la cohérence), la technique annule les effets de la censure.

Tout art est déconstruction de ce qui était conventionnellement fixé. Par exemple, toute écriture est jeu de mots. Ecrire, c'est saisir une forme déjà fixée, la disjoindre, recenser alors ses valeurs : travail interminable, car les mots, sitôt disjoints se regroupent spontanément en d'autres formes qu'il faut à nouveau défaire.

L'analyste intervient alors. Dans les séries, les trajectoires qu'engendrent les jonctions-disjonctions, il reconnaît des lignes de force, qui se réduisent bientôt à quelques inflexions où le geste progressivement se devine, se précise. Dans la secrète, invincible attraction qui rassemble indéfiniment les lettres, les mots, les significations disloqués, ne faut-il pas reconnaître le principe de liaison constante, ou cohérence narcissique primaire qui est en train de s'exercer ? Sans doute. Mais l'« interprétation » qui insiste sur cette singularité primaire, sur son contexte clinique, se maintient dans l'anecdote. Elle s'arrête en un point du chemin que, depuis longtemps, l'écrivain a laissé derrière lui.

8. Pierre Klossowski : *Nietzsche et le Cercle vicieux*.

9. Nous donnons au terme « pensée » son sens le plus radical. Celui-là même qui lui est donné par Nietzsche, par Artaud, par Klossowski : ensemble des représentations conscientes et inconscientes, et aussi leur écorce.

Car la limite que trace le geste — et par ce geste la censure — a été dépassée. L'on ne peut plus légitimement y reconnaître l'inconscient.

La transgression de la limite primaire n'est ni hasardeuse ni gratuite. Elle est requise par le matériau : progrès dans sa maîtrise.

Le métier d'écrivain, ou de peintre, de comédien, de musicien aussi bien, suppose l'invention de gestes, toujours plus précis et nouveaux. Un temps vient où le geste nécessaire impose à l'organe un mode d'être qui avait été censuré. L'avancée d'un mouvement de la main, du regard ou de la pensée, qui avait été décidée en fonction d'une nécessité technique, d'une logique de métier, devient subitement impossible. Elle terrifie ou plonge dans la stupeur. C'est que le geste excède le sens que la censure avait fixé. Il faut pourtant que ce geste se fasse. Il se fait, mais à quel prix ! La main, le regard qui l'exécutent perdent leur sens ; le corps, le monde deviennent étrangers.

« Tu perdras le sommeil au fur et à mesure que tu perdras la vue » (Maurice Roche) : ¹⁰ en déformant le tour singulier du geste primaire, l'écrivain détruit la substance : par conséquent la liaison constante des tensions. L'« état de neutre » ou « niveau » se perd.

La cohérence peut aussi se détruire selon un procédé inversé. Il s'agit de greffer sur la substance un excès de valeurs. Le même geste, la même inflexion se répètent patiemment ou s'exaspèrent à partir des matériaux les plus divers. La substance se charge d'une si grande intensité qu'elle déborde le geste même qui l'informait. Procédé cher à Mallarmé, à Klossowski. Chez celui-ci, l'inflexion de la substance ou « signe » se désignant comme « Roberte », attire à soi tout objet du monde, l'informe comme l'une, entre autres, de ses valeurs. La censure est excédée par un effet de surexposition. D'où la force, l'admirable (et inquiétante) cohérence de l'œuvre.

La pensée, parvenue en ce point d'éclatement de la forme fixe, de désorganisation de la substance, ne s'actualise plus que dans un geste — lequel, dans l'incohérence, se mêle avec la matière de l'œuvre. Matière, geste, sont morts au sens et simultanément « à vif » :

« Savez-vous ce que c'est que la sensibilité suspendue, cette espèce de vitalité terrifiante et scindée en deux, ce point de cohésion nécessaire auquel l'être ne se hausse plus... » (Antonin Artaud) ¹¹.

Phase II : l'expropriation tertiaire.

Pour ne pas sombrer dans cette angoisse, « pour ne pas devenir fou », il faut écrire — encore, malgré tout. Mais le geste de la main, saisissant un matériau, l'actualisant dans une substance, n'engendre-t-il pas un nouveau narcissisme ? Une intimité, un *corps propre* se constituerait de la sorte au lieu même où la création se produit.

Mais comment écrire si le mouvement intime n'est plus ? Quel sens donner à la phrase ? Il faut que je me soumette à un ordre externe, que je me laisse porter par lui. Ordre qui en comprend plusieurs : celui du métier, qui vise les propriétés du matériau ; celui du discours, de son code ; rythme organique (com-

¹⁰. Compact.

¹¹. L'Ombilic des Limbes.

me celui de respirer, de marcher — cf. la fonction de la marche chez Nietzsche) ; ordre naturel (cf. Rousseau et les vagues du lac de Bienne).

Une sorte d'absolue confiance par rapport à ces ordres s'établit. Ces ordres valent provisoirement pour régler le cours de toutes choses ; ils remettent le narcissisme à sa place ; le temps d'un geste : où se rétablit le narcissisme.

Il y a-t-il simple calque ? Non : car il faut compter avec le *non-sens* du corps. La main, le regard, la présence corporelle oblitèrent l'ordre externe. Ils le marquent et le divisent et néanmoins s'y conforment. Sans ce heurt, il n'y aurait pas de création possible.

Les destins gravitent autour du regard aveugle, déserté de la voyante ; la vie et le monde se lient par un « autre » mouvement narcissique. Le « signe » de Klossowski est signe de liaison et de division : il témoigne de l'œuvre dans l'instant où elle s'accomplit, se brise et désire sa propre perte. « Roberte » est à l'origine du conscient aussi bien que de l'inconscient si elle est au principe du narcissisme de l'écrivain. L'on y reconnaît la perception, la motricité, la réalité, l'identification à soi : « Valant un geste, une situation, ce nom m'apportait cette situation, ce geste... Je réfère au nom de Roberte ce que je vois et ce que je ne verrais point à défaut de ce nom ». ¹²

L'intimité s'est retournée. Le « propre » tient dans une substance qui n'est point du corps mais de l'œuvre. A l'inverse, si la pensée doit sa cohérence à « l'information » d'un matériau ; si son contenu coïncide avec le matériau informé ; si elle se répète à partir de l'opacité qu'elle engendre — nous pouvons croire que la pensée se pense elle-même. Cause et effet de sa représentation, signifiant-signifié, elle se désigne elle-même, sans mettre en jeu les repérages imaginaires du corps propre.

Au moment où nous la lisons, l'œuvre demeure le principe de sa perception, de sa pensée. Structure inconsciente, elle modèle le regard. D'où notre plaisir. Le récit devient notre regard, notre pensée. Il nous semble jouir de nous-mêmes.

III. *Roberte.*

Pourquoi la pensée prend-elle pour signe un prénom : « Roberte » — ou « Thérèse » dans *Le Baphomet* ? Parce que l'actualisation, ici, a le même sens que la féminité dans l'acte sexuel. (Et réciproquement, l'acte sexuel est une écriture). C'est en effet le même mouvement — « inconcevable », « spiralant », montant et descendant — qui définit la sublimation et la déchéance, qui rythme le processus érotique. Pour que la féminité reçoive sens, qu'elle devienne jouissance, il faut que la femme renonce d'abord à se signifier elle-même : qu'elle refonde ou qu'elle oublie les repères narcissiques de la féminité archaïque. Cette exigence de *non-sens* est manifeste dans *Roberte ce soir* : l'héroïne refuse de parler d'elle-même, de son corps ; elle se désavoue. Dans un second temps, la femme pour « faire le discours », affirmer sa féminité, s'en remet à l'amant : au mouvement primordial d'une pensée qui emprunte aux gestes de l'amour. Le corps et le sexe de la femme s'inscrivent dans un mouvement phallique. Une substance s'actualise à partir d'un *matériau* féminin, d'un *geste* viril. Substance circulaire, tournoyante,



tout en battements : qui n'est plus féminine ou virile, qui est les deux à la fois : que Klossowski figure allégoriquement dans un être androgyne. Actualisant une nouvelle substance, l'acte sexuel rend possible une écriture qui, provisoirement, devient principe d'un narcissisme, d'une pensée, d'un inconscient : c'est-à-dire lieu unique du couple. Cette pensée, ce narcissisme, cet inconscient se veulent, se répètent : ils *réalisent* la jouissance de la femme. La statue de Thérèse montre cette actualisation voluptueuse : où l'expropriation, *avec* un corps, peut enfin jouir d'elle-même : « Quelle dépouille s'offre ici le vainqueur ! Toute retournée, l'intérieur en extériorités, déployés les replis de l'âme dans les volutes figées du marbre : l'ineffable combat, dans ses prunelles révulsées, affleure sur ses lèvres ourlées ; s'exhale la félicité de sa défaite : voici du même coup exalté l'abîme où elle se dissolvait, voici captée son effusion sous l'unique espèce du céleste jouvenceau. Ce qu'elle désavouait tel un aiguillon de voluptueux orgueil — le ciel le lui rend au bout des doigts angéliques : et séparée enfin de sa nature, la naissante virilité de son esprit accomplit l'impossible possession de Thérèse par elle-même, et l'achève ». ¹³

MICHÈLE MONTRELAY

« LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ » et la Condition du Tiers gratifié

Braquer sur l'œuvre ironique de Pierre Klossowski le projecteur de la psychanalyse, c'est prendre le risque d'aveugler au lieu d'éclairer et de chausser de gros sabots les pieds ailés de Gradiwa. Mais puisqu'on veut bien nous en presser, essayons tout de même de « passer de l'autre côté de la rue » — sans nous départir de la révérence due à un disciple de Nietzsche favorisé comme son maître du charisme prophétique (qui lui permit d'annoncer avec vingt ans d'avance, dans *La Vocation suspendue*, les commandos de séminaristes contestataires, dans les couvents).

Est-il imprudent de prêter à l'auteur le goût d'une entreprise analogue à celle de Breton et d'Eluard dans *L'immaculée Conception*, « en adoptant tour à tour [lui aussi] de confiance, les divers langages tenus à tort ou à raison, pour les plus inadéquats à leur objet..., ces faux états mentaux... prouvant que l'esprit dressé *poétiquement* chez l'homme normal, est capable de reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales les plus paradoxales, les plus excentriques, qu'il est au pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa *faculté* d'équilibre » ? En somme, un essai de sursimulation dont on pouvait prendre le goût, ayant fait ses classes, comme nous tous, entre *Acéphale*, monsieur Jean Wahl et le *Minotaure*. « Tels sont les privilèges, disait Freud, de ce qu'on appelle la liberté poétique ».

Les questions qui sont ici en jeu sont celles du don, de l'échange et du partage. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que Pierre Klossowski, dédaignant d'installer ses personnages dans la condition du « tiers lésé » *, construit la possibilité de voir s'invertir cette condition classique en celle du tiers gratifié. C'est dire qu'il va créer au lieu de simuler — Octave trouvant sa propre gratification dans celle accordée au tiers, en devenant au bout du compte le seul bénéficiaire. On est en même temps frappé, dans cette œuvre, par l'importance qu'on ne saurait manquer d'attribuer au dessin et même de lui supposer antériorité et priorité sur

* Freud : *Über einen bes. Typus der Objektwahl beim Manne*, 1911.

l'écriture. Ces personnages que l'on nous montre en postures d'équilibristes pétrifiés, quadrés par la page blanche comme dans une vitre gelée parmi l'épaisseur typographique, ne seraient-ce point là les phantasmes qui attirèrent à eux, originellement, l'affabulation subséquente ? Ainsi, dans un texte canonique, les loups immobiles sur l'arbre, au delà de la fenêtre soudain ouverte, et dont dépendit tout un destin. Dessin, dessein, destin. Un destin qui peut devenir, entre autres, celui de l'écriture.

Reste à considérer cette compulsion à resacraliser un sacré mal éteint pour le pouvoir à nouveau transgresser, et cette nidation dans le vocabulaire technique de la scolastique, où la virtuosité abélardienne investit le « moins phi » lacanien.

Ce ballet liturgico-sadien de l'*utrum sit* et du *sed contra*, jonché d'hosties profanées, s'il évoque une logique flairée par Gilles Deleuze *, elle ressemble fort, ici, à celle de l'obsessionnel. Pour ne point quitter la littérature, reportons-nous à ces lignes du *Stephen Hero* de Joyce : « Leurs paroles évoquaient les énigmes de quelque Jésus dédaigneux ; leur morale était infra-humaine ou bien surhumaine ; le rituel auquel ils attachaient tant d'importance était si incohérent, si hétérogène, une telle mixture de trivialité et de pratiques sacrées, qu'on y devinait un code transmis à ces hommes par de grands prêtres coupables jadis de quelque outrecuidance spirituelle » **. Et le même Joyce avait dit : « J'admets tout de la théologie, sauf ses prémisses ». Quant à Roberte disant : « Je serais enfin *divisée*, ouverte à la grâce pour m'être ouverte à ce qu'il nomme le péché », nous la sentons sur le chemin de *l'homme aux rats* et de *l'homme aux loups*. Ainsi tonne la transcendance, qui n'est plus celle du haut ni du bas, dans les grandes orgues de la pornographie frigide. Deleuze se plaît à retrouver dans ces exercices une réactivation de la proposition disjonctive et découvre dans les dislocations morcelantes de Roberte l'usage du solécisme, par lequel son désir se trouve proscrit en même temps que sollicité. C'est peut-être accorder un peu trop de sérieux à ces prouesses grammatico-sacrilèges, qui appellent plutôt le rire de Swift ou de Zarathoustra. Car nous avons le secours providentiel de cette patiente de Freud qui avait subi (ou cru subir) une tentative de viol, par elle « convertie » en un bras tendu loin d'elle pour repousser l'agresseur, l'autre serré contre sa poitrine pour le garder au plus près d'elle. Nous savons, depuis Freud, encouragé par ce scandaleux Groddeck (qu'il aimait bien), que ce qui ne peut se dire dans le discours s'écrit dans le corps. La logique, ici, ne peut que nicher très haut dans l'arbre foisonnant du paradigme. Et c'est ce qu'on appela quelque temps psychosomatique ou somato-psychique, selon le choix du présupposé ***. Soma ou psyché, on ne sort pas du ça.

A retenir encore que l'« hospitalité » à laquelle Octave contraignit Roberte la rabaisse au niveau de la « mère profanée » (Freud, op. cit.) dont l'*imago* déclenche bien des ravages, en particulier celui de la non-confluence des sentiments tendres avec le désir sexuel, génératrice d'impuissance psychique et de frigidité.

* *Logique du Sens*, pp. 325 et 59, Ed. de Minuit, 1969.

** Page 182, dans la traduction de Ludmilla Savitsky, Gallimard, 1948.

*** « Psycho-somatique » avec Bossuet (*Oraison funèbre du maréchal de Saxe* : « Une grande âme est toujours maîtresse du corps qu'elle anime ») ; « somato-psychique » avec la médecine positiviste et le Dr Bovary. »

Revenons-en aux mystères dont Octave, par eux dépassé, feint, comme dit Cocteau, d'être l'organisateur. Ce qui est évoqué là, avec ces multiplicités de possessions, de souffles et d'essences bourdonnant dans une unique existence, (sous le signe de ce Baphomet qui est la femme-à-barbe de l'ésotérisme), c'est le thème bien actuel de la volatilisation du moi et dont le nom secret est « Personne » ou « Multitude », une fois que l'alchimie du don l'a extrait de son *fixe*. De même les *épiphanies* de Joyce sont-elles quête d'essences, dans la tradition de son compatriote Scot Erigène. Mais laissons ces profondeurs, trop souvent « planétaires ».

Dans *Exiles* de Joyce, il ne s'agit pas du simple don de l'objet, mais d'un échange par la médiation duquel se réalise un phantasme homosexuel fixé sur le tiers lésé. Chez Claudel, « l'échange » des objets, avec sa soulte en dollars, prend une coloration beaucoup plus sociale (un beau-frère Sirona est une cuisse d'éléphant). Et pensons aux réflexions de Lacan sur les acteurs du cas Dora : « J'ai pris une femme, je dois une fille ». On se retrouve presque entre Bororos. Il est vrai aussi que dans *Exiles*, Richard pourrait dire : « Je prends Béatrice, je dois Berthe ; je donne Berthe et je reçois Robert ».

Or toute cette circulation ne paraît point finir si mal pour Octave et Roberte. Ça s'arrange même assez bien. Nous ne retrouvons guère qu'un seul analogue de telles permutations gratifiantes : dans *Geheimnisse des reifen Lebens*, de Hans Carossa (traduction aux Editions Stock en 1941) ; un quatuor de trois femmes et d'un homme ; un vieux couple et deux vierges guerrières homosexuelles. L'épouse donne son époux et l'une des filles donne son amie, ce qui permet à l'homme de donner un enfant à l'autre fille : et tout le monde est content.

Par contre, tout culmine dans la ruine, l'incendie et la mort chez Claudel, chez Joyce — et surtout dans *Les Affinités électives*, à la fin desquelles tout le monde meurt, y compris le pasteur qui a baptisé l'enfant du péché. (Monsieur le Conseiller préféra, cette fois, la justice au désordre).

« L'amour, disait Freud, est un sentiment un peu plus anormal que les autres ». Il écrivait aussi, en 1912, ces lignes désabusées : « Aussi étrange que cela paraisse, je crois que l'on devrait envisager la possibilité que quelque chose dans la nature même de la pulsion sexuelle ne soit pas favorable à la réalisation de la pleine satisfaction » *. Cependant le maître nous a appris aussi que « dans les contes de fées, on parle de certains mauvais esprits dont la malfaisance se trouve brisée dès que l'on peut les interpeller par leur nom secret ». Le symbolique, gardien du seuil pour le réel... Il nous plaît de reconnaître dans *Les Lois de l'Hospitalité* un de ces grimoires qu'il importe d'apprendre à lire.

JEAN REBOUL

* « *Über die allgemeinste Erniedrigung des Lieberslebens* ».

SON NIETZSCHE

Et si, effectivement, tout venait du chaos, des impulsions ? Nietzsche l'a sûrement pensé. Dieu mort, il n'y avait pas d'autre création possible. Pierre Klossowski a voulu suivre cette voie consciencieusement, minutieusement, de Nietzsche valétudinaire au dénouement de Turin. Ce n'était pas une entreprise facile. Autant dire qu'on ne se donne rien au départ, qu'il faut tout tirer de germes indéterminables et recueillir à la fin de quoi composer un Zarathoustra.

Ce n'est pas toujours Pierre qui raconte. Il fait souvent parler Nietzsche. Ce sont des documents peu connus, la plupart inédits. Malheureusement ils ne sont pas toujours datés ; mais il y en a pour qui ce serait impossible. Nous savons cependant qu'il s'agit de textes des dernières années avant l'effondrement. « L'euphorie, dit Pierre, dans laquelle Nietzsche se trouve au sortir de ses crises depuis 1877, jusqu'à 1881, le porte de plus en plus à scruter les forces qui se prononcent à travers les ébranlements de son organisme ». Nietzsche, de son côté, écrit : « Il y a sans doute beaucoup d'hommes en qui une impulsion n'est pas devenue souveraine ; en ceux-là il n'y a point de convictions ». Cela donc est la première donnée : chaque système cohérent d'un philosophe démontre qu'une impulsion le dirige, qu'une solide hiérarchie y existe. C'est là ce qui se nomme alors « vérité ». La forme communément régnante de la barbarie est que l'on ne sait point que la morale est affaire de goût. Pour le reste, dans ce domaine, se pratique le plus d'imposture et de mensonges. La littérature moraliste et religieuse est la plus mensongère. L'impulsion dominante, quelle qu'elle soit, recourt à la ruse et au mensonge pour prévaloir sur d'autres impulsions. Parallèlement aux guerres de religion se poursuit la guerre morale ; une impulsion veut s'asservir l'humanité, et à mesure que les religions s'éteindront, cette lutte se fera d'autant plus sanglante et visible. Nous n'en sommes qu'au commencement.

« Il peut sembler absurde, observe Pierre, de donner des textes successifs de Nietzsche comme autant de « céphalalgies » inversées en paroles ; toutefois la manière dont Nietzsche s'astreint à décrire les diverses phases des états conscients ne saurait éviter le mécanisme d'une telle inversion. Depuis longtemps, Nietzsche a congédié l'intelligible en soi : mais il ne peut l'attaquer dans les consciences ni parler au nom de la non-parole : c'est pourquoi il reste longtemps dépendant des problèmes de la culture à partir de sa vision de la Grèce tragique... Sa rencontre

avec Rée, esprit désabusé, encourage, chez Nietzsche, une propension démystifiante. Mais bientôt les furieux assauts de son mal le rejettent dans une période d'isolement, qui favorise les états contemplatifs et un plus grand abandon aux tonalités d'âme : c'est durant semblable moment qu'au mois d'août 1881 va le surprendre à Sils - Maria l'extase de l'Eternel Retour.

Quant à Nietzsche, voici comment il se voit : « Mon existence est un effrayant fardeau, écrit-il en janvier 1880 au docteur Eiser ; je l'aurais rejetée depuis longtemps, si je n'avais fait les expérimentations les plus instructives dans le domaine intellectuel et moral, précisément dans cet état de souffrance et de presque absolu renoncement : cette joyeuse humeur, avide de connaître, m'élève à des hauteurs où je triomphe de toute torture et de tout désespoir ».

Le résultat est qu'il ne peut plus y avoir, comme le dit Pierre, ni sujet, ni objet, ni vouloir, ni but, ni sens, non pas à l'origine, mais maintenant et jamais ; nous ne sommes qu'une succession d'états discontinus par rapport au code des signes quotidiens et la fixité de langage nous trompe sur elle.

Nous en arrivons donc à la question décisive : comment et où naissent les signes ? Pierre consacre la majeure partie de son livre à essayer d'y répondre. Je ne peux pas le suivre pas à pas dans son exploration. Elle est constamment soutenue par des indications empruntées à la science d'aujourd'hui. Témoin cette note : « La céphalisation dans le domaine de la biologie animale suppose la progression exploratoire dont le cerveau est l'instrument ; il y a chez Nietzsche tendance à libérer l'exploration par rapport à l'instrument pour autant que celui-ci subordonnerait l'acquis exploré à ses fins fonctionnelles limitées ». Si je voulais résumer ici l'argumentation de Pierre, je m'y perdrais vite. Mais l'idée est certainement juste. Nietzsche la propose lui-même : « Tout mouvement, dit-il, est à concevoir en tant que geste, une sorte de langage dans lequel s'entendent les forces (impulsionnelles). Dans le monde inorganique il n'y a pas de malentendu, la communication semble parfaite. Dans le monde organique commence l'erreur ». Par l'évolution, l'origine est due au hasard. Mais ensuite notre vie doit croire à sa nécessité. Comment va-t-elle s'y reconnaître ? Pierre emploie à plusieurs reprises le mot inversion pour définir un rapport qui paraît être celui que nous cherchons. « Les impulsions connaissent non seulement une diversification, mais une inversion totale à partir de l'organe cérébral qu'elles ont finalement concouru à former comme leur suprême obstacle ». Est-ce la clef du mécanisme ?

J'ai longtemps cru qu'on pouvait imaginer quelque chose d'analogue. Dans l'adolescence notre langage nous sert volontiers de moyen pour compenser ce dont nous manquons. Avec la philosophie d'à présent, qui nous définit comme des êtres à qui il manque toujours de quoi être accomplis, un équilibre se ferait par le langage qui viendrait combler ce vide, le romancier aventurier passif, comme l'appelle Mac Orlan, se régaland dans sa chambre des exploits nés dans son imagination, la crânerie des jeunes gens, filles et garçons, Nietzsche avec sa volonté de puissance et sa façon de vivre en retrait. Seulement ce n'est pas tout à fait aussi simple. Pierre, sans doute, ne le pense pas non plus. Mais quoi imaginer d'autre ? L'adolescence est l'âge privilégié pour les comédies que l'on se joue à soi-même afin de ne pas rester immobile, ou peut-être parce qu'on ne sait pas encore être un peu immobile en soi-même ; mais celui qui parvient à l'apprendre,

se réunit au lieu d'être déchiré,² Pascal finissant comme n'importe quel pauvre de sa paroisse après avoir écrit à Fermat : « Je ne ferais pas deux pas pour la géométrie ». Ce que nous aimons dans les livres, ce sont les pages où nous rencontrons cette sorte de vérité, un accord entre les mots et la réalité. Si cela n'arrivait jamais, si c'était tout à fait impossible, plus personne ne lirait, plus personne n'écrit. Mais si les paroles ne sont pas toujours fausses, le mensonge n'est pas inévitable ?

Tant de questions, tant de réponses ont tourné dans ma tête depuis des années sur ce thème que je ne cessais, tout en lisant, d'interroger Pierre. La morale n'est peut être pas entièrement une affaire truquée ? Pierre est toujours aux endroits chauds. Les batailles sont en lui, qui est à la charnière de deux mondes, celui d'hier, le monde de l'art, dans lequel il est né, et celui de demain, dont on ne connaît pas encore le nom, qu'il prépare. Avec lui, on marche, où qu'on aille. Avec lui je marche, et parfois nous nous séparons, puis nous nous retrouvons.

BRICE PARAIN

SEDCONTRA

Ainsi parlait Zarathoustra. Mais alors il regarda longtemps en plein visage le disciple qui lui avait expliqué son rêve, et, ce faisant, il secoua la tête.

Le Devin

[A]

L'œuvre dans la métaphysique présuppose un universel qui serait le fond et le *télos* de la pensée. Cet universel est *l'intelligible*, soit la juridiction conceptuelle du *discours des semblables* énonçant ce qui sous-tend depuis Aristote l'affirmation essentielle de l'Occident : il n'est de science que du général. L'intelligible peut (et doit, et veut) être pensé par tous. En tant que tel, il est pour tous : à partir de la croissance de l'Univers(al)itas, l'être sera pensé dans cette *production du monde* qui rassemble le tout pour tous. L'histoire de la métaphysique s'inscrit à l'intérieur de la pensabilité de l'intelligible comme échangeable, devant culminer dans un Savoir absolu où l'industrie universelle organisera selon les normes de la raison l'ordre planétaire des productions humaines.

Casser en deux l'histoire de l'humanité... — fracture moins dans le sens de l'histoire que dans le sens de l'humanité — désigne avec Nietzsche ceci : par son accomplissement historial, la métaphysique a rendu possible le *midi* du plus grave soupçon, l'ombre la plus courte du point d'interrogation sinistre qui pèse — sur l'emprise de l'intelligible. Plus le réel s'augmente comme production humaine selon la directive de la *ratio*, plus surgit son double menaçant : l'improduction de l'inéchangeable pensée, et sa force de désassimilation. Alors se dévoile par la réalisation occlusive de l'universel abstrait le point de fuite de « l'intelligible » — (pour tous : pour personne).

Tel est le Cercle vicieux dont Nietzsche pressentit l'éclat inique — pour sa propre pensée (et il s'avança vers l'impossible divulgation de *la pensée de toutes les pensées...*) — mais davantage pour nous, historiquement condamnés à mener à bien les effets croissants de l'intelligible — du pouvoir de la science et de l'arraisonnement politique —, tandis que surcroîtrait le surcroît de pensée : soit, dans le monde planifié de la production mercantile, son impayable prix...

Comment son inscription serait-elle intelligible si la langue même ne peut la

transcrire, façonnée qu'elle est de part en part d'après l'échange universel de l'écriture de la raison ? Que signifient l'annonce du commentaire heideggerien : « Et la pensée ne commencera que lorsque nous aurons appris que cette chose tant magnifiée depuis des siècles, la Raison, est l'ennemie la plus acharnée de la pensée » — et la conjugaison, dont nous sommes encore loin d'être sortis, de Dieu et de la Grammaire ? Quel *in-censé* ?

Comment l'écriture pourrait-elle donner le partage (la monnaie du prix) de l'impayable surcroît, s'il n'y a d'échange, dans le langage comme dans l'économie, que *frauduleux* ?

Dès lors, que le penseur inscrire le dévoilement par un détournement du langage grégaire : par son style, ou qu'il s'enferme dans la simulation vaticinante et délirante, dans l'éternelle bouffonnerie, qu'importe ?

Jamais ne sera mis au partage ce qui partage : le Cercle vicieux de la pensée...

L'enjeu, la stratégie, l'impensable du style de Nietzsche marquent à l'intérieur de l'écriture occidentale, de l'autorité du code signalétique de la représentation des semblables, la *divergence* qui toujours diffèrera la divulgation de l'inéchangeable, jusqu'au point où un autre, faisant parler Nietzsche *pour lui-même*, s'insufflera du souffle vaticinant (le sinistre chuchotement de la spire qui ne monte que déclinante, qui ne s'enroule d'être la même en ses métamorphoses qu'autour de l'axe unique partout décentré) — lequel « autre » : Pierre Klossowski, reconduira, en l'aggravant, le lieu (la « chambre de méditation ») où bourdonne en son éternel retour, en son vol obstiné, le souffle qui souffle sur lui-même (pour s'éteindre ?) — le grand bourdon doré de la pensée...

[B]

Qu'en est-il, aujourd'hui, du sort de la singularité ? Qu'en est-il dans un monde universellement employé aux tâches de la production et de la reproduction, par le truchement d'objets s'interposant comme un perpétuel état de gaspillage et d'étrangeté entre les êtres ? Selon les normes générales, il apparaît plus que jamais « impossible ». Tous les symptômes de la modernité désignant en effet un triomphe des conceptions industrialisantes, y compris et d'abord à *l'intérieur du fait même d'exister* : triomphe dont relèvent les formes actuelles de la culture, et qui anime les groupements apparemment contradictoires qui s'y affrontent. Que la logique du monde industriel, aussi bien à l'intérieur de la culture bourgeoise mercantile que pour les idéologies socialisantes, implique une ségrégation des forces « improductives », des pures dépenses que sont les initiatives créatrices ou les intensités affectives — lesquelles portent néanmoins le seul sens possible de *toute* culture —, voilà ce que Nietzsche avait dès longtemps prévu. Lorsque la ségrégation parvient à réprimer systématiquement l'expression de ces forces (en extirpant « les plantes rares, singulières et à coup sûr vénéneuses »), alors l'organisme social tout entier se trouve « infecté » par les germes de ce qui, chez le surcroît, définissait sa capacité propre d'affirmation, mais qui, diffusé dans la

généralité, n'engendre plus que des figures malades ou parodiques... l'exigence implicite aux intensités singulières, contrecarrée nécessairement par l'instinct de conservation grégaire, fait apparaître bien moins un groupe destructeur de la cohésion générale qu'elle n'installe à l'intérieur de chaque individualité — pour peu qu'elle soit consciente de son enjeu propre — le combat entre *ce qui est singulier* et *ce qui est grégaire*.

Mais, dans la mesure où chaque existence se doit sustenter à un processus de *faire-valoir* mesuré selon des normes qui lui échappent, elle disparaît à l'intérieur même de ce qui la fait subsister, soit sa valeur d'échange. En revanche, la puissance de son irrépressible fond (lequel n'existe qu'au gré des oscillations dissolvantes de l'impulsion), parce qu'il est inévaluable et inéchangeable, constitue une contre-épreuve mineure pour tout système institué... « D'où le dilemme : *jouis sans t'affirmer ou affirme-toi sans jouir pour seulement subsister*. » Dilemme iniquement ou frauduleusement « résolu » dès lors que jouissance et affirmation se trouvent impliquées dans un même jeu — comme c'est le cas pour l'intensité créatrice. Celle-ci s'impose d'autant plus qu'elle s'affranchit de toute valeur d'échange — quitte à détourner à ses propres fins l'exercice des échanges institués, fussent-ils ceux des « œuvres »... Quel impératif, et de quel ordre, résisterait alors à son vertige ? Car si la jouissance peut subvertir les forces mêmes de la sublimation générale — c'est que l'œuvre singulière s'est affirmée comme *l'événement* à partir duquel peut seulement s'interpréter tout ce qui, autour d'elle ou en elle, s'est *produit*...

(On peut imaginer aussi que le précurseur, ayant *touché* au mur du Signe — sur lequel il laisse désormais l'empreinte d'une main —, est reparti, avec l'accélération propre à l'intensité réprimée, *dans l'autre sens*, croisant à folle allure l'hésitation moderne (« moitié-moitié »...) qui se maintient aux confins des propriétés de l'Indice.

Il lui faut conséquemment retraverser ou retourner l'architecture monumentale édifiée sur son lieu d'origine — et dans ses hautes salles d'armes, ses tours flanquantes et oubliettes, ranimer l'étincelant regard des innombrables dieux qu'on y soumet à la question d'un seul.

Et ce n'est pas vers le déchiffrement d'une dérivation infinie qu'il se dirige, mais vers le sourire nu de la double et colossalement juvénile physionomie, la sienne, laquelle toujours énoncera : « Ce que tu as senti, pensé et vécu — cela sans fin te chuchote à l'oreille comme il tonne à celles faites pour ne pas entendre : *Da capo !...* »)

CLAUDE VIVIEN

VOYAGE EN ITALIE

Pierre Klossowski à Rome, on pourrait l'imaginer semblable à Goethe assis parmi les ruines du Palatin, tel qu'il apparaît dans une gravure romantique, le regard fixé sur les profils déchiquetés des temples classiques qui se mêlent aux coupoles et aux flèches de l'Eglise Apostolique et Romaine. Ou à un autre *Wanderer* du Nord non moins inspiré, Hölderlin — si l'humble Scardanelli avait jamais été en Italie (Klossowski a traduit, avec Jouve, *Les Poèmes de la Folie*), ou encore à Nietzsche, se précipitant à Rome auprès de Lou et de Rée, et rêvant d'un ménage à trois (Klossowski est le traducteur du Dyonisos-Crucifié de Turin). Cela pour suggérer que son voyage en Italie, récent sur le plan biographique, témoigne de la même virtuosité néo-classique, de la même vocation de récupération de l'ancien — que l'on pourrait définir *Gaya Archeologia* — dont firent preuve les plus grands pèlerins, descendus vers le Sud à la recherche d'antiquailles, en quête des phantasmes divins et mortels des villes ensevelies.

Parmi les derniers globe-trotters de cette famille, il nous faut citer encore le Baron Corvo-Nicholas Crabbe qui, après le tremblement de terre de Messine, découvrit parmi les décombres d'une ferme le corps hermaphrodite d'Ermenegilda (*Le Désir et la Poursuite du Tout*) et Jensen-Norbert Hanold qui, à Pompéi, fut soudain frappé à la vue du spectre de Gradiva marchant vers lui (phantasme que Freud analysera par la suite). Du reste les fouilles en Italie, au sens propre et au sens figuré, ont toujours été le fait d'étrangers. Dans une perspective analogue, l'adolescent apparu au Grand Maître des Templiers dans *Le Baphomet* renvoie à un éphèbe de Polyclète, ou mieux à une copie romaine assez fidèle : on dirait *L'Idolino* conservé au Musée Archéologique de Florence.

Le fait est que le contact de Klossowski avec l'Italie suppose un philtre ou un préjugé culturel, et cela même sur le plan pragmatique, voire dans les détails. Ainsi descendant l'escalier de la gare centrale de Milan, il se dirige vers le centre de la ville en consultant, souvent en vain, un *Baedeker* de la fin de l'autre siècle ; et écrivant *La Révocation de l'Edit de Nantes*, il s'inspire d'une gravure du dix-huitième siècle pour décrire Rome telle qu'elle apparaît à Roberte et à von A., du haut d'un balcon du palais des princes de V. : « Une fois dehors, dans l'air quelque peu rafraîchi par l'orage, sous un ciel tourmenté et s'ouvrant très bas

sur un horizon turquoise, nous apercevions par une échappée entre deux hautes maisons les dômes et les toitures des édifices colorés par le feu du couchant... » Y figure aussi la référence aux fontaines de Rome, à ses jardins clos, si fréquente dans la littérature allemande d'inspiration classique, de Goethe à Meyer, d'Eichendorff au Friedländer des *Vues d'Italie* (« Dans le jardin, le jet d'une fontaine retombait dans la vasque entre les frondaisons de magnolias... »).

Le regard de Klossowski tend à exclure tout à la fois l'actuel, à l'inverse du Stendhal de *Rome, Naples et Florence*, et le passé en tant que donnée purement muséographique (ce qui fut le cas de Taine dans le *Voyage en Italie* et, pis encore, de Napoléon pourvoyeur du Louvre pendant les deux campagnes d'Italie). En revanche, devant lui l'Italie semble surgir comme une somme de civilisations stratifiées, mais soumises à un mouvement cyclique : des origines virgiliennes à l'Empire, de la Rome des Papes du xvi^e siècle à celle de Mussolini — fragile en soi et de plus broyée entre les armées de Kesselring et de Clark. D'abord, donc, la côte du Latium où Enée débarque : « Mais ici Enée, de dessus le miroir liquide — un immense bois — découvre : le traversant de son cours, le Tibre, riant — en tourbillons rapides, tout de sable jauni, — dans la mer se rue... » (*Enéide*, Livre VII, traduction de Klossowski). Puis, la Rome archaïque des *Origines culturelles et mythiques d'un certain Comportement des Dames romaines*, essai sur les résidus matriarcaux dans le culte et dans les jeux scéniques de Rome, depuis les rois étrusques et sabins jusqu'aux Césars décadents : ouvrage qui se fonde sur l'exégèse de Varron, des Pères de l'Eglise et de la Scolastique, de Bachofen. L'intérêt simultanément que Klossowski porte à l'Eglise pontificale et à l'Etat néronien est révélé, dès le début de sa recherche spéculative, par sa traduction de *La Vie des douze César* de Suétone (de César Auguste à Domitien), par celle — interrompue — des œuvres maîtresses de Saint Augustin, ainsi que par sa familiarité avec les apologistes chrétiens et les lyriques latins.

Il est certain que même un antéchrist peut éprouver de la sympathie pour l'Eglise romaine, en tant que dernier avatar du paganisme plurivalent et orgiaque, avatar qui précède la réaction funeste de l'historicisme académique, du naturalisme, du positivisme et des doctrines analogues, autrement dit de l'idéologie bourgeoise fondée sur le *cafard*. Goethe déjà avait expliqué la conversion de Winckelmann au catholicisme par son paganisme foncier ; c'est ce paganisme, dit-il, qui lui permit de renoncer sans trouble de conscience à sa religion première et de vivre béatement à Rome. C'est de la même Rome, ecclésiastique et pompeuse, que rêvèrent le très pétronien Wilde et le très paranoïaque Baron Corvo de *Hadrien VII*. Inversement, à partir de bases culturelles catholiques, c'est-à-dire des invectives de la Patristique et de la Scolastique, l'on peut se sentir irrésistiblement attiré par la Rome des Mystères, qui paraît aux antipodes. C'est ainsi que la lecture des fondateurs du savoir catholique, notamment de la *Civitas Dei*, suscita en Klossowski des réactions que peut-être l'évêque d'Hippone n'aurait pas souhaitées.

Au récit de tant d'horreurs commises dans l'enceinte de la *Civitas Diaboli* et données en exemple d'abomination, fût-ce avec un arrière-goût de sarcasme, il fut enchanté. Et l'on pourrait dire que c'est sur ce « clin d'œil » augustinien que Klossowski a développé sa lecture. Dans ses *Dames Romaines* il cite deux passages,

parmi les plus ambigus, de la *Civitas Dei* : l'un en commentaire du viol de la dévote et passive Lucrèce, apologue du martyr chrétien qu'il avait amplement évoqué dans *La Révocation de l'Edit de Nantes*, et qui sort tout droit, dirait-on, de Saint Augustin lui-même : « Si la volupté souille la victime, c'est qu'elle n'est plus seulement éprouvée par l'agresseur... » ; le deuxième sur l'indécence des adultères divins : « Je pense que les dieux sont si peu jaloux de leurs épouses qu'ils vont jusqu'à les mettre en commun avec les mortels... » Il serait abusif de prétendre que les principes qui actualisent Roberte et *Les Lois de l'Hospitalité* découlent de la réfutation chrétienne du paganisme. En revanche, on peut avancer que telle est la source de la prédilection de Klossowski pour la poésie de l'époque des César et surtout pour les *Métamorphoses* d'Ovide : la source des métamorphoses du Grand Maître des Templiers en frelon, de Frédéric Nietzsche en tamanoir, d'Actéon en cerf, de Vittorio en parachutiste du Saint-Siège et de Roberte en son double.

Le viol douteux de Lucrèce mène à une étape ultérieure du voyage en Italie de Klossowski. Cette fois il s'attarde dans la Rome baroque, en marge de l'univers classico-chrétien, plus précisément parmi les marbres tumultueux du Bernin. Ce n'est pas par hasard si sa préférence va à la Sainte-Thérèse de l'Eglise de la Madone de la Victoire, pâmée sous la flèche de l'Ange, que déjà Sade contempla lors de son séjour à Rome, 1775-1776. (Relevons, par parenthèse, les tours et détours — Pise, Rome, Milan — suivis par Klossowski au fil de ses conférences sur le philosophe scélérat). Sade écrit : « Ce morceau est sublime par l'air de vérité qui le caractérise, mais il faut seulement se pénétrer en le voyant que c'est une sainte, car à l'air extatique de Thérèse, au feu dont ses traits sont embrasés, il serait aisé de s'y méprendre. L'ange pourrait bien être pris pour l'Amour et Thérèse pour sa mère ou pour une belle victime de la malice de Cupidon ». Ecartant les digressions sur le sublime amorcées par Winckelmann, reprises par Goethe et par Schiller (pour qui la noble simplicité et la grandeur calme sont la définition de la beauté anthropomorphique en référence à la statuaire grecque), Klossowski admire au contraire, dans le marbre du Bernin, précisément le défaut ou l'excès de grandiloquence hystérique que les anciens appelaient *parenthyrsus*. La sainte surprise en flagrant délit de solécisme (contradiction entre l'élan mystique et la langueur profane) rappelle les innombrables Robertes peintes par Tonnerre dans des situations analogues (où le libre-arbitre protestant-progressiste s'oppose à l'assujettissement au séducteur pagano-chrétien).

De cette Italie baroque, après avoir été néo-platonicienne (cf. les distinctions savantes de Ficino et de Bembo entre la *Venus celestis* et la *vulgaris*, d'où le contraste existant entre la Roberte *radicalis* et celle objet de *Amor ferinus*, ou *Venus papista idolatris*), Pierre Klossowski passe à l'Italie effacée et pourtant impériale de Pie XII et de Benito Mussolini. Il saute à pieds joints par dessus deux siècles d'histoire nationale, pendant lesquels s'était opéré le fastidieux et presque lugubre alignement de la culture et des mœurs italiennes sur les idéologies moralisantes des pays les plus évolués d'Europe. Voici la Rome « ville ouverte » du néo-réalisme cinématographique, celle de Roberte infirmière aux prises avec Vittorio di Santa Sede qui sans trêve la conteste. Priape et Prince des métamorphoses, qui (selon la prophétie de Rilke et surtout de Nietzsche) devrait ouvrir la

voie au peloton des dieux de l'Olympe ressuscités, Vittorio n'est au fond qu'un *Italian lover* de la tradition romanesque de l'Occident.

Ce beau garçon fat, à qui Octave confie la tâche de révéler Roberte à elle-même, est peut-être le dernier faux-jeton d'une galerie d'amants audacieux qui va de Casanova à d'Annunzio et de d'Annunzio à son pâle épigone, Curzio Malaparte. Santa Sede-Malaparte, si on accepte l'hypothèse d'une telle identification, est certainement un dieu piteux, bouffon même, tour à tour danseur mondain, tricheur, sodomite, espion fasciste et antifasciste, homme pieux et impie, sans que toutefois Klossowski veuille le priver de son titre de militant d'une réforme pagano-ecclésiastique : réforme amorcée par la tentative ratée de Santa Sede de restaurer le culte de Jupiter Capitolinus et surtout de détruire la Roberte artificielle. Doué d'ubiquité, toujours présent, aujourd'hui lansquenet, demain centurion romain, il inflige à Roberte la « grave offense », il lui impose la « probation majeure », il la moleste et lui fait violence à son gré, tantôt à Rome, tantôt à Ascona, tantôt à Paris.

S'il fallait étudier plus avant le reflet de Rome et de l'Italie dans l'œuvre de Klossowski, on devrait exclure tout rapport délibéré entre l'univers schizophrène de *Roberte ce soir* ou du *Souffleur* et l'univers également éclaté de *Ce soir on improvise* de Luigi Pirandello. Inventeur de la notion complexe de « dédoublement de la personnalité », Pirandello dramaturge fut le moins limpide, et le plus germanique des intellectuels nés en Sicile, l'antique *Magna Graecia*. Arrivés à ce point, il convient de lever une éventuelle équivoque. Personne ne prétend que Pierre Klossowski ait une dette quelconque à l'égard de l'Italie des Anciens ou des Modernes. Ce serait plutôt le contraire : on peut en effet le considérer comme le plus grand écrivain italien contemporain de langue française.

GIANCARLO MARMORI

FRAGMENTS D'UNE LETTRE

à quelqu'un qui fut un jour mon directeur de conscience ¹

... Depuis longtemps, je voulais vous écrire. Mais je craignais que ma lettre vous parût le signe d'un *ressentiment*. J'use ici d'un mot français. C'est la langue de ma mère, de mon enfance : elle me traverse encore quand je prie, quand je calcule, quand je me raconte des histoires à moi-même. Nous nous sommes toujours parlé en néerlandais : qui est ma langue aujourd'hui, et la vôtre — qui me semblait un mensonge dans la mesure où, à part moi, je nommais les choses autrement. Cela nous permettait de traiter de la « foi » sans trop de gêne : de la même façon qu'on exorcise l'amour grâce au langage scientifique ou à un patois particulièrement vulgaire.

Il vous souviendra que, deux ans après avoir quitté — non sans émotion — le séminaire de L., je découvris, au séminaire de M., que je n'avais nullement la vocation ; davantage : que la notion même de « vocation » n'avait plus pour moi aucune réalité. Je vous rendis visite et vous fis part de ma décision de changer le cours de ma vie. Cette démarche était probablement dictée par la rancune. Sur ce point, j'eus lieu d'être satisfait : je me rappelle votre embarras et la curieuse emphase de vos propos. Je compris alors que je n'avais pas eu envie de vous blesser vraiment. A votre question : « En quoi avons-nous failli ? » — ce « nous » vous liant à vos supérieurs — je répondis que je n'en savais rien : que s'il me venait quelque idée là-dessus, je vous la dirais.

J'eusse pu, depuis longtemps déjà, venir vous trouver. Vous interroger naïvement, absurdement. Vous demander si la foi garde encore un sens, quelle raison il y a de se mettre en quête du vrai ou du bien, si de telles questions se justifient au regard de la vie. Ou plutôt, j'eusse aimé vous mettre en contact avec ma nouvelle vie : avec le monde qui est devenu le mien, qui me paraît irréel dès que je le rapporte à nos entretiens d'autrefois. Cependant je vous dois un aveu. Dans le temps même où nous étions convaincus, vous et moi, de travailler à une

1. Georges Adé a publié, sous le pseudonyme de Laurent Veydt, *Het lichamelijke Onderscheid* (La Différence physique), 1965 ; *Beschrijving van een Hemelvaart* (Description d'une Apothéose) 1967 ; *De Hemel* (Le Ciel), 1968 - ces trois ouvrages aux Editions De Galge. D'autre part, un recueil d'articles sous le titre de *De Aftakeling* (La Destruction), 1969, aux Editions De Standaard. Georges Adé est l'auteur d'une importante étude sur Pierre Klossowski : *Het vleesgeworden Woord* (Le Verbe fait Chair), parue dans le *Nieuw Vlaams Tijdschrift* de juillet-août 1966.

grande œuvre, qui n'était pas de ce monde (c'était aussi le temps où chaque semaine je m'adressais à vous, et peut-être à l'Indicible, pour apprendre la voie, pour être « dirigé » — mais sans doute cette direction spirituelle avait-elle pour vous un autre sens que pour moi), des forces obscures brouillaient soudain ce jeu, que pourtant je jouais honnêtement. Je me trouvais livré sans recours à de singulières imaginations.

Je me rappelle l'histoire que j'inventai un jour où le chanoine D. prêchait, en l'église Saint-Michel, à L. Je fus frappé par le côté dérisoire d'une rhétorique heideggerienne dont le sens profond eût dû percer les reins et les cœurs. Bientôt je n'écoutai plus. L'envie me prit d'être sacrilège. A l'instant je *vis* un corps nu sous le baldaquin qui domine l'autel, parmi les colonnes baroques, tourmentées, brillantes qui composent une sorte de théâtre. Ce n'était pas un corps de femme. Un jeune homme succombait lentement, rituellement, sous les coups d'un officier et de trois soldats. Je songeai aussitôt à de jeunes amis que j'avais, qui s'abandonnaient volontiers à des supplices cruels ou du moins à leur simulacre, et qui me fascinaient. Me remémorant la scène aujourd'hui, je me demande comment il se fait qu'au sortir du séminaire, je me sois épris d'une femme, comment ma passion portait précisément sur sa rayonnante féminité. Seuls les garçons allaient un jour m'émouvoir. Cependant, le soir de mon hallucination, ou le lendemain, j'en usai à peu près de même à l'égard d'un adolescent et d'une adolescente : je les saisis par la taille, *a tergo*. Cependant, à cette époque, les femmes occupaient encore mon esprit. Ce n'étaient ni les seins, ni les lèvres secrètes qui me touchaient, mais la façon qu'ont les femmes de se mouvoir, une certaine arrogance dans le port de tête, la chute des reins, la marche.

... Je ne voulais pas parler de mes expériences sexuelles — excréments d'une vie infantile. Bien plutôt de l'impossibilité où nous sommes d'envisager sérieusement la vie spirituelle. Ne rejetez-vous pas avec sarcasme toute littérature ? Ne disiez-vous pas qu'un mythe vrai n'est jamais un vrai mythe ? (C'était l'époque où nous interrogeions sans fin *Crime et Châtiment*, *La Nausée*, *Le Bleu du Ciel*). Vous donniez raison à Platon qui exile les poètes — mais où diable, demandais-je, vivent désormais les poètes ? De toute manière, je ne vous soufflai mot de mes phantasmes, de mes récits imaginaires. Pouvez-vous dès lors vous représenter le *plaisir malin* que je tirai soudain des œuvres de Pierre Klossowski : qui n'illustraient pas seulement mes obsessions, mais défaisaient par le rire ce que vous aviez tenté de former : qui étaient l'absurdité, la liberté même ?

Ne cédez pas une fois de plus à votre scepticisme, à votre complexe de supériorité ; ne tentez pas de réduire les choses à un compromis entre une foi raisonnable et une rationalité ultime — compromis qui s'accommode, paraît-il, de votre état de prêtre ; ne croyez pas trop vite que je me sois jeté tête baissée dans des « contes érotiques » pour y chercher un « sens profond ». Le vrai est que les représentations somptueuses de Klossowski me touchèrent d'abord dans la chair (comme on dit), mais que la joie que je ressentis bientôt n'était pas du tout celle que vous imaginez, ne réclamait aucune intention, ne signalait aucun chemin : simplement elle s'offrait, elle me révélait à moi-même : elle était *la liberté conçue comme éréthisme continu* (André Breton). Je compris que la vie est un bonheur sans cesse différé.

Comme, selon toute vraisemblance, vous n'avez pas lu l'œuvre de Klossowski, sachez que l'objet n'en est point quelque scabreuse élucubration sur la folie. Il s'agit de percevoir (et non d'éprouver) le rapport impossible qui existe, sans faute, entre le désir et l'accomplissement du désir, entre la raison et ce qui échappe à la raison, entre le langage et ce qui n'est pas le langage.

La Vocation suspendue redisait mon histoire. J'y retrouvais le goût de la dénudation sacrilège, de la souffrance à moitié feinte, de la délivrance ambiguë. La vie et le langage y paraissaient comme les héros d'une comédie d'autant plus véridique que le mensonge s'y montrait ouvertement.

... Vers le même temps, mes délires prirent fin. J'appris à connaître la femme telle qu'elle est. La séduction d'un jeune corps ne joua plus de la même façon, je me réhabituai aux gestes de l'existence quotidienne.

Pierre Klossowski me révéla aussi, sous son vrai jour, un philosophe allemand dont vous m'aviez souvent entretenu : qu'une maladie vénérienne, prétendiez-vous, avait conduit à un anti-théisme forcené : qui, dernier venu des temps modernes, avait poussé plus loin que ceux qui l'avaient précédé, plus loin que Darwin ou Marx ou Freud, l'adulteration de toutes les valeurs et la négation de l'homme en tant qu'animal raisonnable. Mais que déclarait cet être détesté (s'adressant à Zarathoustra) ? « Du Vernichter ohne Zorn, du gefährliche Heiliger — du bist ein Schelm ». Je devenais soudain témoin d'une métamorphose. « Si vous n'êtes ni esprit ni putain, entre les deux il y a place pour un coquin ». La parole perçait le masque, elle venait du vide. Peut-être savez-vous que les Etrusques se servaient du même mot pour désigner le jeu de collin-maillard et pour s'approprier le monde en disant *je* ? Mais, pour moi, le mot *je* renvoie à un autre mot — qui me semble plus obscène que celui dont j'use le plus souvent².

Trop de langues fraient leur chemin en moi, parlent par ma bouche. Et aussi trop de volontés contradictoires. J'avoue ma faute et mon innocence, je m'accuse et je me justifie. J'aspire au silence — sans parole aucune. Je ne me reconnais plus dans cette lettre : ou alors c'est comme l'enfant dans l'adulte qu'il deviendra. Oui, le langage est le corps, le corps est tous les corps, tous les corps ensemble fondent le langage. Mais comment en être sûr ? Comment distinguer la lettre écrite et la lettre lue ; ce qu'elle dit, ce qu'elle dit mille fois, et le *dire* ? Comment distinguer la fiction d'un moi qui vous écrit aujourd'hui de celle d'un moi passé — lequel apostrophe une autre fiction ? Les mots ne désignent-ils pas toujours d'autres mots : comme le désir désigne le corps où il trouvera une extase équivoque ?

J'ai cru qu'il était urgent de vous écrire que « je n'avais plus rien à vous dire », que mon besoin de m'expliquer s'était évanoui, que je ne pouvais même plus prétendre que j'étais en train d'oublier ; mais l'oubli est ineffable. Me voici oublié absolu, oublié pour toujours.

GEORGES ADÉ

Adapté du néerlandais par René Micha

2. Je en néerlandais se dit *ik*. L'autre mot auquel l'auteur fait allusion est *pijk*, qui veut dire verge tout comme *vogel* (oiseau).



Bibliographie

Suivant l'usage de cette revue, j'ai tenté d'établir une bibliographie, aussi complète que possible, des œuvres de Pierre Klossowski. Je suis, à n'en point douter, loin de compte. Cela tient en partie à l'auteur lui-même qui juge un tel travail inutile et, par certains côtés, égarant. Inutile parce qu'un grand nombre d'études, d'articles, de conférences ont été refondus dans les livres et que le reste a été abandonné à dessein. Égarant dans la mesure où le principe de l'information bibliographique, juste en soi, entraîne inévitablement des malentendus. S'il n'avait tenu qu'à lui, Pierre Klossowski eût laissé dans l'oubli non seulement les titres d'avant guerre, mais aussi quelques-uns d'après guerre (1945-1949) : la préface au Journal de Kafka, l'introduction à Hamann, la note sur Tertullien, etc. En rigueur de termes, il ne reconnaît pour « siens » que les textes parus à partir de 1954. Dans une lettre qui se rend moins à mes raisons qu'elle ne cède à l'amitié, il me demande de préciser son sentiment aujourd'hui. Je le fais d'autant plus volontiers que cette mise au point offre, à maints égards, un grand intérêt.

« Je redoute, écrit Pierre Klossowski, que les quelques universitaires, auxquels cette table de références serait destinée, n'arrivent pas à déterminer la solution de continuité qui se situe vers les années 50, avec La Vocation suspendue qui n'a que l'intérêt d'une liquidation, et prépare la rupture consacrée enfin par Roberte ce soir, ouvrant à la fois l'espace du Bain de Diane, de la trilogie et du Baphomet. La présence de ces ouvrages d'imagination réagit nécessairement sur le plan notionnel et permet l'expression du Philosophe scélérat et du Cercle vicieux — ce qui change et renverse du tout au tout la perspective de ce qui est pensé, senti et dit, et vide de tout intérêt, sinon annule, la fausse perspective d'une bibliographie « intégrale ». Jusqu'à cette période, pour moi décisive, qui exige que la pensée ne soit interprétée qu'à partir de l'imagination, et non pas celle-ci par celle-là, l'écriture était restée aussi embryonnaire que la pensée était hybride (réflexes et tics contractés au séminaire, à « Dieu vivant » — vision fausse de Heidegger à travers Sartre, tergiversations « acéphalisantes » à l'égard de Bataille). Les recensions aux Temps modernes sur Gide et Claudel, sur Le Très-haut de Blanchot, témoignent ça et là de ces contorsions de « défroqué ». Même le recueil d'essais (rétrospectif) de Un si funeste Désir, malencontreusement composé et publié en 1963, est funeste sous ce rapport. Je ne fais exception que pour l'étude sur Nietzsche, la Parodie et le Polythéisme. »

Ces réserves étant faites, voici, répartis non sans quelque arbitraire, les ouvrages qu'a écrits Pierre Klossowski et les articles principaux qui lui ont été consacrés.

R. M.

TEXTES PUBLIÉS, DANS LES REVUES, DE 1933 A 1938.

- *Eléments d'une Etude psychanalytique sur le Marquis de Sade*, in *Revue de Psychanalyse*, tome VI, n° 3-4, 1933, dont quelques fragments seront repris et refondus in *Sade mon prochain* (appendice), 1947.
- *Le Mal et la Négation d'Autrui dans l'Œuvre de D.A.F. de Sade*, in *Recherches philosophiques*, 1934-35, texte repris et refondu dans *Sade mon prochain*, 1947, sous le titre : *Esquisse du Système*, avec de nouvelles retouches dans la réédition de 1967.
- *La Monstruosité intégrale*, in *Acéphale*, cahier n° 1 (*La Conjuración sacrée*), juin 1936, texte repris dans *Sade mon prochain* (*Delectatio morosa*).
- *La Création du Monde*, in *Acéphale*, cahier n° 2 (*Nietzsche et les Fascistes*), janvier 1937.
- *Don Juan selon Kierkegaard*, in *Acéphale*, cahier n° 3-4 (*Dionysos*), juillet 1937, texte repris dans la première édition de *Sade mon prochain*, sous le titre : *La Tentation du Possible*, et supprimé dans la réédition de 1967.
- *Qui est mon prochain ?*, in *Esprit*, décembre 1938, dont quelques fragments seront repris et refondus in *Sade mon prochain* (appendice).

TEXTES PUBLIÉS DE 1945 A 1970 : PRÉFACES, INTRODUCTIONS A DES TRADUCTIONS, ARTICLES PUBLIÉS DANS DES REVUES : COMMENTAIRES, NOTES, DIGRESSIONS, EXTRAITS D'ŒUVRES A PARAÎTRE, RÉPONSES A DES ENQUÊTES, ETC...

- *Introduction au Journal intime de Franz Kafka*, in *Les Cahiers du Sud*, mars-avril 1945. Puis, en préface à la traduction du livre, Grasset, 1945.
- *Discussion sur le Pêché* entre Georges Bataille, Jean Danielou, Maurice de Gandillac, Jean Hyppolite, Pierre Klossowski, Jean-Paul Sartre, etc. in *Dieu Vivant*, n° 4, quatrième trimestre 1945.
- *Rainer Maria Rilke et les Élégies de Duino*, in *Critique*, octobre 1946.
- *De l'Opportunité à étudier l'Œuvre du Marquis de Sade*, in *Les Cahiers du Sud*, n° 285 (*Approches de Sade*), 2^{me} semestre 1947.
- *L'Exploration de Sade par Maurice Nadeau*, in *Paru*, juin 1948.
- *Hegel et le Mage du Nord* (extrait de l'Introduction aux *Méditations bibliques* de Johann Georg Hamann qui paraîtront un peu plus tard), in *Les Temps Modernes*, août 1948.
- *Pierre Jean Jouve romancier : Catherine Crachat*, in *Critique*, août 1948.
- *Johann Georg Hamann*, Avant-propos et introduction à la traduction des *Méditations bibliques* (suivies d'extraits d'opuscules, de lettres à Kant, Lindner et Jacobi, précédées d'une étude de Hegel sur Hamann), Editions de Minuit, 1948.
- *Kafka nihiliste ?* (Robert Rochefort : *Kafka ou l'irréductible Espoir*), in *Critique*, novembre 1948.
- *Note sur le Traité de l'Ame de Tertullien*, suivie d'une traduction de fragments : *Du Sommeil, des Songes et de la Mort*, in *La Licorne*, hiver 1948.
- *Sur Maurice Blanchot* (à propos de *L'Arrêt de Mort* et *Le Très-Haut*), in *Les Temps Modernes*, février 1949, article qui sera repris et refondu dans *Un si funeste Désir*, 1963.

- *Le Langage, le Silence et le Communisme* (sur *L'Embarras du Choix*, de Brice Parain), in *Critique*, juin 1949, texte qui sera recueilli dans *Un si funeste Désir*, 1963.
- *La Messe de Georges Bataille* (à propos de l'Abbé C.), in 84, septembre 1950, article qui sera repris et refondu dans *Un si funeste Désir*, 1963.
- *La Vocation suspendue* (fragments du livre qui paraîtra bientôt sous ce titre), in *Les Temps Modernes*, mars 1950.
- *En Marge de la Correspondance de Claudel et de Gide*, in *Les Temps Modernes*, juin 1950, article qui sera repris et refondu dans *Un si funeste Désir*, 1963.
- *Gide, du Bos et le Démon*, in *Les Temps Modernes*, septembre 1950, article qui sera repris et refondu dans *Un si funeste Désir*, 1963.
- *La Mort obscure* (sur *La Mort de Socrate*, de Brice Parain), in 84, octobre 1950.
- *Sur quelques Thèmes fondamentaux de la « Gaya Scienza » de Friedrich Nietzsche*, introduction à la traduction (première version) du *Gai Savoir*, Club français du Livre, 1956, texte qui sera repris et refondu dans *Un si funeste Désir*, 1963.
- *Balthus : Beyond Realism*, in *Art News*, vol. 55, n° 8, New York, décembre 1956. Texte français : *Du Tableau vivant dans l'Œuvre de Balthus*, in *Monde Nouveau*, mars 1957.
- *Johann Georg Hamann*, étude, in *Les Écrivains célèbres*, Editions Mazenod, 1957.
- *Messaline*, in *Les Femmes célèbres*, Editions Mazenod, 1957.
- *Réponse à l'Enquête d'André Breton sur l'Art magique*, in *L'Art magique (Formes de l'Art)*, 1957.
- *Extraits des Carnets d'un Amateur désabusé* (fragments de *La Révocation de l'Edit de Nantes*), in N.R.F., février 1959.
- *Notes et Commentaires*, faisant suite à la traduction de la *Vie des douze César* de Suétone, Club français du Livre, 1959.
- *Préface à Un Prêtre marié* de Barbey d'Aurevilly, Club français du Livre, 1960, texte qui sera repris et refondu dans *Un si funeste Désir*, 1963.
- *La Judith de Frédéric Tonnerre* (1865), in *Figures*, Paris, New York, septembre 1961.
- *Explication continuée*, in *Tel Quel*, hiver 1962.
- *Introduction pour Aline et Valcour*, Editions J.J. Pauvert, 1963. Repris in *Œuvres complètes de Sade*, tome IX, J.J. Pauvert, 1967.
- *A propos du Simulacre dans la Communication de Georges Bataille*, in *Homage à Georges Bataille, Critique*, août-septembre 1963.
- *Préface à la traduction de L'Enéide de Virgile*, Gallimard, 1964.
- *O Mort, où est ta Victoire ?* (extrait du *Baphomet*), in *Tel Quel*, automne 1964.
- *Le Baphomet* (le prologue du roman), in *Mercure de France*, décembre 1964.
- *Dans la Chambre de Méditation*, in *Le Nouveau Commerce*, automne-hiver 1964.

- *Origines cultuelles et mythiques d'un certain Comportement des Dames romaines* (importants fragments du livre à paraître sous le même titre en 1968), in *N.R.F.*, novembre 1965.
- *A Destructive Philosophy*, in *Yale French Studies* (New York) n° 35, décembre 1965.
- *Sade et la Révolution*, Préface à *La Philosophie dans le Boudoir* du Marquis de Sade, in *Œuvres complètes*, tome troisième, Cercle du Livre Précieux, 1966.
- Préface à *La Nouvelle Justine* suivie de *l'Histoire de Juliette, sa Sœur* du Marquis de Sade, in *Œuvres complètes*, tome sixième, Cercle du Livre Précieux, 1966.
- *Réponse à l'enquête sur La Littérature et le Cinéma*, in *Les Cahiers du Cinéma*, décembre 1966.
- *Justine et Juliette*, in *Dictionnaire des Œuvres*, Laffont-Bompiani, texte repris en note additionnelle dans la réédition de *Sade mon prochain*, 1967.
- *The Falling Nymphs* (*La Décadence du Nu*), in *Art News Annual*, n° 3, texte français in *Almanach letterario*, Bompiani, 1967.
- Préface à *Les Crimes de l'Amour* du Marquis de Sade, in *Œuvres complètes*, tome dixième, Cercle du Livre Précieux, 1967.
- *Esquisse du Système de Sade*, préface à *Les 120 Journées de Sodome* du Marquis de Sade, in *Œuvres complètes*, tome treizième, Cercle du Livre Précieux, 1967.
- *Fragments d'une Lettre à Michel Butor*, in *Les Cahiers du Chemin*, Gallimard, octobre 1967.
- *Le plus grave Malentendu* (extrait de l'étude qui paraîtra un peu plus tard sous le titre de *Nietzsche et le Cercle vicieux*), in *Les Cahiers du Chemin*, janvier 1969.
- *La Période turinoise de Nietzsche*, in *L'Ephémère*, printemps 1968, texte repris in *Nietzsche et le Cercle vicieux*, 1969.
- *Le Complot, fragments de travail* (en vue du *Nietzsche et le Cercle vicieux*), in *Change*, 2, deuxième trimestre 1969.
- *Le Geste muet du Passage matériel au Dessin*, in *Change*, 5, deuxième trimestre 1970.

TEXTES DE CONFÉRENCES REPRIS DANS SADE MON PROCHAIN, 1947, ET DANS LA RÉÉDITION DE 1967.

- *Sade et la Révolution*, conférence au Collège de Sociologie, février 1939, reprise in *Sade mon prochain*, 1947, et amendée au paragraphe V par une longue note dans la réédition de 1967, p. 84.
- *Le Corps du Néant* (Bataille et Nietzsche), conférence prononcée au couvent dominicain de Saint-Maximin, 1941, reprise dans la première édition de *Sade mon prochain*, supprimée dans la réédition de 1967.

- *Signe et Perversion chez Sade*, conférence prononcée à la tribune de *Tel Quel*, le 12 mai 1966, développée et parue dans le numéro de *Tel Quel* consacré à Sade (n° 28), et reprise sous le titre : *Le Philosophe scélérat* dans la réédition de *Sade mon prochain*, 1967, en tête de l'ouvrage et, d'autre part, dans les *Œuvres complètes* du Marquis de Sade, tome seizième, Cercle du Livre Précieux, 1967.

AUTRES CONFÉRENCES

- *Nietzsche, le Polythéisme et la Parodie*, conférence prononcée au Collège de Philosophie, à Paris, en mai 1957, et dont le texte sera repris dans *Un si funeste Désir*, 1963.
- *Du Caractère incommunicable des Lois de l'Hospitalité*, conférence prononcée à Bruxelles, en février 1966.
- *La Mercantilisation des Phantasmes érotiques selon les Normes industrielles*, conférence prononcée à l'Institut français de Florence, avril 1970.

TRADUCTIONS

- *Le Verdict* de Franz Kafka, in *Bifur* n° 5, 1930.
- *Antigone*, de Søren Kierkegaard. *Réflexion du Tragique antique dans le Tragique moderne. Un Essai dans l'Aspiration fragmentaire*. Texte français et postface de Pierre Klossowski. Ed. Les Nouvelles Lettres, Paris, 1938.
- *Pages du Journal intime* de Franz Kafka (qui seront reprises peu après dans l'ouvrage portant ce titre), in *Fontaine*, mai 1945.
- *Journal intime* de Franz Kafka (suivi d'*Esquisse d'une Autobiographie*, de *Considérations sur le Pêché* et de *Méditations*), éditions Grasset, Paris, 1945.
- J.G. Hamann, *Métacritique du Purisme de la Raison pure*, texte présenté et traduit par Pierre Klossowski, in *Deucalion*, n° 1, août 1946.
- *Les Méditations bibliques* de Hamann, avec une *Etude de Hegel*, Editions de Minuit, Paris, 1948.
- *Le Gai Savoir* de Nietzsche, Club français du Livre, Paris, 1954. Repris dans l'édition des *Œuvres complètes* de Nietzsche, Gallimard, Paris, 1967.
- *Vie des douze César*, de Suétone, Club français du Livre, Paris, 1959.
- *Le Journal* de Paul Klee, Grasset, Paris, 1959.
- *Tractatus logico-philosophiques*, texte suivi de *Investigations philosophiques*, de Wittgenstein, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1961.
- *Jeou-P'ou-T'ouan* ou *La Chair comme Tapis de Prière*, roman publié vers 1660 par le lettré Li-Yu, traduit pour la première fois en français par Pierre Klossowski (à partir du texte allemand de Franz Kuhn, revu sur le texte chinois par Jacques Pimpaneau), Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1962.
- *L'Enéide* de Virgile, Gallimard, Paris, 1964.
- *Correspondance entre Rainer-Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé*, in *Le Nouveau Commerce*, printemps-été 1967.

œuvres de
Pierre Klossowski

LA VOCATION SUSPENDUE (1950)

156 pages, in-16 d.c. Collection blanche

UN SI FUNESTE DÉSIR (1963)

236 pages, in-16 d.c. Collection blanche

LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ (1965)

*La Révocation de l'Edit de Nantes. Roberte,
ce soir. Le Souffleur.*

360 pages, in-8° soleil. Coll. « Le Chemin »

GALLIMARD

- Pierre Klossowski a collaboré à la traduction, par Pierre Jean Jouve, des *Poèmes de la Folie* de Hölderlin, Editions J.O. Fourcade, Paris, 1930. Réédition : Gallimard, Paris, 1963.
- Dans *Le Procès de Gilles de Rais*, documents présentés par Georges Bataille, le plunitif latin au procès d'église a été traduit par Pierre Klossowski. Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1965.
- Pierre Klossowski achève actuellement la traduction de *Nietzsche* de Martin Heidegger, qui paraîtra aux Editions Gallimard, Paris.

ESSAIS

- *Sade mon prochain*, Editions du Seuil, Paris, 1947. Nouvelle édition, autrement structurée, corrigée sur un grand nombre de points, précédée d'un *Avertissement* (éclairant ce nouveau propos) et d'un texte intitulé *Le Philosophe scélérat*, mêmes Editions, 1967.
- *Le Bain de Diane*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1956.
- *Un si funeste Désir*, Gallimard, Paris, 1963.
- *Origines cultuelles et mythiques d'un certain Comportement des Dames romaines*, illustré d'un frontispice gravé et de dessins originaux de l'auteur, Editions Fata Morgana, Montpellier, 1968.
- *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Mercure de France, Paris, 1969.

ROMANS

- *La Vocation suspendue*, Gallimard, Paris, 1950.
- *Roberte ce soir*, Editions de Minuit, Paris, 1953. L'édition originale de cet ouvrage a été tirée à cinquante exemplaires illustrés de six compositions de l'auteur.
- *La Révocation de l'Edit de Nantes*, Editions de Minuit, Paris, 1959.
- *Le Souffleur ou le Théâtre de Société*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1960.
- *Les Lois de l'Hospitalité* (*La Révocation de l'Edit de Nantes, Roberte ce soir, Le Souffleur*), édition définitive, augmentée d'une préface et d'une postface, collection « Le Chemin », Gallimard, Paris, 1965.
- *Le Baphomet*, Mercure de France, Paris, 1965. Ce roman a obtenu le Prix des Critiques.

TRADUCTIONS EN LANGUES ÉTRANGÈRES

Allemagne

- *Die Gesetze der Gastfreundschaft*, Rowohlt, Hamburg, 1966.
- *Der Baphomet*, Rowohlt, Hamburg, 1968.
- *Das Bad der Diana*, Rowohlt, Hamburg, 1970.

Etats-Unis

- *Roberte ce soir. The Revocation of the Edict of Nantes*, Grove Press, New York, 1969.

CAISSE NATIONALE DES LETTRES

AIDE A L'ÉDITION



LIS ISLO D'OR

de

FRÉDÉRIC MISTRAL



Edition critique établie

par

JEAN BOUTIERE

(2 volumes)



LIBRAIRIE MARCEL DIDIER

4 et 6, rue de la Sorbonne

PARIS 5°

Italie

- *Il Bagno di Diana*, Silva, Milanò, 1962.
- *Il Bafometto*, Sugar, Milano, 1966.
- *Le leggi dell'ospitalita*, Sugar, Milano, 1968.
- *Sade prossimo mio*, proceduto da *Il Filosofo scellerato*, Sugar, Milano, 1970.

Japon

- *La Révocation de l'Edit de Nantes. Roberte ce soir*, Kawade Paper Backs, Tokyo, 1962.
- *Le Baphomet*, Togensha, Tokyo, 1967.
- *Les Lois de l'Hospitalité*, Kawade, 1968.
- *Sade mon prochain*, Shobun-sha Publisher, Tokyo, 1969.

Mexique

- *La Vocation suspendue*, Era, Mexico, 1969.

Portugal

- *Sade, meu proximo*, procedido de *O Filosofo celerado*, Moraes, Lisboa, 1968.

DESSINS

Pierre Klossowski dessine « depuis toujours ». Il n'a malheureusement rien conservé de son œuvre d'avant guerre. Six de ses dessins à la mine de plomb ont paru dans l'édition originale de *Roberte ce soir* (Ed. de Minuit, 1953). Un peu plus tard, en 1955, et pour répondre au vœu de ses amis (en particulier de Georges Bataille, d'Alberto Giacometti et d'André Masson), il a montré, chez lui, des dessins de grand format. Sa première exposition publique date de 1957 : elle eut lieu au Cadran Solaire, à Paris. Elle a été suivie d'une autre, à Genève (Galerie Aurora), en 1958. Deux expositions ont été organisées en 1969 : l'une à Rome (Galleria Il Segno), l'autre à Milan (Galleria Schwartz). De nouvelles expositions sont prévues dans diverses villes d'Europe.

BIBLIOGRAPHIE DES ÉTUDES ET ARTICLES CONSACRÉS A PIERRE KLOSSOWSKI

- Georges Bataille : *Le Secret de Sade*, in *Critique*, août-septembre et octobre 1947.
- Georges Bataille : *Hors des Limites (Roberte ce soir)*, in *Critique*, février 1954.
- Brice Parain : *Roberte ce soir*, in *N.R.F.*, avril 1954.
- Charles Duits : *Roberte ce soir*, in *Les Lettres Nouvelles*, mai 1954.
- Henry Amer : *Le Bain de Diane*, in *N.R.F.*, janvier 1957.
- Michel Butor : *Les Libertés du Romanesque (La Révocation de l'Edit de Nantes)*, *Arts*, 8 avril 1959.

musique en jeu

revue trimestrielle de la musique aujourd'hui

■ LA MUSIQUE AUJOURD'HUI ?

Dieter Schnebel : Débris d'œuvre / Œuvre en débris

Francis Muller : Du maniérisme dans la musique contemporaine

INTRODUCTION A LA MUSIQUE AMERICAINE :

Betsy Jolas : Sur Ives "The Unanswered Question"

Dominique Bosseur : L'expérience du Temps chez Cage

Morton Feldman : Entre des catégories

Eckart Rahm : Musique sans musique

Henri Pousseur : Calcul et imagination dans la musique électronique

Iannis Xenakis : Rencontres avec...

Karlheinz Stockhausen : Un jour comme un autre

Vinko Globokar : Réagir...

DIX JEUNES COMPOSITEURS

Heinz-Klaus Metzger : Musique pour quoi faire ?

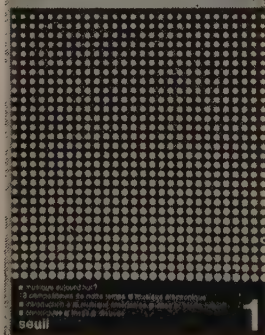
Jean-François Hirsch : L'oreille froide

■ DOSSIER : Pierre Boulez

■ **CHRONIQUES** : Musique contemporaine : un nouveau public - Pop' corner - Un festival à connaître : "Pro Musica Nova" de Brême - Concerts - Disques - Livres - La musique contemporaine à la radio.

Le numéro 12 F - En librairie et sur abonnement.

musique en jeu



Bulletin d'abonnement

à adresser aux Editions du Seuil
27, rue Jacob, Paris 6e - CCP 3042-04

M. _____

Adresse _____

souscrit un abonnement d'1 an à **musique en jeu**

Règlement joint par :

☐ chèque bancaire

☐ mandat postal

☐ virement postal

☐ France : 40 F

☐ Etranger : 45 F

- André Pieyre de Mandiargues : *La Révocation de l'Edit de Nantes*, in N.R.F., mai 1959.
- Georges Lambrichs : *En Présence de Pierre Klossowski*, feuillet inséré entre les premières pages de *La Révocation de l'Edit de Nantes*, 1959.
- Maurice Nadeau : *La Fiction d'une Fiction (Le Souffleur)*, in *L'Express*, 3 novembre 1960.
- Michel Foucault : *La Prose d'Actéon*, in N.R.F., mars 1964.
- Michel Foucault : *Sur la Traduction de l'Enéide*, in *L'Express*, septembre 1964.
- Michel Deguy : *L'Enéide (traduite par Pierre Klossowski)*, in N.R.F., décembre 1964.
- Pierre Leyris : *L'Enéide restituée*, in *Mercure de France*, décembre 1964.
- Gilles Deleuze : *Pierre Klossowski ou le Corps Langage*, in *Critique*, mars 1965, étude reprise et refondue dans *La Logique du Sens*, Editions de Minuit, 1969.
- André Pieyre de Mandiargues : *Le Jeu pervers de Pierre Klossowski*, in *Le Figaro Littéraire*, 27 mai 1965.
- Michel Butor : *Une Vocation suspendue* (sur *Les Lois de l'Hospitalité* et *Le Baphomet*), in *Le Monde*, juin 1965.
- Maurice Blanchot : *Le Rire des Dieux*, in N.R.F., juillet 1965.
- Jean-Pierre Faye : *Gnose blanche, Roman noir (Le Baphomet)*, in *Tel Quel*, été 1965.
- Joseph Guglielmi : *Sous le Signe de Roberte (Les Lois de l'Hospitalité)*, in *Cahiers du Sud*, janvier-février-mars 1966.
- André Masson : *Introduction*, et Franco Cagnetta : *De Luxuria spirituali*, textes édités lors de la première exposition des mines de plomb de Pierre Klossowski à la galerie du Cadran Solaire, Paris, juin 1967. Le texte de Franco Cagnetta sera repris dans le catalogue de la Galleria Schwartz édité lors de l'exposition d'avril 1970, à Milan.
- Jean-Noël Vuarnet : *Nietzsche et le Cercle vicieux*, in *Les Lettres françaises*, n° 4-10 juin 1969.
- Claude Vivien : *Le Cercle vicieux de la Pensée*, in *La Quinzaine littéraire*, n° 1-15 juillet 1969.
- Jean Duvignaud : *Le Penseur sauvage (sur Nietzsche et le Cercle vicieux)*, in *Le Nouvel Observateur*, du 9 au 16 juin 1969.
- Madeleine Chapsal, *Quand Nietzsche se « déconstruisait »*, in *L'Express*, 28 juillet 1969.
- André Marrissel : *Nietzsche et le Cercle vicieux*, in N.R.F., janvier 1970.



Les documents des pages 7 et 35 nous ont été aimablement communiqués par le Service photographique de la Bibliothèque Nationale de Paris.

L'ARC

revue trimestrielle

Directeur : STÉPHANE CORDIER



Direction-Rédaction :
Chemin de Repentance
AIX-EN-PROVENCE

Administration-Abonnements :
78, boulevard Saint-Michel, PARIS 6^e

Abonnements pour 4 numéros :
FRANCE 30 F - ÉTRANGER 35 F

Par chèque bancaire ou de préférence
par mandat ou virement postal
(C.C.P. 55 La Source 30 046 00)

Distribution aux libraires :
NOUVEAU QUARTIER LATIN
78, boulevard Saint-Michel
PARIS 6^e. Tél. ODÉ 76-44



CE QUARANTE-TROISIÈME CAHIER DE
L'ARC A ÉTÉ IMPRIMÉ A CAVAILLON
PAR L'IMPRIMERIE MISTRAL ; CLICHÉS
DE LA PHOTOGRAVURE A. SABOUL, LYON

Dépôt légal 4^{me} trimestre 1970, N° 1393
Com. Parit. N° 34-837.

BATAILLE

« La littérature n'est pas innocente et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle. L'action seule allait droit. La littérature, je l'ai lentement voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée. Mais l'enfance qui gouvernerait aurait-elle une vérité ? ».

Au début de 1971, paraîtra (hors abonnement) une nouvelle édition, entièrement remaniée et enrichie de nouvelles contributions, de notre cahier *Georges Bataille*, épuisé depuis plusieurs années.

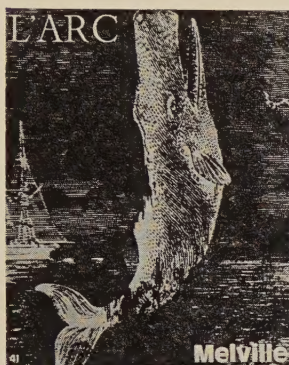


FELLINI

« J'aurais bien aimé faire du cinéma en 1920, et profiter de la période des pionniers. Quand j'ai commencé, le cinéma était déjà un fait archéologique.

A ses origines, il s'agissait d'un phénomène de foire, et je le ressens toujours un peu ainsi. »

Notre numéro Fellini qui réunira des interventions de J.M.G. Le Clézio, A. Resnais, G. Simenon, H. Miller, etc... paraîtra en mars.



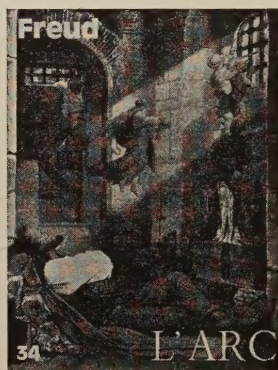
littérature

N° 24 NABOKOV	5 F
36 JOYCE	9 F
37 SURREALISME	9 F
39 BUTOR	9 F
41 MELVILLE	10 F
43 KLOSSOWSKI	10 F

Numéros épuisés : 22 René Char - 28 Queneau
29 Jules Verne - 32 Bataille - 33 Lautréamont

philosophie, sciences humaines

N° 26 LÉVI-STRAUSS	7 F 50
30 JEAN-PAUL SARTRE	7 F 50
34 FREUD	7 F 50
38 HEGEL	9 F
42 BACHELARD	10 F



arts, musique, cinéma

N° 27 L'OPÉRA	6 F
35 DUBUFFET	7 F 50
40 BEETHOVEN	10 F

Numéros épuisés : 21 Photographie - 23 Cuba
25 Expressionnisme - 31 Alain Resnais

Les numéros de la collection de L'ARC encore disponibles sont en vente chez les meilleurs libraires ou envoyés (franco) : L'ARC, 78, boulevard Saint-Michel, Paris (6°). Règlement par chèque bancaire ou au C.C.P. 55 La Source 30 046 00.

BALAFRE !

Quel homme faut-il être pour aimer "BALAFRE" ?

Un homme, tout simplement.

Un homme dont l'élégance est une élégance d'homme.

Un homme qui veut pour sa toilette, des produits d'homme.

Aimer Balafre, c'est aimer être un homme.

BALAFRE : une senteur fine et épicée, originale,
pour l'homme distingué.

After-shave.

Savon.

LANCOME pour hommes.

Balafre!



oscar publicité