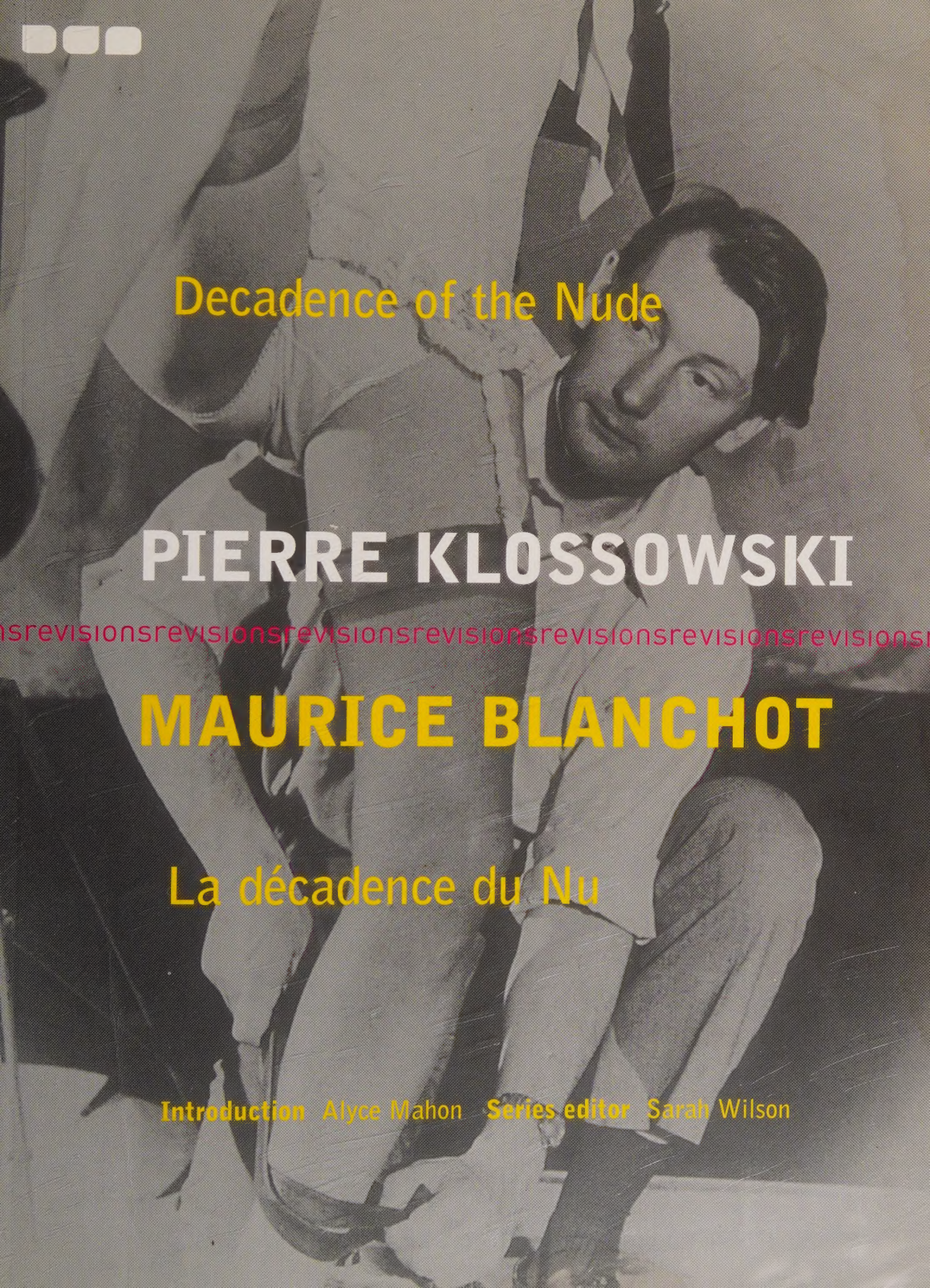




Decadence of the Nude

PIERRE KLOSSOWSKI

revisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisions

MAURICE BLANCHOT

La décadence du Nu

Introduction Alyce Mahon Series editor Sarah Wilson

PIERRE KLOSSOWSKI

revisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsre

MAURICE BLANCHOT

©2002 Black Dog Publishing Limited
Architecture Art Design Fashion History Photography Theory and Things

Black Dog Publishing Limited
5 Ravenscroft Street
London E2 7SH UK
Tel: + 44 (0) 20 7613 1922
Fax: + 44 (0) 20 7613 1944
Email: info@bdp.demon.co.uk
www.bdpworld.com

All opinions expressed in material contained within this publication are those of the authors and not necessarily those of the publisher.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

Every effort has been made to trace all copyright holders, but if any have been inadvertently overlooked the publishers will be pleased to make the necessary arrangements at the first opportunity.

Produced by Duncan McCorquodale and Catherine Grant.
Designed by Gavin Ambrose.

Printed in the European Union

ISBN 1 901033 62 7

British Library cataloguing-in-publication data.
A catalogue record for this book is available
from the British Library.

Originally published as Pierre Klossowski:

"The Falling Nymphs" (English version of "La décadence du Nu"), *Art News Annual*, 3, 1967 and
"La décadence du Nu" in *Les cahiers du Chemin*, Paris: Gallimard, 1976
"La description, l'argumentation, le récit", Paris: Galerie Le Bateau-Lavoir, 1975
"L'indiscernable", *La Nouvelle Revue Française*, June 1978

Originally published as Maurice Blanchot:

"Le rire des Dieux", *La Nouvelle Revue Française*, July 1965, © Editions Gallimard
"The Laughter of the Gods" from *Friendship* by Maurice Blanchot, translated by Elizabeth Rottenberg,
© 1971 Editions Gallimard, English Edition © 1997 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Jr.
University, published by Stanford University Press.

All images and texts by Pierre Klossowski are courtesy of Denise Klossowski.

Our warmest thanks to the late Pierre Klossowski and to Denise Klossowski for their generous collaboration.

The publication of this book is supported by the Courtauld Institute of Art, University of London and the French Ministry for Foreign Affairs, as part of the Burgess programme, headed for the French Embassy in London by the Institut Français du Royaume-Uni. Assistance towards primary research was also gratefully received from the Arts and Humanities Research Board and the University of Southampton.

Sincere thanks also to Sophie Berrebi, Eric Fernie, Sander L Gilman, Catherine Grant, Béatrice Hatala, Pierre Jaccaud and Kamila Regent (Chambre de séjour avec vue, Saignon), Jean-Paul Jungo, Eoghan Naughton, Yann Perreau, Mark Shiel, Thierry Vèbre, Sylvie Zucca and the Galerie Rachlin-Lemarie Beaubourg, Paris.



Courtauld Institute of Art



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Revisions Series Honourary Committee

Jacques Derrida, Paris

David Elliott, Tokyo

Sander L Gilman, Chicago

Ange von Graevnitz, Amsterdam

Lars Nittve, Stockholm

Jean-François Lyotard

The Assassination of Experience by Painting – Monory

Introduction Sarah Wilson

Gilles Deleuze, Michel Foucault

Photogenic Painting – Fromanger

Introduction Adrian Rifkin

revisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsrevisionsre

Jean-François Lyotard

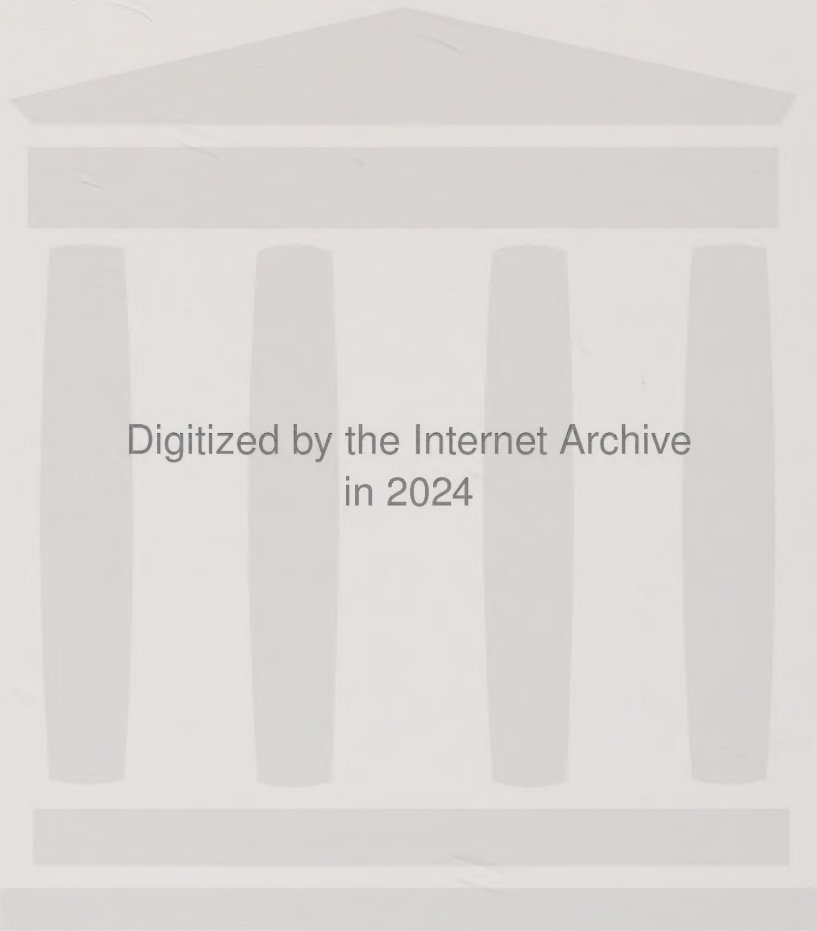
L'Assassinat de l'expérience par la peinture – Monory

Introduction Sarah Wilson

Gilles Deleuze, Michel Foucault

La peinture photogénique – Fromanger

Introduction Adrian Rifkin



Digitized by the Internet Archive
in 2024

Decadence of the Nude

PIERRE KLOSSOWSKI

MAURICE BLANCHOT

La décadence du Nu

Introduction Alyce Mahon

Sarah Wilson	
Editor's Introduction	13
Alyce Mahon	
Pierre Klossowski, Theo-pornologer	33
Pierre Klossowski	
Decadence of the Nude	103
Description, Argumentation, Narrative	125
The Indiscernible	141
translated by Paul Buck and Catherine Petit	
Maurice Blanchot	
The Laughter of the Gods	161
translated by Paul Buck and Catherine Petit	
Biographies/Bibliographies	193

CONTENTS/SOMMAIRE

Sarah Wilson	
Avant-propos de la rédaction	13
traduit par Catherine Petitgas	
Alyce Mahon	
Pierre Klossowski, Théo-pornologue	33
traduit par Catherine Petitgas	
Pierre Klossowski	
La décadence du Nu	103
La description, l'argumentation, le récit	125
L'indiscernable	141
Maurice Blanchot	
Le rire des Dieux	161
Biographies/Bibliographies	193

Editor's Introduction

Sarah Wilson

Avant-propos de la rédaction



To bring the art and the critical writings of Pierre Klossowski to a new generation is a privilege and a challenge. His *oeuvre* spans seven decades, from the 1930s to the 1990s; his contemporaries ranged from Rilke and André Gide and his brother, the painter Balthus, to the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari who acknowledged Klossowski as a constant reference in *Anti-Oedipus*, *Capitalism and Schizophrenia*.¹ Jean Baudrillard's formulation of the 'simulacrum' is significantly indebted to his older master. Klossowski was the twentieth century high priest of the anti-theological works of the Marquis de Sade and of Nietzsche. His philosophical legacy is formidable.

Alyce Mahon's substantial introduction to Klossowski's work develops the theme of the artist as 'theo-pornologer' – Deleuze's coinage – in the context of fellow French writers and thinkers. The exploration of intertextuality is linked, felicitously, with Maurice Blanchot's idea of philosophy as a form of friendship. Moreover, Mahon's critical attention to the centrality of Klossowski's female protagonists – like those of the Marquis de Sade, his ancestor and his double – is welcome, reasserting the necessary androgyny of the creative artist, reflected so tellingly in the world of Klossowski's phantasmatic *tableaux*.

Présenter le travail artistique et les écrits critiques de Pierre Klossowski à une nouvelle génération est à la fois un honneur et une épreuve. Son œuvre recouvre sept décennies depuis les années 30 jusqu'aux années 90 ; Rilke, André Gide et le peintre Balthus (son frère) furent ses contemporains ainsi que les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui citaient Klossowski comme une référence constante dans *L'Anti-Édipe. Capitalisme et Schizophrénie*.¹ La notion de « simulacre » élaborée par Jean Baudrillard doit beaucoup à Klossowski. Incarnant les idées anti-théologiques du Marquis de Sade et de Nietzsche au vingtième siècle, Klossowski nous laisse un héritage philosophique de grande envergure.

Dans son introduction richement documentée, Alyce Mahon resitue Klossowski en tant qu'artiste « théo-pornologue » – un mot de Deleuze – parmi ses contemporains, penseurs et écrivains français. L'exploration de cette intertextualité se noue de complicité avec une idée de Maurice Blanchot : la philosophie comme forme d'amitié. Le regard critique qu'Alyce Mahon porte sur la position centrale des héroïnes de Klossowski – comme celles du Marquis de Sade, son ancêtre et son double – relève la nécessaire androgynie de l'artiste-créateur dont le reflet se trouve avec autant de persistance dans l'univers phantasmatique de ses *tableaux*.

The texts we have selected offer an illuminating sequel to the first two publications in the Revisions series. In *The Assassination of Experience by Painting*, Monory, Jean-François Lyotard referred as a matter of course to Klossowski's contemporary parody of 1970, *La Monnaie vivante*, in which prostitution is figured as "Living Money".¹ Lyotard would elaborate this idea with his theory of libidinal economy which is integrated into his discussion of Jacques Monory's blue paintings. Lyotard played here with the limits of his own philosophical universe, juxtaposing his ideas with the violent images of his chosen painter; Klossowski, his contemporary, similarly tested his own erotic figurations against his prose, in a contest between the evocative potential of words and the power of the image.

In our second volume, *Photogenic Painting*, Michel Foucault linked the long history of photography to the theories of Marshall McLuhan as he elucidated the work of the revolutionary 'red' artist, Gérard Fromanger. Klossowski's own, complex relationship to photography, cinema history, the 'aura' of the image and the anachronisms of the artwork have a crucial point of departure in the 1930s; an encounter, which, one could argue, may be seen to inform the explosion of his graphic work in the 1970s and 1980s (he was finally –

Les textes que nous avons choisis nous donnent aussi l'occasion de considérer les deux premiers ouvrages de notre série Revisions sous un jour nouveau. Dans *L'Assassinat de l'expérience par la peinture – Monory*, Jean-François Lyotard se référait tout naturellement à *La Monnaie vivante*, l'œuvre parodique de Klossowski datant de cette époque (1970), où la prostitution est considérée comme une forme de « monnaie vivante ».² Lyotard développe cette idée de Klossowski dans la théorie de l'économie libidinale, qu'on peut retrouver dans la discussion sur les monochromes bleues de Jacques Monory. Ici, Lyotard jouait avec les limites de son propre univers philosophique, juxtaposant ses idées aux images violentes de Monory, le peintre qu'il avait choisi. Dans la même période, Klossowski à son tour, mettait ses propres figurations érotiques à l'épreuve de sa prose, mesurant ainsi le pouvoir évocateur du mot au pouvoir de l'image.

Dans notre seconde publication, *La Peinture photogénique*, Michel Foucault rapprochait la longue histoire de la photographie des théories de Marshall McLuhan tandis qu'il élucidait l'œuvre de l'artiste révolutionnaire « rouge », Gérard Fromanger. De fait, la relation complexe que Klossowski lui-même entretient avec la photographie, le cinéma, l'histoire, « l'aura » de l'image et les anachronismes de l'œuvre d'art, trouve un point de départ crucial

paradoxically – recognised as a contemporary, ‘postmodern’ artist with the *Simulacra* show at the Bern Kunsthalle in 1981 and at Documenta 7, in Kassel in 1982).

Back in 1936, Klossowski, who had already collaborated with the poet Pierre-Jean Jouve to render the German Romantic, Hölderlin’s, *Poems of Madness* into French, was asked by the philosopher Walter Benjamin, exiled in Paris, to work on another translation. This was to be “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” for the Éditions Alcan, a publishing house responsible for the works of the Frankfurt School during its short, pre-war sojourn in Paris.³ Benjamin chose for his epigraph the poet Paul Valéry’s reflections upon the “conquest of ubiquity”: the irreversible changes to time, space and matter in the first decades of the twentieth century.⁴ Valéry recognised, as would Benjamin and Klossowski, that these changes had instantly rendered obsolete the classical traditions of painting and sculpture represented by Paris’s Ecole des Beaux-Arts. Both Benjamin and Klossowski shared a fascination with the cult value of the work of art as expressed in its ‘aura’, a fascination with the aura’s decline and rebirth as phantasm, and the potential revenges of the technology that was developing apace – cinema

dans les années 30, au cours d’une rencontre qui, semble-t-il, inspira l’explosion de son œuvre graphique dans les années 70 et 80 (il est reconnu, enfin, comme artiste contemporain, « postmoderne » en exposant dans *Simulacra*, au Kunsthalle de Berne en 1981, et à la Documenta 7, à Cassel, en 1982).

En 1936, Klossowski, un germaniste brillant qui avait déjà travaillé avec le poète Pierre-Jean Jouve à l’adaptation française des *Poèmes de la folie* du romantique allemand Hölderlin, fut invité par le philosophe Walter Benjamin, alors en exil à Paris, à prendre en charge une autre traduction. Il s’agissait de « L’œuvre d’art à l’époque de la reproduction mécanisée » pour les Éditions Alcan. Cette maison avait publié les travaux de l’École de Francfort en passage à Paris avant la guerre.³ Benjamin choisit pour épigraphe les réflexions de Paul Valéry sur la « conquête de l’ubiquité » : les changements irréversibles du temps, de l’espace et de la matière dans les premières décennies du XX^e siècle.⁴ Tout comme Valéry, Benjamin et Klossowski ont reconnu que ces changements rendaient très vite obsolètes les traditions classiques de la peinture et de la sculpture représentées par l’institution parisienne des « Beaux-Arts ». Les deux hommes partageaient la même fascination pour l’œuvre d’art en tant qu’objet de culte, telle qu’elle s’exprime par son aura.

included – in the 1930s. Benjamin's message, relating to fascism's dangerous aestheticising of politics at this time, remained, after his tragic suicide, as his epitaph: *Fiat ars, pereat mundus*.

Klossowski, however, would continue to write after the Second World War as a survivor, traversed by religious crisis, while the figure of his desire, his wife Denise (the fictional *Roberte*) had returned to France as a *déportée* from Ravensbrück concentration camp. At a moment when the Western cultural heritage appeared threatened in its entirety, the work of art had remained a central preoccupation for Benjamin. After the war, Klossowski, too, would be haunted by that heritage: the gestures of Renaissance angels and erotic after-images of the school of Fontainebleau live again as phantoms in every drawing. The realities of massacre, political catastrophe and competing ideologies have faded into memory, all but obliterated; while the eddies and flashbacks deployed in his writings – intertings of Sade (always exsanguinated) – of Nietzsche, of the theological – are so many conflicting moments of the suspension of disbelief. The figure of *Roberte* transcends all,

Ils anticipaient également le déclin de l'aura, sa renaissance dans le fantasme et les revanches potentielles de la technologie – en particulier le cinéma – qui se développait rapidement dans les années 30.⁵ *Fiat ars, pereat mundus*: la mise en garde de Benjamin en cette époque dangereuse contre l'esthétisation de la politique par le fascisme allait devenir – après son suicide – son épitaphe tragique.

Pourtant, Klossowski allait écrire après la seconde guerre mondiale en tant que survivant, traversé de crises religieuses, tandis que l'objet de son désir, sa femme Denise – *Roberte* – était revenue en France après avoir été déportée au camp de concentration de Ravensbrück. Tout comme Benjamin, qui n'avait pu abandonner « l'œuvre d'art » – le patrimoine culturel de l'Occident – à son stade le plus périlleux, Klossowski allait aussi être hanté par ce patrimoine: les poses des anges de la Renaissance et les allusions érotiques des tableaux de l'école de Fontainebleau réapparaissent comme des fantômes dans chacun de ses dessins. Son œuvre, dans son évolution à travers le siècle, donne la preuve insigne d'une émancipation du système de croyance des Beaux-Arts d'une manière encore plus radicale que Benjamin n'aurait jamais pu l'imaginer. Les réalités de massacre, de catastrophe politique et d'idéologie dominante n'y sont plus guère que des souvenirs en déperdition, tandis que

supreme. Klossowski's works as they progress through the century are a spectral demonstration of a separation from the structuring beliefs of the Beaux-Arts academy greater than Benjamin could ever have imagined.

In many ways Klossowski's writing, particularly his writing about painting, plays wilfully with the notion, perversely transposed to literature, of the *ralenti* – Benjamin chose the word *Zeitlupe*, or 'time-magnifying glass' – the quasi-cinematic passage in slow motion, which contrasts with the contemporary 'image as snapshot', the *cliché*, with, of course, its secondary meaning: the *cliché* as stereotype.⁶ In his 1959 novel, *The Revocation of the Edict of Nantes*, for example, an immensely long, minutely detailed rehearsal of Lucretia's dilemmas as Tarquin seizes her – the preliminaries to her violation – far exceeds in the time of reading her desperate moment of decision: "everything passes in a flash of time, and this is the flash of time of painters". The French uses *clin d'oeil*, literally the wink of an eye – or camera shutter – which also doubles as the knowing wink of complicity between artist and learned spectator, versed in a mythology now as lost to ordinary mortals as are the pictorial codes of centuries past.⁷

les méandres et les retours en arrière qui foisonnent dans ses écrits – les entrecroisements de la pensée de Sade (toujours exsangue), de Nietzsche, de la théologie – sont autant d'étapes conflictuelles dans la suspension du doute. Le personnage de *Roberte* transcende le tout, suprême.

A bien des égards, les écrits de Klossowski, en particulier ses écrits sur la peinture, jouent délibérément avec la notion, récupérée à l'envi par la littérature, de *ralenti* – Benjamin choisit le terme de *Zeitlupe*, ou « loupe-temps » – le passage quasi-cinématique au mouvement ralenti par contraste avec la notion contemporaine « d'image instantanée », le *cliché*, avec bien sûr son second sens: le *cliché* en tant que stéréotype.⁶ Dans *La Révocation de l'édit de Nantes*, par exemple, une description immensément longue et minutieuse de la répétition des dilemmes de Lucrèce lorsqu'elle est saisie par Tarquin – les préliminaires de son viol – prend beaucoup plus longtemps à lire que le moment désespéré de sa décision: « tout se passe en un clin d'œil, et c'est le clin d'œil des peintres ». Le choix du terme *clin d'œil* – qui évoque l'obturateur d'un appareil photographique – peut aussi se comprendre comme un *clin d'œil* entendu de complicité entre l'artiste et le spectateur érudit, versé dans une mythologie à présent tout aussi étrangère au commun des mortels que les codes picturaux des siècles derniers.⁷

Michel Foucault picked up on this dimension of Klossowski's work in a densely argued text of 1964: Klossowski's language must be "The Prose of Acteon", "the transgressive word", inasmuch as language must be doubled in a flash of time, its instant of metamorphosis. "Diana is divided in two by her own desire, Acteon metamorphosed at once by his desire and that of Artemis." A "remote legend," which is also a "myth of distance (man chastised for having attempted to approach the naked goddess)" becomes a metaphor for language itself, while the narrative exceeds both the time and the moment of metamorphic transformation. Foucault observes the double meaning of the word *hôte* in French, implicit in Klossowski's trilogy, *Les Lois de l'Hospitalité*. *Hôte* means both host and guest: the word "whirls around its interior axis, meaning both a thing and its complement", just as Dionysus and Christ "are each, as Nietzsche saw, a simulacrum of the other". Klossowski's language, Foucault writes, is "as essential as that of Blanchot and Bataille, since in its turn it teaches us how the gravest of thought must find its enlightened lightness outside of dialectics".⁷ The resolutely apolitical thought of the French Heideggerians was countered at this time – during France's reconstruction at the height of the Cold War – by contemporary Marxist

Michel Foucault souligna cette dimension de l'œuvre de Klossowski dans « La Prose d'Actéon » en 1964: le langage de Klossowski ne peut être la prose d'Actéon, « le mot transgressif », que dans la mesure où le langage peut se dédoubler à l'instant – le clin d'œil – de sa métamorphose. « Diane dédoublée par son propre désir, Actéon métamorphosé à la fois par le sien et celui d'Artémis ». Une « légende lointaine », qui est aussi « un mythe de la distance (l'homme châtié d'avoir tenté d'approcher la divinité nue) » devient une métaphore du langage même, tandis que la narration dépasse à la fois le temps et le moment de la transformation métamorphique. Parmi ses observations, Foucault note, par exemple, le double sens du terme *hôte* qui sous-tend le titre de la trilogie de Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*. Dans la mesure où *hôte* se réfère aussi bien au maître de maison qu'à son invité, le terme « tourbillonne sur son axe intérieur, disant une chose et son complémentaire » de même que, de façon encore plus cruciale, Foucault nous rappelle que Nietzsche insistait sur l'interaction entre Dionysos et le Crucifié « puisqu'ils sont, Nietzsche, l'a vu, simulacres l'un de l'autre ».⁸ L'écriture de Klossowski est, selon Foucault, « un langage pour nous aussi essentiel que celui de Blanchot et Bataille. Puisqu' à son tour il nous enseigne comment le plus grave de la pensée doit trouver hors de la dialectique sa légèreté

thought, driven by the doctrine of dialectical materialism. Foucault's ability to transcend this contemporary, 'doubled' version of reality - dialectical versus non-dialectical - and to recategorise the discourses of power through history, renders his homage to Klossowski's understanding of language and time particularly important.⁹

Three texts have been selected for this volume: "Decadence of the Nude", "Description, argumentation, narrative" and "The indiscernable" - writings which most eloquently discuss the relationship between Klossowski's mental and literary universe and his graphic work. At Klossowski's request, we include Maurice Blanchot's "Laughter of the Gods", with its unforgettable characterisation of his friend's work: "... So much innocence and so much perversity, so much severity and so much impropriety, an imagination so ingenuous and a mind so erudite"! While preparing this book, we were privileged to meet Klossowski, vivacious, courteous, still working in his atelier and finally to witness his last months, when his mind, still full of images and phantoms, constantly recalled the world of his philosophical and literary contemporaries.

illuminée ». A cette époque de reconstruction, au sommet de la guerre froide, la pensée résolument apolitique des heideggeriens français s'opposait à la pensée des marxistes et leur doctrine du matérialisme dialectique. L'hommage de Foucault à Klossowski, à sa compréhension de la langue et du temps est d'autant plus importante dans ce contexte. Car Foucault lui-même transcendait ce dialogue de sourds entre marxistes et heideggeriens - vision doublée de la réalité contemporaine - en revoyant les discours du pouvoir à travers l'histoire dans leurs catégories.⁹

Trois textes ont été sélectionnés pour cette publication: « La décadence du Nu »; « La description, l'argumentation, le récit » et « L'indiscernable » - les écrits qui exposent de la manière la plus éloquente la relation entre l'univers intellectuel et littéraire de Klossowski et son œuvre graphique, avec, de plus, à la demande de l'artiste, « Le rire des Dieux » de Maurice Blanchot. « Tant d'innocence et tant de perversité, tant de sévérité et tant d'inconvenance, une imagination si ingénue et un esprit si savant », déclarait brillamment Blanchot à propos du travail de son ami. En préparant ce livre, nous avons eu le privilège de rencontrer Klossowski, courtois, vivace, toujours actif dans son atelier, et d'être témoins de ses derniers mois: il était toujours, dans son esprit, en conversation avec ses amis philosophes, artistes et écrivains.

In “Decadence of the Nude”, written in 1967, Klossowski, translator of Paul Klee’s *Journal*, selects the peculiar and very early hermaphrodite drawing, *A Notorious Woman-Man*, with all the inherited bad taste of its nineteenth century precursors, to contemplate “the deep affinity between the artist and the female body he projects.”¹⁰ This affinity may extend to an “erotics” and an “anatomy of painting” in general, relegating individual figures of the nude to a phantasmatic presence – that of the simulacrum. Yet the “nude tormented by its sexual indetermination” was as topical in Klossowski’s own Paris, peopled by characters such as Pierre Molinier, the transvestite self-photographer, Michel Journiac, the homosexual performance artist or, indeed, Michel Foucault himself, as in Klee’s the *fin-de-siècle* hothouse of modernism.¹¹ Klossowski’s alertness to the ‘dramatugy’ of the nude, lost when the “nude as snapshot” replaced in our perceptions the erudite recognition of a frozen moment of narrative, (Lucretia before Tarquin again), leads to the contemplation of the Nude as the “*neutralisation... of a violent and primitive fact*”, and painting in itself as a figure of rape – a notion which became astonishingly topical, in the year 2000, with the Louvre exhibition *Posséder et détruire*.¹² Sensitive to the immense time-lapse between the “primitive fact” of the first painted nudes and visual responses in an era after

Dans « La décadence du Nu » écrit en 1967, Klossowski choisit *Une Femme-Homme notoire*, une des premières esquisses de Paul Klee dont il avait traduit le *Journal*, et un des premiers exemples de dessins hermaphrodites, pour considérer « cette affinité profonde entre l’artiste et le corps féminin qu’il projette », ¹⁰ une affinité qui va jusqu’à « l’érotisme » et à « l’anatomie du tableau » en général, réduisant les personnages spécifiques du Nu à une présence fantômatique – celle du simulacre. Pourtant, le concept du « Nu angoissé par son indétermination sexuelle » était un thème tout aussi actuel dans le Paris de Klossowski – peuplé de gens tels que Pierre Molinier, photographe travesti, Michel Journiac, doyen homosexuel de l’art corporel, ou en l’occurrence, Michel Foucault – qu’il ne l’était dans le milieu protégé du modernisme de fin-de-siècle de Klee.¹¹ La conscience de Klossowski de la « dramaturgie du Nu », une notion qui se perdit lorsque le « Nu comme instantané » remplaça dans nos perceptions la reconnaissance érudite d’un moment de narration figé (Lucrèce devant Tarquin à nouveau), conduit Klossowski à considérer le Nu comme « *la neutralisation... d’un fait primitif et violent* », et le tableau comme une scène de viol – une approche rendue remarquablement actuelle en l’an 2000 par l’exposition *Posséder et détruire* au Louvre.¹² Sensible à l’immense décalage entre « le fait primitif » des premiers

abstraction (he invokes the prism paintings of Robert Delaunay), Klossowski's attempt to introduce the notion of the simulacrum into figurative art after modernism bridges the gap between 'perverse' innocence and an authoritative anticipation of postmodern theories of the gaze.

"Description, argumentation, narrative" was written in 1975 for Klossowski's exhibition at the Galerie Le Bateau-Lavoir in Paris. It takes the notion of the simulacrum back to its origins in Latin antiquity, where the representation of the Gods in image or in clay, necessarily implied an intangible entering of divine presence for the representation to acquire an aura, magical (pagan) or religious. The mental image or phantasm is *imitated* in the simulacrum – here again the history of photography enters with the *tableaux vivants* upon which it at first depended, in a paradoxical search for the 'real'. (The long history of the *tableau vivant* extending from the earliest religious processions through Salon entertainments to the variety theatre and 'immobile' strip tease was fascinatingly described in the introduction to Klossowski's first public exhibition of 1967.)¹³ Hence the interpretation of Klossowski's silvery pencil drawings as "simulacra of paintings" – thus "simulacra of simulacra", as he wrote, "criticising the survival in my sensibility

tableaux de nus et les réponses visuelles conditionnées dorénavant par l'expérience de l'abstraction (il mentionne les tableaux prismatiques de Robert Delaunay), la démarche de Klossowski qui vise à introduire la notion de simulacre dans le modernisme, comble le vide qui sépare l'innocence « perverse » de l'anticipation éclairée des théories post-modernes du regard.

« La description, l'argumentation, le récit... », écrit pour son exposition à la Galerie Le Bateau Lavoir à Paris, renvoie la notion de simulacre à son origine dans l'antiquité latine, où la représentation des Dieux en image ou en argile supposait nécessairement la manifestation intangible d'une présence divine, pour que la représentation acquière une aura magique (païenne) ou religieuse. Ce qui est *imité* dans le simulacre, c'est l'image mentale ou le fantasme – là encore l'histoire de la photographie apparaît, avec les *tableaux vivants* dont elle dépendait au début, dans une quête paradoxale de « réel » (la longue histoire du *tableau vivant*, allant des premières processions religieuses aux divertissements de Salon, au théâtre de variétés et au striptease « immobile », fut remarquablement décrite dans l'introduction de la première exposition publique de Klossowski en 1967.)¹³ D'où l'interprétation des dessins argentés au crayon de Klossowski comme des « simulacres de tableaux » – et par conséquent, « des simulacres de simulacres », comme il

of past stereotypes". Here, he leads us back to his writing, for *Roberte ce soir*, of 1954, occasioned his first pencil drawings, while subsequently, *The Revocation of the Edict of Nantes* involved diaries relating the tastes of a fictional artist, Tonnerre: his artistic universe, his catalogue raisonné, and his status as a minor follower of recognised masters such as Ingres, Courbet and the Impressionists. Yet Tonnerre's increasingly positivist and populist inheritance is troubled. Behind any aspiration towards realism and naturalism lies his fascination for the *tableau vivant* and the innately 'doubled' nature of the image. This doubling is traced back, in Octave's journal, to the incurable manicheism of the Augustinian heritage of the West: its binaries of good and evil, light and dark, which are given a Christian dimension as virtue and vice, the sacred and the profane. Remember Klossowski's adolescence in Switzerland, and studies at the Collège Calvin in Geneva: the doubling of Catholic and Protestant, Dominicanism and Calvinism (the severe and erotic *Roberte* is cast as a Calvinist) is compounded by the doubling of the French and German languages in his literary universe.

l'écrivit lui-même, « critiquant dans ma sensibilité la survivance de stéréotypes révolus ». Il nous ramène là à ses écrits, puisque *Roberte*, de 1954, inspira ses premiers dessins au crayon, tandis que *La Révocation de l'édit de Nantes* présente ironiquement des journaux intimes qui décrivent les goûts d'un artiste imaginaire, Tonnerre, son univers artistique, son catalogue raisonné et son statut de disciple secondaire de grands maîtres tels que Ingres, Courbet et les impressionistes. Mais l'héritage de plus en plus positiviste et populiste de Tonnerre est perturbé; derrière ses aspirations au réalisme et au naturalisme se cache sa fascination pour le *tableau vivant* et la nature résolument « double » de l'image. Dans le journal d'Octave, l'origine de ce dédoublement est attribuée au manichéisme incurable de l'Occident hérité de saint Augustin, avec ses conceptions binaires du bien et du mal, de la lumière et de l'ombre, transformées par la religion chrétienne en vice et vertu, sacré et profane. Il suffit de se souvenir de l'adolescence de Klossowski au Collège Calvin à Genève : le dédoublement entre catholique et protestant, la pensée dominicaine et le calvinisme (le personnage austère et érotique de *Roberte* y joue le rôle d'une calviniste); le dédoublement entre la langue française et la langue allemande dans son univers littéraire.

With “The Indiscernable”, of 1978, Klossowski reluctantly, perversely, enters the industrialised world of contemporary cinema.¹⁴ Not until a chance meeting with the director Pierre Zucca was he prepared to transpose *Roberte* into celluloid. The fictional character and her several depictions, all simulacra, here fused with Denise Morin Sinclair, Klossowski’s wife, muse and now an actress, simulating “the apparition named Roberte”, while courting and yet avoiding the “industrial stereotype” of the star. Indiscernable, indeed, is the distance between real or feigned emotion on Denise/Roberte’s visage....¹⁵ Klossowski’s deliberate naivety, the “amateurism” so knowingly exploited in his coloured crayon drawings – large-scale enterprises, created on the floor, with the care, as he remarks himself, of a Seurat – this naivety reappears in what Klossowski calls the “obscene, Gulliverian point of view” in cinema. As the satires of Jonathan Swift, the much-admired eighteenth century “Dean of Dublin” confirm, grotesque exaggerations, Lilliputian miniaturisations or deformations of perspective reveal the truth: the child is father of the man.¹⁶ Is Klossowski the first intellectual and amateur of *Eros paidikos* – embodied in the young boy – to make the link between prepubescent desires and the genesis of the nude as a genre? Klossowski’s

Avec « L’indiscernable » de 1978, Klossowski pénètre à contrecœur et de mauvaise grâce l’univers industrialisé du cinéma contemporain; ce n’est que lorsqu’il rencontre par hasard le metteur-en-scène Pierre Zucca qu’il se décide à faire un film de *Roberte*.¹⁴ Ce personnage imaginaire et ses diverses représentations – toutes en simulacres, transforment Denise Morin Sinclair, l’épouse et la muse de Klossowski, en actrice, simulant « l’apparition nommée Roberte », se pliant au « stéréotype industriel » de l’actrice de métier tout en l’évitant. Ce qui devient indiscernable, en effet, c’est le passage des émotions ressenties aux émotions feintes sur le visage de Denise/Roberte...¹⁵ La naïveté délibérée de Klossowski, « l’amateurisme » qu’il exploitait si habilement dans ses dessins aux crayons de couleurs – des projets à grande échelle réalisés au sol, avec le soin d’un Seurat, disait-il – cette naïveté réapparaît dans ce que Klossowski nomme « l’immonde optique gullivérienne » du cinéma. Tout comme chez Jonathan Swift, « le Doyen de Dublin » tant admiré, les exagérations grotesques, les miniaturisations lilliputiennes et les déformations de perspective révèlent la vérité: l’enfant est le père de l’homme.¹⁶ Klossowski est-il le premier intellectuel à établir le lien entre les désirs pré-pubères et l’apparition du Nu en tant que genre? Le personnage gullivérien de Klossowski devient un fantasme d’angoisse et de

Gulliver-figure, becomes a phantasm of sexual torment and titillation in drawings from the 1950s through to 1980, where in *Roberte and Gulliver*, the homunculus acts both as procurer and substitute penis, helping to splay Roberte's legs apart on a bed while two fully-clothed adult characters look on....

Incorrigible Klossowski! In "The Laughter of the Gods", first published in 1965, Maurice Blanchot gives us to understand that laughter is the only response to these propositions, a divine laughter whose Nietzschean dimensions must nonetheless relativise the very notion of godhead, as we are thrown back into circles of eternal return.¹⁷ From within his own spirals of obsession Klossowski concludes "I am nothing at all before having been, being and remaining a monomaniac."¹⁸ He is unclassifiable – an artist like Henri Fuseli, as the surrealist André Masson would comment in 1967. Let us discover his ecstatic and life-sized *tableaux*, with their "spectral and irradiating light."¹⁹

provocation sexuelle dans ses dessins depuis les années 50 jusqu'en 1980, lorsque dans *Roberte et Gulliver*, l'homme miniature agit à la fois en tant que proxénète et substitut de pénis, aidant Roberte à entrouvrir les jambes sur un lit tandis que deux adultes entièrement vêtus observent....

Incorrigible Klossowski! Maurice Blanchot avait alors compris dans son texte « Le rire des Dieux » paru en 1965, que le rire était la seule réponse possible à ses propositions, un rire divin au sens de Nietzsche, dont la force doit néanmoins relativiser la notion même de tête divine, tandis que nous sommes emportés par le cercle vicieux de l'éternel retour.¹⁷ Partant de ses propres tourbillons d'obsessions, Klossowski admet pour conclure qu'il n'est « rien de tout cela avant d'avoir été, d'être et de rester un monomane ». ¹⁸ Il est un véritable individu, inclassable – un artiste comme Henri Füssli, comme le faisait remarquer André Masson en 1967. Découvrons à présent, avec extase, cet univers à la « lumière spectrale et irradiante » révélé par ses étranges et grands tableaux.¹⁹

The Roullet Brothers giving a preliminary scolding to the artist, 1980-1981



Les frères Roullet administrant une correction préalable à l'artiste, 1980-1981

1 See Balthus, Clair, Jean ed., Venice: Palazzo Grassi, 2001 (English, French and Italian editions). See also Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, " 'La synthèse disjonctive', extrait d'un livre à paraître, *Capitalisme et Schizophrénie*", *L'Arc*, 43, Klossowski number, 1970, p. 54. They acknowledge Klossowski's prescience in analysing the problem of schizophrenia in his book on Nietzsche – the subject not as *Moi-Nietzsche* but as a *Nietzschean subject*, ever spiralling around an unnameable void.

2 For Klossowski on sacred prostitution and Roman eroticism see *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*, Paris: Fata Morgana, 1968. Alain Arnaud points to the theological dimensions of the word *oikonomia*, versus its Marxian and Freudian reductions in *Pierre Klossowski*, Paris: Seuil, 1990, p. 81 ff. Foucault's immediate salute to Klossowski's 1970 publication appears in the reedition *La Monnaie vivante, précédé d'une lettre de Michel Foucault à Pierre Klossowski sur la monnaie vivante*, Paris: Joëlle Losfeld, 1994.

1 Voir Balthus, sous la direction de Jean Clair, Venice: Palazzo Grassi, 2001 (en versions anglais, français et italien). Voir également Gilles Deleuzes, Félix Guattari, « La synthèse disjonctive », extrait d'un livre à paraître, *Capitalisme et Schizophrénie*, *L'Arc*, 43, 'Klossowski', 1970, p. 54. Ils reconnaissent Klossowski qui traitait le problème de la schizophrénie dans son livre à propos de Nietzsche: il n'y a pas de *Moi-Nietzsche*... il y a le *sujet-nietzscheen* qui n'existe jamais au centre, mais sur le pourtour d'un cercle disjoint au centre innommable.

2 Dans *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*, Paris, Fata Morgana, 1968, Klossowski traite de la prostitution sacrée et de l'érotisme romain. Les dimensions théologiques du mot *oikonomia* sont signalées par Alain Arnaud dans son *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, 1990 p. 81 et seq. *La Monnaie vivante, précédé d'une lettre de Michel Foucault à Pierre Klossowski*, Paris, Joëlle Losfeld, 1994, reprend le texte écrit sur le vif par Foucault pour saluer la parution du livre de son ami en 1970.

3 Benjamin, Walter, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, Paris: Alcan, 1936. For the intellectual genesis, translation work and variants of the text see *Écrits français par Walter Benjamin*, J.-M. Monnoyer ed., Paris: Gallimard, 1991, pp. 117-192.

4 Valéry, Paul, "La Conquête de l'ubiquité", (1928 and in *Pièces sur l'art*, 1931, 1934, 1936) in *Oeuvres II*, Jean Hytier ed., Paris: Gallimard, la Pléiade, 1960, pp. 1284-1287, notes p. 1580.

5 Tackels, Bruno, *L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire de l'aura*, Paris: Harmattan, 2000 offers the most recent, contextualised scholarly analysis, including variant texts etc..

6 See Christophe Jouanlanne's introduction to *Walter Benjamin. Sur l'art et la photographie*, Paris: Ars et esthétique, 1997, pp. 7-8.

7 Klossowski, Pierre, *La Révocation de l'Édit de Nantes*, Paris: Éditions de Minuit, 1959, pp. 22-23. See also Chantal Thomas on the "subtle undressing" and the "slow apparition of the simulacra... which is never definitive" in *Simulacra*, Bern: Kunsthalle, 1981, p. 181 and 194.

3 Walter Benjamin, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, Paris, Alcan, 1936. Pour la genèse et variantes du texte, voir *Écrits français par Walter Benjamin*, J.-M. Monnoyer éd., Paris, Gallimard, 1991, pp. 117-192.

4 Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », (1928, in *Pièces sur l'art*, 1931, 1934, 1936) in *Oeuvres II*, Jean Hytier éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 1960, pp. 1284-1287 and 1580.

5 Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire de l'aura*. Paris, Harmattan, 2000, en offre l'analyse la plus récente et la plus profonde.

6 Voir l'introduction par Christophe Jouanlanne de *Walter Benjamin. Sur l'art et la photographie*, Paris, Art et esthétique, 1997, pp. 7-8.

7 Pierre Klossowski, *La Révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, pp. 22-23. Voir également Chantal Thomas à propos de la « déshabille subtile » et « l'apparition lente du simulacre qui n'est jamais définitive », dans *Simulacra*, Berne, Kunsthalle, 1981, pp. 181 and 194.

8 Foucault, Michel, "The Prose of Acteon", 1964, in Klossowski, Pierre, *The Baphomet*, Sophie Hawkes and Stephen Sartarelli trans., Hygiene, Colorado: Eridanos Press, 1988, pp. xxxiv, xxxi, xxviii, xxv. See also Denis Hollier, "Hostis, hospes: des lois de l'hostilité, à celles de l'hospitalité" in Jenny, Laurent and Pfersmann, Andreas eds., *Traversées de Pierre Klossowski*, Geneva: Droz, 1999, pp. 25ff.

9 All my thanks to Sander Gilman, my first reader, for his important suggestions, confirmed by the insights in Gerald L Brun, *Maurice Blanchot The Refusal of Philosophy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

10 Klossowski's "The Falling Nymphs", *Art News Annual*, 3, 1967 (translated by Paul Foss as "The Decline of the Nude" in "Phantasm and Simulacra. The Drawings of Pierre Klossowski", *Art and Text*, 18, Melbourne, July 1985, pp. 13-21) appeared as "La décadence du nu" in *Les Cahiers du chemin*, Paris: Gallimard, 1976, republished in Klossowski, Pierre, *La Ressemblance*, Marseille: Ryoân-Ji, 1984 and in the "Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art" in *Pierre Klossowski*, Paris: Centre National des Arts Plastiques, 1990, pp. 166-171.

8 Michel Foucault, « La Prose d'Actéon », *La Nouvelle Revue Française*, 135, mars, 1964, pp. 456, 452-3, 451, 448. Voir également Denis Hollier, « Hostis, hospes: des lois de l'hostilité à celles de l'hospitalité » in Laurent Jenny et Andreas Pfersmann eds., *Traversées de Pierre Klossowski*, Geneva, Droz, 1999, p. 25 et sequ.

9 Je tiens à remercier ici Sander Gilman. Voir également Gerald L Brun, *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

10 Voir « La décadence du nu » (1967), *Les Cahiers du chemin*, Paris: Gallimard, 1976, repris dans Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Ryoân Ji, 1984 et dans l'« Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art » in *Pierre Klossowski*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 1990, pp. 166-171.

11 See "Monsieur Venus. Michel Journiac and Love", my contribution to *Manifestations of Venus*, Scott, Katie and Arscott, Caroline eds., Manchester: Manchester University Press, 2000, pp. 156-172

12 *Posséder et détruire*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000. Curated by Régis Durand, the show attempted to combine tardily-recognised feminist insights (indebted to Abigail Solomon-Godeau's *Male Trouble, a crisis in representation*, London: Thames and Hudson, 1997) with incorrigibly masculinist attitudes, reinforced with all the institutional power of the Louvre itself.

13 Cagnetta, Franco, "De luxuria spirituali", *Les mines de plomb de Pierre Klossowski*, Paris: La Cadran Solaire, 1967, np, in English and Italian, in *Pierre Klossowski*, Milan: Galleria Schwarz, 1970, pp. 8-13.

11 Voir « Monsieur Vénus. Michel Journiac and Love », la contribution de l'auteur à *Manifestations of Venus*, Katie Scott et Caroline Arscott eds., Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 156-172.

12 *Posséder et Détruire*, Réunion des Musées Nationaux, 2000. Cette exposition, sous la responsabilité du commissaire d'exposition Régis Durand, tentait de réconcilier de façon extraordinaire, les théories féministes du « trouble masculin » (voir Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble, a crisis in representation*, London, Thames and Hudson, 1997) tout juste acceptées, avec les incorrigibles attitudes typiquement masculines, corroborées par tout le poids institutionnel du Louvre même.

13 Franco Cagnetta, « De luxuria spirituali », *Les Mines de plomb de Pierre Klossowski*, Paris, Le Cadran Solaire, 1967, en anglais et en italien, dans *Pierre Klossowski*, Milan, Galleria Schwarz, 1970, pp. 8-13.

14 Klossowski, Pierre, "L'indiscernable", *La Nouvelle Revue Française*, June, 1978, republished in Klossowski, Pierre, *La Ressemblance*, Marseille: Ryoân-Ji, 1984 and in the "Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art", *Pierre Klossowski*, 1990, pp. 184-188.

15 Gilles Deleuze would take up the issue of the "indiscernability" of existing double images in the cinematic context of "The Crystals of Time", *Cinema 2, The Time-Image*, London: Athlone, 1989, p. 69.

16 James, Edward, "The marvel of minuteness" *Minotaure*, 8, 1936, pp. 20-24 offers early insights into miniaturisation. See Klossowski, *Les derniers Travaux de Gulliver suivi de Sade et Fourier*, Montpellier: Fata Morgana, 1974, including Gilles Deleuze, "Divertimento", republished as *Roberte et Gulliver, divertimento par Gilles Deleuze*, Paris, Fata Morgana, 1987.

14 Pierre Klossowski, « L'indiscernable », *La Nouvelle Revue Française*, juin, 1978, repris dans Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Ryoân-Ji, 1984 et dans l'« Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art » in *Pierre Klossowski*, 1990, p. 184-188.

15 Gilles Deleuze parle de l'« indiscernabilité » des images doubles dans le cinéma, cf. « Les cristaux de temps », *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 93.

16 Edward James, « The marvel of minuteness », *Minotaure*, 8, 1936, p. 20-24, un des premiers textes sur l'effet de miniaturisation. Voir Pierre Klossowski, *Les derniers Travaux de Gulliver suivi de Sade et Fourier*, Montpellier, Fata Morgana, 1974 qui comprend le texte de Gilles Deleuze « Divertimento », repris comme *Roberte et Gulliver, divertimento par Gilles Deleuze*, Paris, Fata Morgana, 1987.

17 Blanchot, Maurice, "Le rire des Dieux", *La Nouvelle Revue Française*, no. 151, July, 1965, pp. 91-105, reprinted in *L'Amitié*, Paris: Gallimard, 1971, pp. 192-207 (first translated by Elizabeth Rottenberg, "The Laughter of the Gods", in *Friendship*, Hamacher, Werner and David E. Wellberg eds., Stanford: Stanford University Press, pp. 169-182). Blanchot contributed to explorations of Sade (as did Bataille, Barthes and Deleuze) in the 1960s, with *Lautréamont et Sade* (Paris: Éditions de Minuit, 1963), while Klossowski continued this textual conversation with Blanchot, begun in 1949, in his introduction to *Nietzsche et le Cercle Vicioux*, Paris: Mercure de France, 1969.

18 Klossowski, Pierre, "The Indiscernable", see below.

19 All quotations from André Masson, preface to *Les mines de plomb de Pierre Klossowski*, np., Paris: Galerie au Cadran Solaire, 1967, "Ecstasy is the consequence of these life-sized *tableaux vivants* with their *je ne sais quoi* of the ceremonial of Sade" (author's translation).

17 Maurice Blanchot, « Le rire des Dieux », *Nouvelle Revue Française*, no 151, juillet, 1965, p. 91-105, repris dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 192-207. Blanchot fut, avec Bataille, Barthes et Deleuze un grand admirateur de Sade dans les années 60 – voir son *Lautréamont et Sade* (Paris, Éditions de Minuit, 1963). Klossowski poursuivra son dialogue avec Blanchot, à travers différents textes dont le premier date de 1949, cf. son introduction à *Nietzsche et le Cercle Vicioux*, Paris, Mercure de France, 1969.

18 Pierre Klossowski, « L'indiscernable », ci-dessous.

19 André Masson, *Les mines de plomb de Pierre Klossowski*, Paris, Le Cadran Solaire, 1967. « L'extase est la conséquence de ces « tableaux vivants », *grandeur nature*, avec un *je ne sais quoi* de cérémonial de Sade ».

Pierre Klossowski, Theo-pornologer

Alyce Mahon

Pierre Klossowski, Théo-pornologue

Roberte folle de son corps, 1983



Roberte mad about her body, 1983

This is rare and fiercely individual, like everything that Klossowski offers us.

André Masson, 1967¹

Pierre Klossowski was a philosopher, writer and artist whose controversial stance on the nature of good and evil, the interdependence of the sacred and the profane, and the need for the spiritual in a world of political horror has influenced intellectuals from the 1930s to the present day. His creative work is non-conformist and has consistently challenged generic norms and boundaries, whether in the constant intertextual unfolding of his writings or the fantastic libidinal figuration of his drawings. Paradoxically, however, despite his immense output and lengthy career, Klossowski remains relatively marginal within twentieth century cultural studies in France and has emerged as a figure in the English-speaking world only in the last two decades. Yet Klossowski's rightful place must be at the forefront of French intellectual history. As the French writer Maurice Blanchot asserted in 1965, "the importance and singularity of Pierre Klossowski as writer, man of thought and creator of a world of images" deserves proper recognition.²

Rare et farouchement individuel comme tout ce qui nous vient de Pierre Klossowski.

André Masson, 1967¹

Pierre Klossowski est un philosophe, écrivain et artiste dont les positions controversées sur la nature du bien et du mal, l'interdépendance du sacré et du profane, et sur le besoin de spiritualité dans un monde d'extrémisme politique ont marqué les intellectuels depuis les années 30 jusqu'à nos jours. Son œuvre anticonformiste a systématiquement remis en cause les normes et les classifications par genre, qu'il s'agisse du déroulement intertextuel de ses écrits ou de la figuration à la fois fantastique et érotique de ses dessins. Paradoxalement toutefois, malgré son œuvre prolifique et sa longue carrière, Klossowski n'occupe qu'une place relativement marginale dans l'histoire de l'art du XXe siècle en France, et il n'est apparu dans la littérature anglo-américaine qu'au cours des vingt dernières années. Pourtant, Klossowski devrait figurer au premier plan du mouvement intellectuel français. Comme l'affirmait l'écrivain français Maurice Blanchot en 1965, « la singularité de Pierre Klossowski comme écrivain, homme de pensée et créateur d'un monde d'images » mérite d'être reconnue à sa juste valeur.²

It is the peculiar balance of humour and seriousness, eroticism and theology, innocence and perversity, austerity and impropriety in the literature and art of Pierre Klossowski that is so fascinating. His imaginary universe is enticing and challenging: within it we must abandon personal limits and enter the spaces of taboo and transgression. Klossowski's universe is shadowed by the presence of another great mind with equally challenging ideas: the Marquis de Sade. Klossowski sought to restore to the writings of Sade the thorough philosophical examination he believed they deserved. In the aftermath of the Second World War, Klossowski played a key role in the rehabilitation of the philosophy of Sade, leading his intellectual peers in Paris, including Blanchot, Georges Bataille, Albert Camus, Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre in analysing Sadean discourse as a means of articulating the individual and national experience of the horrors of war and occupation. In the aftermath of war, Sade seemed to offer a means of humanising or personifying extreme evil, just as the horrors of Sade's epoch – namely, the Jacobin Terror of the French Revolution of 1789 – provided a useful analogy for both the terror of twentieth century totalitarianism and the excesses of the *épuration*, the post-war purging of Nazi collaborators. As the existentialist

Ce qui est fascinant dans l'œuvre littéraire et plastique de Pierre Klossowski, c'est l'équilibre étonnant entre humour et sérieux, érotisme et théologie, innocence et perversité, austérité et indécence. Son univers imaginaire attire et dérange à la fois: il faut y abandonner ses propres limites pour pénétrer un monde de tabous et de transgression. L'univers de Klossowski est aussi imprégné de la présence d'un autre grand esprit dont les idées dérangent tout autant: celle du Marquis de Sade. Klossowski cherchait à redonner aux écrits de Sade la dimension philosophique qu'il pensait qu'ils méritaient. A l'issue de la seconde guerre mondiale, Klossowski joua un rôle important dans la réhabilitation de la philosophie de Sade, conduisant d'autres intellectuels parisiens tels que Blanchot, Georges Bataille, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre à analyser le discours de Sade comme un moyen de concilier l'expérience individuelle et collective des horreurs de la guerre et de l'occupation. A l'issue de la guerre, Sade semblait offrir un moyen d'humaniser ou de personnifier la cruauté extrême, tout comme les horreurs de l'époque de Sade – c'est-à-dire la terreur Jacobine de la Révolution Française de 1789 – fournissaient une analogie utile avec la terreur du totalitarisme du XXe siècle et les excès de l'épuration, des purges subies par les collaborateurs nazis après la guerre. Comme l'écrivait

philosopher Jean-Paul Sartre wrote in 1947, "We heard whole streets screaming and we understood that Evil, fruit of a free and sovereign will, is, like Good, absolute."³ As a result, he noted, "Perhaps never since the eighteenth century [had] so much been expected of the writer."⁴ After the war, the French nation needed reasons for living and hoping. The people demanded that literature and art should provide an explanation for, or redemption from, the evils so many had witnessed.

Klossowski's response to this intellectual challenge was theological, finding hope in the face of evil and Sadean monstrosity and viewing both as part of a purgatorial path to good and God. His view of what might be termed "the morality of evil" is what makes Klossowski such a remarkable and controversial figure in twentieth century French thought. His philosophical position evades Kantian metaphysics and straddles both the sacred and profane. Klossowski presents us with a "theo-pornology" as defined by the philosopher Gilles Deleuze in the mid 1960s: he unites theological debate and "superior pornography" in an exploration of the iteration of the rules and obscenities of the body-flesh and of language-syntax.⁵

Jean-Paul Sartre en 1947: « nous avons entendu crier des rues entières et nous avons compris que le mal, fruit d'une volonté libre et souveraine, est absolu comme le bien ». ³ Ainsi qu'il déclara « jamais peut-être, depuis le XVIIIe siècle, on n'[avait] tant attendu de l'écrivain ». ⁴ Après la guerre, la France en tant que nation avait besoin de raisons de vivre et d'espérer. Les Français exigeaient de la littérature et de l'art une explication, ou une délivrance, du Mal dont ils avaient été témoins.

Klossowski apporta une réponse d'ordre théologique à ce conflit intellectuel, trouvant matière à espérer face au mal et à la monstruosité chez Sade, qu'il considérait comme des étapes sur le chemin du purgatoire menant vers Dieu et le bien. Ce sont ses idées sur ce qui peut être considéré comme « la moralité du Mal » qui font de Klossowski un personnage si remarquable et controversé dans la pensée française au XXe siècle. Sa position philosophique échappe à la métaphysique kantienne et crée un lien entre le sacré et le profane. Klossowski nous confronte à la « théo-pornologie » telle que l'a définie Gilles Deleuze au milieu des années 60: il relie le débat théologique à la « pornographie supérieure » dans une exploration de l'itération des règles et des obscénités du corps-chair et du langage-syntaxe.⁵

Klossowski was consistent in his theo-pornologic vision, whether in the guise of theologian, novelist or artist. His stance was that of “a pure and simple maniac” who is obsessed with the moral tension between bodily and spiritual pleasure.⁶ It was an eternally returning obsession and allowed him to oscillate between philosophical essays, fantastic novels, and erotic drawings. In many ways his work exhibits a Surrealist-like aesthetic of *érotisme noir*, not only in his interpretation of the Marquis de Sade but also in his recognition of the significance of the unconscious and the power of desire, especially perverse desire, in modern society.⁷

This recognition is embodied in Klossowski’s fictional character Roberte, an austere but sensual young woman, who is the subject of his second novel *Roberte ce soir*, published in 1954. Indeed, Roberte is the protagonist of his trilogy, *The Laws of Hospitality*, along with Octave, her elderly ecclesiastic husband and her curious young nephew, Antoine.⁸ The trilogy’s so-called “laws of hospitality” are essentially one law: the giving of one’s wife to the guests of the house. This law allows Roberte to pursue a number of sexual liaisons, and her husband, Octave, to experience voyeuristic pleasure. Hence her adventures are both “the subject of conjugal myth” and the “projection of the virile imagination”.⁹

Klossowski ne s’est jamais départi de sa vision théo-pornologique, que ce soit en tant que théologien, romancier ou artiste. Sa position est celle d’un « pur et simple maniaque » obsédé par la tension morale entre le plaisir physique et le plaisir spirituel.⁶ C’est une obsession perpétuelle qui lui permet d’osciller d’essais philosophiques en contes fantastiques, et en dessins érotiques. À plus d’un égard, son œuvre manifeste une esthétique presque surréaliste de l’*érotisme noir*, non seulement dans son interprétation du Marquis de Sade, mais aussi dans sa reconnaissance de l’importance de l’inconscient et du pouvoir du désir, en particulier du désir pervers, dans la société moderne.⁷

Cette reconnaissance prends corps par le biais du personnage fictif de Roberte, une jeune femme austère mais sensuelle qui est le sujet de son deuxième roman *Roberte ce soir*, publié en 1954. Roberte est en effet la protagoniste de sa trilogie, *Les Lois de l’hospitalité*, avec Octave, son mari ecclésiastique âgé et Antoine, son jeune neveu étrange.⁸ Ce qu’il désigne dans la trilogie par « lois de l’hospitalité » se résume essentiellement à une loi, celle d’offrir sa femme aux invités de la maison. Cette loi permet à Roberte de vivre un certain nombre de liaisons sexuelles, et à Octave, son mari, d’assouvir son plaisir voyeur. Par conséquent, les aventures de Roberte sont à la fois « le sujet du mythe conjugal » et « la projection de l’imagination virile ».⁹

The inspiration behind this fictional virago was Klossowski's wife, Denise Marie Roberte Morin Sinclair, whom he married in 1947. They met through Denise's sister who was a student in Paris and who was friendly with Pierre's intellectual milieu. In many ways they were an unlikely couple. He was an ex-novice and connoisseur of Sade who had spent the war searching for spiritual answers and giving spiritual comfort to victims of the Nazi regime; she was a war widow with two small children, who had been arrested and deported to Ravensbrück because of her participation in the Resistance. Denise became Klossowski's iconic love, muse and heroine. Her mind and beauty is not unlike Roberte's — a genre of beauty of "that sober sort which so often conceals pronounced tendencies to frivolity".¹⁰

Both Denise and Roberte, real and fictive heroines respectively, share an intellectual vigour and a past as *résistantes*. They also share a near-androgynous beauty: a tall, lean physique, handsome face, thin lips and penetrating gaze. Their similarity is apparent if one compares both women's faces in Klossowski's drawing *Nude after Denise* and the later colour drawing *Head of Roberte*; or both women's profiles in the amusing *Portrait of the Artist's wife typing* and the more ominous *Roberte intercepted by the truck drivers III*.

Ce personnage de virago est inspiré par la femme de Klossowski, Denise Marie Roberte Morin Sinclair, qu'il épousa en 1947. Ils s'étaient rencontrés par l'intermédiaire de la sœur de Denise qui était étudiante à Paris et fréquentait le milieu intellectuel de Pierre. Ils formaient à bien des égards un couple surprenant. Lui, ex-novice et passionné de Sade, avait passé la guerre en retraite spirituelle, à reconforter les victimes du régime Nazi; elle, veuve de guerre et mère de deux jeunes enfants, avait été arrêtée et déportée à Ravensbrück pour avoir fait partie de la Résistance. Denise devint le grand amour, la muse et l'héroïne de Klossowski. Son esprit et sa beauté ressemblent à ceux de Roberte — « ce genre de beauté grave propre à dissimuler de singulières propensions à la légèreté ». ¹⁰

Denise et Roberte, l'une héroïne réelle, l'autre fictive, partagent la même vigueur intellectuelle et un passé de résistantes. Elles partagent aussi une beauté presque androgyne: un corps mince et élancé, un beau visage, des lèvres minces et un regard pénétrant. Leur ressemblance est frappante si l'on compare leurs deux visages dans le dessin de Klossowski *Nu d'après Denise* et le dessin ultérieur en couleur *Tête de Roberte*; ou encore le profil des deux femmes dans l'amusant *Portrait de la femme de l'artiste tapant à la machine* et dans le dessin plus inquiétant *Roberte interceptée par les routiers III*.



Nu d'après Denise, 1955-1960

Head of Roberte, 1979



Tête de Roberte, 1979

Denise appears in many guises in Klossowski's art, as Diana, Lucretia, Judith, and Juliette. However, it is in the guise of Roberte that Denise's androgyny is emphasised most by Klossowski. In the numerous illustrations to the novel *Roberte ce soir* (which Klossowski continued to produce from the 1950s through the 1980s), her expression is grim and stoic, her body often boyish in its awkwardness and her limbs manneristically elongated. Fragments of her body in both text and image – notably her gloved hands which lead, or guide, the eye in such images as *Roberte and the schoolboys I* – signify her carnal desire and her sexual potency. Men seem impotent or dwarfed by her side; even when she is represented as trapped by them, she dominates the image and remains the controlling erotic force. This power bears witness to Denise's strong character and incisive mind. Indeed, before his wife and muse, Klossowski seems caught in "an awful tangle of carnal and spiritual desires", and to hover between the roles of Octave and Antoine: he is both learned professor and emancipated husband on the one hand, and naïve schoolboy harbouring forbidden fantasies and full of awe, on the other.¹¹ Whether stepping out of a mythical or Sadean fantasy, Denise leads us in to Klossowski's unique world.

Denise prend plusieurs visages dans l'art de Klossowski, à la fois Diane, Lucrèce, Judith, ou Juliette. Mais c'est sous les traits de Roberte que le caractère androgyne de Denise est le plus accentué par Klossowski. Dans les nombreuses illustrations du roman *Roberte ce soir* (que Klossowski continua à réaliser entre les années 50 et les années 80), son expression est à la fois sévère et stoïque, son corps évoque souvent celui d'un adolescent gauche avec des membres démesurés dans le style des maniéristes. Certaines parties de son corps, que ce soit dans ses textes ou dans ses dessins – notamment ses mains gantées qui dirigent le regard comme par exemple dans *Roberte et les collégiens I* – symbolisent son désir physique et sa puissance sexuelle. Les hommes semblent impotents et diminués à ses côtés; même lorsqu'elle est représentée sous leur emprise, elle domine le dessin et reste la force érotique supérieure. Ce pouvoir témoigne de la force de caractère de Denise et de son esprit incisif. En effet, face à sa femme-muse, Klossowski semble prisonnier d'un « monstrueux ramas de désirs charnels et spirituels », suspendu entre le rôle d'Octave et celui d'Antoine: il apparaît d'un côté comme à la fois le professeur instruit et le mari émancipé, et de l'autre comme l'écolier naïf plein de fantasmes interdits et de craintes respectueuses.¹¹ Qu'elle surgisse d'un fantasme mythique ou inspiré de Sade, Denise nous entraîne dans le monde unique de Klossowski.

André Gide, 1955



André Gide, 1955



Projet d'illustration pour L'Abbé C de Georges Bataille, 1959/60

Klossowski's past reveals another strong female character: his mother Elizabeth Dorothea Spiro, known as Baladine. She was Polish-Russian and a student of the renowned artist Pierre Bonnard. Her husband Erich Klossowski was a Polish-French Huguenot, a painter and art historian who specialised in nineteenth century French art. The young Klossowski enjoyed a rather unorthodox and intellectually privileged childhood with Baladine and Erich in the cities of Paris, Geneva and Bern. When Baladine separated from Erich in 1917 and became the lover of the writer Rainer Maria Rilke, he would become a mentor for Baladine's young sons, Pierre and Balthus.¹² Rilke's perspective on creativity, imparted during periods of co-habitation and visits to Baladine in Switzerland and France, advanced Pierre's young mind and gave him a distinct vision of creativity:

he taught me, firstly, the main thing that dominated my whole life: creation insists on an asceticism and an absolute humility. The artist must disappear in his work... It's from him, I think, that my notion of an absolute passivity, came about.¹³

Un autre personnage de femme forte se cache dans le passé de Klossowski: celui de sa mère Elizabeth Dorothea Spiro, connue sous le nom de Baladine. Elle était russo-polonaise et élève du célèbre artiste Pierre Bonnard. Son mari Erich Klossowski, un huguenot franco-polonais, était peintre et historien d'art spécialisé dans l'art français du XIXe siècle. Enfant, Klossowski reçut une éducation peu conventionnelle et intellectuellement privilégiée en compagnie de Baladine et d'Erich entre Paris, Genève et Berne. Lorsque Baladine se sépara d'Erich en 1917 et devint la maîtresse de l'écrivain Rainer Maria Rilke, celui-ci devint le mentor des deux jeunes fils de Baladine, Pierre et Balthus.¹² La vision que Rilke avait de la créativité, qu'il discutait au cours de ses séjours et de ses visites chez Baladine en Suisse et en France, fit évoluer le jeune esprit de Pierre et lui donna une opinion originale de la création artistique:

il m'a d'abord appris cette chose essentielle qui aurait dû commander toute ma vie: la création exige une ascèse et une humilité absolues. L'artiste doit disparaître dans son œuvre.[...] C'est de lui, je pense, que m'est venue la notion d'une passivité absolue. '¹³

When Rilke moved to Paris in 1923, for a stay of over seven months, he would visit Baladine and her sons almost daily and read to them from François Mauriac or André Gide. Rilke also formally introduced the young Pierre to Gide, by then one of the most established literary figures in France. Gide found Pierre amusing and talented and invited him to work as his private secretary. Klossowski's secretarial tasks included editing Gide's texts, notably his novel *Corydon*, which was published in 1924.¹⁴ The novel was part of a trilogy that openly declared Gide's homosexuality; it is made up of a set of four dialogues about homosexuality and explores homophobia and sexual instinct in general. In an interview with Alain Jouffroy, many years later, Klossowski recounted that its content led him to show Gide his own collection of Moroccan postcards of young boys.¹⁵ It also led him to concoct many homoerotic adventures of his own for Gide's amusement and to enjoy a rapport with him that is evident in his amusing 1955 portrait of *André Gide* with the pipe-playing Pan.¹⁶ *Corydon*, as a novel of exegesis (and the second novel of the trilogy *Les Faux-Monnayeurs* (The Counterfeiters) of 1925), undoubtedly influenced both the subject matter and form of Klossowski's own trilogy three decades later. It was also Gide who recognised Klossowski's

Quand Rilke s'installa à Paris en 1923 pour un séjour de plus de sept mois, il rendit visite à Baladine et à ses fils presque quotidiennement, et leur lut des textes de François Mauriac ou d'André Gide. C'est aussi Rilke qui présenta formellement le jeune Pierre à Gide, qui était alors l'un des personnages littéraires les plus célèbres de France. Gide trouva Pierre amusant et doué et lui proposa de devenir son secrétaire particulier. L'une des tâches de Klossowski consistait à éditer les textes de Gide, notamment son roman *Corydon*, publié en 1924.¹⁴ Ce roman faisait partie d'une trilogie qui révélait ouvertement l'homosexualité de Gide; il s'agit d'une série de quatre dialogues sur l'homosexualité qui explorent l'homophobie et l'instinct sexuel en général. Au cours d'un entretien avec Alain Jouffroy plusieurs années plus tard, Klossowski raconta comment le contenu de ce roman l'avait incité à montrer à Gide sa collection personnelle de cartes postales marocaines de jeunes garçons.¹⁵ Il se mit aussi à inventer quelques aventures homoérotiques de son cru pour amuser Gide et établir avec lui une relation qui apparaît clairement dans le portrait de 1955 *André Gide* avec Pan jouant de ses flûtes.¹⁶ *Corydon*, en tant que roman d'exégèse (ainsi que le second roman de la trilogie, *Les Faux Monnayeurs*, de 1925) influença indubitablement à la fois le thème et la forme de la trilogie que Klossowski publia trente ans plus tard.

need for systematic knowledge and moral training and advised him to take a course in philosophy at the Lycée Janson de Sailly in Paris.

Both Rilke and Gide were important mentors for Klossowski and their respective ideas and writings influenced him greatly. Rilke desired to advance Christian theology to incorporate an acceptance and celebration of sensory experience. He believed in the need to face one's psychic terrors, arguing that "the monsters" within us "hold the surplus strength" which makes it possible for men and women of genius to transcend their human limitations and fears.¹⁷ Gide's texts insisted that personal expression and social thought, sexual subjectivity and political subjectivity were contiguous. Together they influenced the direction Klossowski soon took: first into the depths of the Bibliothèque Nationale's *Enfer* ('hell'), the reserve collection of 'obscene' publications, to avidly read the works of the Marquis de Sade and studies of Sade such as Apollinaire's 1909 *L'Oeuvre de Marquis de Sade*, and later into his own unique philosophical analysis of the sacred.

Ce fut aussi Gide qui estima que Klossowski avait besoin de connaissances plus systématiques et d'une formation morale, et qui lui conseilla de suivre un cours de philosophie au lycée Janson de Sailly à Paris.

Rilke et Gide furent tous deux pour Klossowski des mentors importants dont les idées et les écrits l'influencèrent énormément. Rilke souhaitait faire progresser la théologie chrétienne vers une acceptation et une célébration de l'expérience sensorielle. Il croyait au besoin de regarder en face ses propres terreurs psychiques, car pour lui, « ces monstres » en nous « retiennent ce surplus de forces » qui rend les hommes et les femmes de génie capables de transcender leurs craintes et leurs limites humaines.¹⁷ Les textes de Gide insistent sur le rapport étroit qui existe entre expression personnelle et pensée sociale, entre subjectivité sexuelle et subjectivité politique. Tous deux marquèrent la voie bientôt prise par Klossowski: tout d'abord celle menant au cœur de l'*Enfer* de la Bibliothèque Nationale, la collection gardée des publications obscènes, où Klossowski lut avidement les œuvres du Marquis de Sade ainsi que des études sur Sade telles que *L'Œuvre du Marquis de Sade* de 1909 par Apollinaire, et plus tard, celle menant à son analyse philosophique originale des limites du sacré.

It is not surprising then that both Klossowski's philosophical essays and later novels are greatly indebted to the spirit of the Marquis de Sade, or that his first published essay was about Sade – namely his “*Eléments d’une étude psychanalytique sur le Marquis de Sade*” which was published in the *Revue française de psychanalyse*, a quarterly journal produced “under the high patronage of M. le Professeur S. Freud” in 1933. Here he analysed Sade’s peculiar perversions in light of his childhood and reasoned that it was Sade’s animosity towards his mother as the devoted self-sacrificing woman that underpinned his lavish accounts of scenes in which the mother is humiliated before the eyes of her children or by the children themselves.¹⁸ The psychoanalytic emphasis in his first exploration of Sadism undoubtedly grew out of his job as secretary for the psychoanalyst René Laforgue and his acquaintance with the renowned psychoanalyst, Princess Marie Bonaparte (who would later offer an interesting analysis of the tendency towards masochism in the female).¹⁹ Perhaps Klossowski identified with Sade’s maternal complex, for his own fictional representation of woman in the figure of Roberte is equally unorthodox: Roberte has bourgeois and maternal respectability but negates both in her sadistic and masochistic adventures.

Rien de surprenant donc à ce que les essais philosophiques de Klossowski, et plus tard ses romans, soient grandement redevables à l’esprit du Marquis de Sade, ni à ce que son premier essai publié ait été consacré à Sade sous le titre: « *Eléments d’une étude psychanalytique sur le Marquis de Sade* », publié dans la *Revue française de psychanalyse*, une publication trimestrielle placée « sous le haut patronage de M. le Professeur S. Freud » en 1933. Il y analysait les perversions spéciales de Sade à la lumière de son enfance, soutenant que c’était l’animosité de Sade envers sa mère, la femme dévouée qui se sacrifie, qui sous-tendait ses descriptions extravagantes de scènes dans lesquelles la mère est humiliée sous les yeux de ses enfants ou par ses enfants eux-mêmes.¹⁸ L’importance de la psychanalyse dans ses premières recherches sur le Sadisme provenait sans aucun doute de son emploi de secrétaire particulier du psychanalyste René Laforgue et de ses relations avec la Princesse Marie Bonaparte, une psychanalyste de renom (qui allait par la suite développer une analyse intéressante des tendances masochistes chez la femme).¹⁹ Il est possible que Klossowski se soit reconnu dans le complexe maternel de Sade, car l’image de femme qu’il donne au travers du personnage de Roberte est également non-conventionnelle: Roberte a beau être mère et bourgeoise respectable, elle renie son statut par ses aventures sadiques et masochistes.

Sade meditating on the death of Justine, 1974



Sade méditant sur la mort de Justine, 1974

Lucretia and Tarquin, 1952-1953



Lucrèce et Tarquin, 1952-1953

Of course, Klossowski was not alone in his admiration for Sade or in his attempt to rehabilitate his writings in inter- and post war France. As early as 1924 the Surrealist leader André Breton had claimed Sade as “Surrealist in Sadism” in the first Surrealist Manifesto; while Surrealist writer Robert Desnos would proclaim Sade as a “Hero of love, of generosity and of liberty [...] this enlightened and eloquent citizen” in his novel of 1927, *Liberty or Love*.²⁰ The writer Maurice Heine, who joined the Surrealist movement in 1930, was of great importance to this rehabilitation, and a good friend to Klossowski. Heine published the first French editions of several of Sade’s works in the late 1920s, including *Dialogue entre un prêtre et un moribond*; *Historiettes, contes et fabliaux*; and *Les Infortunes de la vertu*.²¹ He avoided censorship by publishing limited numbers for the members of his *Société du roman philosophique* and by publishing texts by Sade in the Surrealist reviews *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-33) and *Minotaure* (1933-39).²²

By the time Klossowski published his essay on Sade in 1934, “Le Mal et la négation d’autrui dans la philosophie de D.A.F. de Sade” in *Recherches philosophiques*, he had found many Sadean allies in Paris. He had befriended the writer Georges Bataille and the following year he would join *Contre*

Bien entendu, Klossowski n’était pas seul à admirer Sade ni à tenter de réhabiliter ses écrits en France dans les périodes qui précédèrent et suivirent la seconde guerre mondiale. Dès 1924, le chef-de-file du mouvement surréaliste André Breton avait proclamé Sade « surréaliste dans le sadisme » dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, tandis que pour le poète surréaliste Robert Desnos, Sade était un « héros de l’amour et du cœur et de la liberté [...] ce citoyen éclairé et éloquent » dans son roman de 1927, *La Liberté ou l’amour*.²⁰ L’écrivain Maurice Heine, qui rejoignit le mouvement surréaliste en 1930, prit aussi une grande part dans la réhabilitation de Sade et fut très ami de Klossowski. Heine publia pour la première fois en France plusieurs ouvrages de Sade à la fin des années 20, entre autres *Dialogue entre un prêtre et un moribond*; *Historiettes, contes et fabliaux* et *Les Infortunes de la vertu*.²¹ Il échappa à la censure en publiant des éditions limitées pour les membres de sa *Société du roman philosophique* et en publiant des textes de Sade dans les revues surréalistes *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-33) et *Minotaure* (1933-39).²²

Lorsque Klossowski publia son essai sur Sade en 1934, « Le Mal et la négation d’autrui dans la philosophie de D.A.F. de Sade » dans *Recherches philosophiques*, il avait déjà trouvé un bon nombre d’amateurs de Sade à Paris.

Attaque, a group of “revolutionary intellectuals” (including Surrealists Maurice Heine, Paul Eluard and André Breton) founded under the triple sign of the Marquis de Sade, Charles Fourier and Friedrich Nietzsche. The group discussed such subjects as Gnosticism, Fascism and potential intellectual revolt, and published articles on Fascism, Nietzsche and Kierkegaard. However, Klossowski and the Surrealists did not share a *common* vision of Sade: the Surrealists disagreed vehemently with Klossowski’s emphatically theological reading of Sade and would publish a tract stating so in 1948. Such strong opinions on how one should read Sade demonstrate the potency of his cult amongst intellectuals in the 1930s and 40s.²³

With the outbreak of the Second World War and while his fellow Frenchmen joined the Resistance or fled occupied Paris, Klossowski experienced a religious crisis. In the winter of 1939, having left Paris for Lyon, he befriended a Jesuit priest, Father Fessard (a specialist in Hegel) and decided to join the priesthood. Klossowski first considered joining the Benedictines of Hautecombe but he found them to be anti-semitic; he subsequently joined the Dominicans with whom he spent two years at La Lesse, near Chambéry and shortly afterwards in their convent at Saint-

Il s’était lié d’amitié avec Georges Bataille et l’année suivante, il allait rejoindre *Contre Attaque*, un groupe « d’intellectuels révolutionnaires » (avec entre autres les surréalistes Maurice Heine, Paul Eluard and André Breton) fondé sous le triple auspice du Marquis de Sade, de Charles Fourier et de Friedrich Nietzsche. Le groupe débattait de sujets tels que l’agnosticisme, le fascisme et l’éventualité d’une révolte intellectuelle et publiait des articles sur le fascisme, Nietzsche et Kierkegaard. Pourtant, Klossowski et les surréalistes ne partageaient pas une interprétation *commune* de Sade: les surréalistes rejetaient avec véhémence la lecture résolument théologique que Klossowski faisait de Sade et publièrent même un pamphlet dans ce sens en 1948. Des opinions aussi catégoriques sur l’interprétation de Sade montrent quel culte les intellectuels vouaient à Sade dans les années 30 et 40.²³

Quand la seconde guerre mondiale éclata, tandis que ses compatriotes rejoignaient la Résistance ou fuyaient Paris occupé, Klossowski traversa une crise religieuse. Au cours de l’hiver de 1939, il quitta Paris pour Lyon où il se lia d’amitié avec un prêtre jésuite, le Père Fessard (un spécialiste de Hegel) et décida d’entrer dans les ordres. Klossowski envisagea d’abord d’aller chez les Bénédictins de Hautecombe mais il les trouva antisémites; il alla ensuite chez les Dominicains où il passa deux années à La Lesse, près de Chambéry, et peu



La Descente au sous-sol, 1978

Maximin.²¹ Before the Liberation, he not only left the Dominicans but also studied Calvinism. In addition, he worked with the ecumenical group *Cimade*, working as a chaplain in a camp for Spanish prisoners in the south of France.²⁵ His rich exposure to Catholic and Protestant teachings formed the basis for the combination of metaphysical anguish and Baroque flair in his own post war writing and became the subject of his first novel, *La vocation suspendue*, published in 1950. His war-time exposure to theological training (though it must be remembered that he was never ordained) also made him a significant contributor to post war discussions on morality. His contribution

The Parallel Bars I, 1972



Les Barres Parallèles I, 1972

de temps après dans leur couvent de Saint-Maximin.²⁴ Avant la Libération, non seulement il quitta l'ordre dominicain, mais il se tourna vers l'étude du calvinisme. Par ailleurs, il se mit à travailler avec le groupe œcuménique *Cimade* en tant qu'aumônier dans un camp de prisonniers espagnols dans le sud de la France.²⁷ La connaissance approfondie des préceptes catholiques et protestants qu'il acquit durant cette période est la source de la combinaison d'angoisse métaphysique et de flair baroque qui caractérise ses écrits d'après-guerre, et qui forme le sujet de son premier roman, *La Vocation suspendue*, publié en 1950. Son expérience de la formation théologique pendant la guerre

began when he joined the *Dieu vivant* group and their discussion on sin in Marcel Moré's apartment in Paris on 5 March 1944. The group included Georges Bataille, Albert Camus, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paulhan, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir and others. His contribution continued in the form of regular articles in Sartre's review *Les Temps modernes* during the years 1948 to 1955. During these post war years he also translated Kafka, Hamann, Nietzsche and Wittgenstein.

The fact that Klossowski spent the years of the French Occupation as a seminarian, praying for an end to the war and for the redemption of the Nazis, seems to have reinforced his need to articulate the potential good that can arise out of evil. His training in theology led him to develop his pre-war interpretations of Sade and to write and publish a major volume on Sade in 1947, *Sade mon prochain* (*Sade my Neighbour*). Here Klossowski incorporated, and added to, his earlier essays on Sade and controversially presented Sade not as an evil, insatiable libertine but as a great moralist whose writing warns of the tragedy of a Godless society. The title reveals his line of interpretation, one of reverse psychology. Klossowski argues that Sade's excessive hate for his neighbour ought to remind one of the need for respect and love in society

(bien qu'il n'ait pas été ordonné) lui permit aussi de jouer un rôle important dans les débats d'après-guerre sur la moralité. Il se mit à y contribuer en s'associant au groupe *Le Dieu vivant* pour débattre du péché dans l'appartement de Marcel Moré à Paris le 5 mars 1944. Le groupe rassemblait Georges Bataille, Albert Camus, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paulhan, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir entre autres. Il poursuivit ce rôle par la publication régulière d'articles dans la revue *Les Temps modernes* de Sartre entre 1948 et 1955. Durant ces années d'après-guerre, il traduisit aussi Kafka, Hamann, Nietzsche et Wittgenstein.

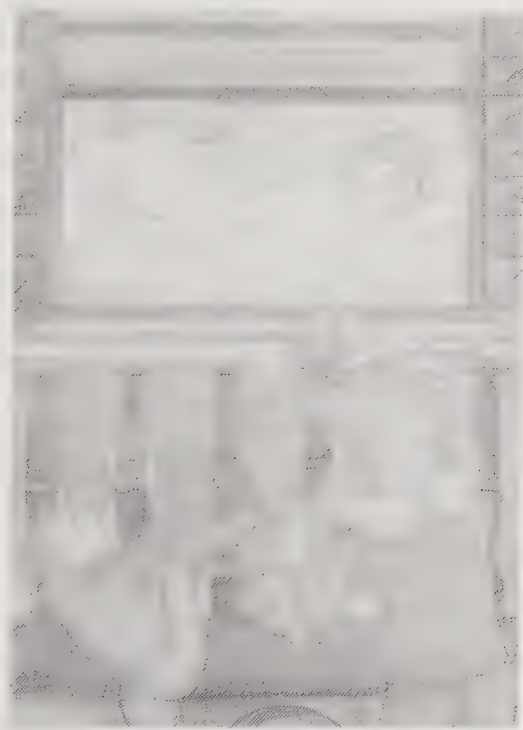
Ayant passé les années de l'Occupation française au séminaire à prier pour la fin de la guerre et pour le salut des Nazis, Klossowski semble avoir été particulièrement convaincu du besoin d'exprimer le bien qui peut potentiellement surgir du mal. Son éducation théologique lui permit d'approfondir l'interprétation de Sade qu'il avait entamée avant la guerre et d'écrire et de publier un ouvrage important sur Sade en 1947, *Sade mon prochain*. Klossowski y rassembla et compléta ses précédents essais sur Sade qu'il présenta, de façon polémique, non comme un libertin insatiable et malveillant, mais plutôt comme un grand moraliste dont les écrits dénoncent les dangers d'une société sans Dieu. Le titre même révèle son angle

– of the need to “love thy neighbour”. He insists that Sade is an author with a vocation, whose profane literature shields the sacred word of God. He frames Sade’s writings within a theological tradition, pointing out that the “act of creation is itself a consequence of the fall; creating is the act of revolt of a demiurge against the pure God of the spiritualists”; and relating Sade closely to the Gnostics of Christian antiquity and of Enlightenment Germany (especially Schelling and Hegel) in his characterisation of Nature as “a dramatic procession of Mind”.²⁶ Sade’s fictional characters are fascinated with the *idea*, rather than the realisation, of perverse desire and evil. For them “happiness consists not in gratification but in the desire to break the bonds that oppose desire. It is not in the presence of objects but in waiting for absent objects that those objects will be enjoyed.”²⁷ Hence Klossowski argues that in Sade’s *Justine* and *Juliette*, the reiteration of tortures only serves to demonstrate that the soul is insatiable, just as it is commensurate with its immortality, only destroying the body because it does not succeed in destroying itself.

d’interprétation, celui d’une psychologie du contraire. Klossowski soutient que la haine profonde de Sade pour son prochain devrait rappeler à chacun le besoin de respect et d’amour au sein de la société – le besoin « d’aimer son prochain ». Il maintient que Sade est un auteur qui a une vocation, et dont les écrits profanes préservent la parole sacrée de Dieu. Il présente Sade dans le contexte d’une tradition théologique, soulignant que « l’acte de créer [est] une conséquence même de la chute parce qu’elle n’est que la révolte d’un démiurge contre le Dieu pur des esprits »; il rapproche aussi clairement Sade des premiers chrétiens agnostiques et du Siècle des lumières en Allemagne (particulièrement de Schelling et de Hegel) par sa description de la Nature comme « une procession dramatique de l’esprit ». ²⁶ Les personnages des romans de Sade sont fascinés par l’*idée*, plutôt que la réalisation, du mal et du désir pervers. Pour eux, « le bonheur consistant non pas dans la jouissance mais dans le désir de briser les freins qui s’opposent au désir, ce n’est pas dans la présence mais dans l’attente des objets absents que l’on jouira de ces objets ». ²⁷ Par conséquent, Klossowski maintient que dans *Justine* et *Juliette* de Sade, la répétition des tortures ne sert qu’à démontrer que l’âme n’est insatiable que dans la mesure où elle est immortelle, détruisant le corps parce qu’elle ne parvient pas à se détruire elle-même.

Klossowski reads the profane experiences of Sade's heroine Justine in a sacred light, so allowing us to appreciate his stance on the profane adventures of his own protagonists too. Klossowski explains that Sade's Justine may not be saved (despite her pious ways and the virginity of her soul) and must be sacrificed, to ensure the reader returns to contemplate the sacred: she dies at the hand not of a libertine but of Nature – killed by a thunderbolt. Klossowski interprets her dramatic fate as symbolic of Sade's ultimate

The Balcony, 1974



Le Balcon, 1974

Klossowski donne une dimension sacrée aux expériences profanes de Justine l'héroïne de Sade, nous permettant ainsi d'apprécier en même temps sa position sur les aventures profanes de ses propres protagonistes. Klossowski explique que la Justine de Sade ne peut être sauvée (malgré son attitude pieuse et la pureté de son âme) et doit être sacrifiée pour inciter le lecteur à retrouver la contemplation du sacré: elle est tuée non par un libertin, mais

Siesta at Traize, 1957



Sieste à Traize, 1957

homage to a force that is greater than him – and presumably greater than Nature – believing that Sade “consecrates” Justine as Virgin by this final “image of the wrath of God”.²⁸ It is equally significant that Klossowski notes that in a fictional world of atheism, sodomy and aggressive *virility*, Sade entrusts his seminal ideas to two *female* characters. He suggests that in the guise of Justine, Sade can experience the “torments and bitterness of his own mind, the humiliations and vexations he suffered because of his frankness” and “Christian morality”.²⁹ The two sisters become the subject – rather than the object – of Sade’s eroticism and they master their own profane pilgrimages. Of course, as Klossowski also chose a female, Roberte, as his alter ego, he could only have appreciated this empathy with the feminine. The imaginary worlds of Sade and Klossowski are dominated by female figures of sexual and psychological power. This sets both authors apart from the typical generic conventions of the pornographer.

par la Nature même – terrassée par la foudre. Klossowski perçoit son destin tragique comme un symbole de l’ultime hommage de Sade à une force qui lui est supérieure – et sans doute supérieure à la Nature – et estime que Sade « consacre » Justine en Vierge à travers cette dernière « image de la colère de Dieu ». ²⁸ Il est tout aussi significatif que Klossowski remarque que dans l’univers d’athéisme, de sodomisation et de *virilité* agressive de ses romans, Sade s’en remet à deux personnages *féminins* pour exprimer ses idées forces. Il suggère que sous les traits de Justine, Sade peut ressentir les « tourments et l’amertume de son propre esprit, les humiliations et les vexations qu’il subit du fait de sa franchise » et de « la moralité chrétienne ». ²⁹ Les deux sœurs deviennent sujet – plutôt qu’objet – de l’érotisme de Sade, maîtrisant elles-mêmes leurs propres pèlerinages profanes. Bien entendu, ayant aussi choisi une femme pour alter ego, Klossowski ne pouvait qu’approuver cette affinité avec le genre féminin. Dans les mondes imaginaires de Sade et de Klossowski, ce sont des personnages féminins avec un fort pouvoir sexuel et psychologique qui dominent. C’est ce qui situe ces deux auteurs hors des conventions typiques du genre pornographique.

One suspects that Klossowski may be marrying philosophy and pornography as a polemical assault on patriarchy's enslavement of woman, and thus that his *Laws of Hospitality* must be read in the same tone as Sade's *Philosophy in the Bedroom*:

I say then that women, having been endowed with considerably more violent penchants for carnal pleasure than we, will be able to give themselves over to it wholeheartedly, absolutely free of all encumbering hymeneal ties, of all false notions of modesty, absolutely restored to a state of Nature; I want laws permitting them to give themselves to as many men as they see fit.³⁰

This philosophy is also present in Klossowski's art. His artistic career began with his post war departure into fiction and his decision to illustrate *Roberte, ce soir* as a strategy to avoid censorship. Jérôme Lindon, Klossowski's editor at Editions de Minuit, was fearful that the amoral adventures depicted in *Roberte, ce soir* might attract the French censorship board and so persuaded Klossowski to produce a deluxe numbered edition, to be sold only by subscription.³¹ Initially, it was to be illustrated by his younger brother,

On peut soupçonner Klossowski d'allier la philosophie et la pornographie dans une tentative d'assaut polémique contre l'esclavage de la femme par le patriarcat, et ainsi, on doit lire ses *Lois de l'hospitalité* dans le même esprit que *La philosophie dans le boudoir* de Sade:

Je dis donc que les femmes ayant reçu des penchants bien plus violents que nous aux plaisirs de la luxure, pourront s'y livrer tant qu'elles le voudront, absolument dégagées de tous liens de l'hymen, de tous faux préjugés de la pudeur, absolument rendues à l'état de nature; je veux que les lois leur permettent de se livrer à autant d'hommes que bon leur semblera.³⁰

Cette philosophie se retrouve aussi dans l'œuvre artistique de Klossowski. Sa carrière artistique démarra après la guerre lorsqu'il se lança dans le roman et décida d'illustrer *Roberte, ce soir* comme un moyen d'échapper à la censure. Jérôme Lindon, l'éditeur de Klossowski aux Éditions de Minuit, craignait que les aventures immorales décrites dans *Roberte, ce soir* n'attirent le Comité français de la censure, et il persuada Klossowski d'en produire une édition de luxe à tirage limité, vendue uniquement par abonnement.³¹ À l'origine, l'ouvrage devait être illustré par son frère cadet Balthus, devenu alors un



Balthus, by then a successful painter with a well-established reputation who went by the title “Comte de Rola”.³² However, Klossowski was not satisfied with Balthus’ illustrations, and when he began to show Balthus the type of images he wanted as illustrations, his brother suggested he illustrate the novel himself. The result was six lead pencil drawings, rather crudely executed, with theatrically erotic imagery, typically depicting the female figure with pirouetting limbs and in melodramatic embrace, be it either Roberte, Roman or mythological heroines. The latter group are essentially drawings of the paintings of Frédéric Tonnerre, the fictive nineteenth century painter and

Young Ogier in the arms of Brother Lahire, 1972



Le Jeune Ogier dans les bras du Frère Lahire, 1972

peintre célèbre à la réputation bien établie, se faisant appeler « Comte de Rola ». ³³ Mais Klossowski ne fut pas satisfait des illustrations de Balthus, et quand il se mit à montrer à Balthus le type de dessins qu’il aurait voulu pour illustrations, son frère lui suggéra d’illustrer le roman lui-même. Il en résulta six dessins à la mine de plomb exécutés plutôt crûment, d’une imagerie érotique assez théâtrale, représentant principalement des corps féminins aux membres virevoltants ou pris dans des étreintes mélodramatiques, qu’il s’agisse de Roberte ou d’héroïnes romaines ou mythologiques. Parmi ces

unknown student of Courbet, who is favoured by Octave, Klossowski's fictional character. Tonnerre's canvases are "devoid of 'taste'" and so collected by Octave (and it is Octave's collection of Tonnerre paintings that remind us of his contradictory nature: a bizarre marriage of bourgeois conservatism and sexual libertinism).³³ Klossowski's representation of Tonnerre's painting *Lucrèce et Tarquin* is typical of his painterly style and its Baroque drama; it is almost parodic of a Venus by Titian. We find the heroine Lucretia in a scene of Roman splendour and sexual turmoil, as described in the novel. As Tarquin lowers himself on Lucretia, she appears to be both "repelling the aggressor" and "preparing the way for him" with her thighs.³⁴

Three years later, in 1956, the ex-Surrealist artists Alberto Giacometti and André Masson, and the art collector and writer Robert Lebel, encouraged Klossowski to have his first exhibition of large pencil drawings in Balthus' studio in Paris. The exhibition was a private affair due to the 'immoral' nature of Klossowski's art and the strict censorship of the time. It is worth remembering that in the same year Jean-Jacques Pauvert was brought to trial

dernières on trouve essentiellement des dessins de tableaux de Frédéric Tonnerre, un peintre imaginaire du XIXe siècle, élève inconnu de Courbet, qu'Octave, le personnage fictif de Klossowski, admire. Les toiles de Tonnerre, qui sont « dénuées de goût », sont collectionnées par Octave (c'est la collection de peintures de Tonnerre d'Octave qui nous rappelle sa nature contradictoire: une alliance étrange de conservatisme bourgeois et de libertinage sexuel).⁴⁴ La représentation par Klossowski du tableau de Tonnerre *Lucrèce et Tarquin* est caractéristique de son style de peinture aux allures de drame baroque; c'est presque la parodie d'une Vénus du Titien. L'héroïne Lucrèce y est présentée entourée de splendeurs romaines dans un total désarroi sexuel, telle qu'elle est décrite dans le roman. Tandis que Tarquin s'allonge sur elle, elle apparaît à la fois « repoussant l'agresseur » avec les mains, « mais lui frayant la voie » avec les cuisses.⁴⁴

Trois ans plus tard, en 1956, Alberto Giacometti, André Masson et le collectionneur et écrivain Robert Lebel, encouragèrent Klossowski à organiser sa première exposition de grands dessins au crayon dans le studio de Balthus à Paris. L'exposition se déroula en privé, en raison de la nature « immorale » de l'œuvre artistique de Klossowski et de la censure sévère de l'époque: il suffit de se souvenir que la même année, Jean-Jacques Pauvert fut

for publishing volumes of Sade's writings which were deemed to be a risk to the public's moral health; despite the valiant defence of Georges Bataille, Jean Cocteau and André Breton, Pauvert lost his case and was fined 120,000 (old) francs.³⁵

What is known as "the parallel bars" scene exemplifies the immoral, Sadean flavour of Klossowski's fiction and art. It is a scene depicted in Klossowski's novel *The Revocation of the Edict of Nantes* and in many subsequent drawings: an encounter between Roberte, and two strange men – a "giant" and a "short fellow" – in a dark cellar near the Louvre, whose cavernous darkness, as in *Descent to the Cellar* of 1967, seems to suggest a gradual moral descent. The men strap Roberte's wrists and ankles to parallel bars and enjoy what might be described as erotic gymnastics. We witness the scene in *The Parallel Bars*: the giant begins by licking her palm, bringing her to such sexual heights that she finds her knees rising and her body abandoning her Self. Here Roberte is displayed for us: disrobed, arching her back, raising her knees, her legs apart, and at that heightened moment in the novel where she pleads, "Then get rid of those lights!"³⁶

poursuivi en justice pour avoir publié quelques tomes de l'œuvre de Sade considérée nuisible à la santé morale du public; malgré la défense courageuse de Georges Bataille, Jean Cocteau et André Breton, Pauvert perdit son procès et fut condamné à payer 120,000 (anciens) francs.³⁵

La scène dite « des barres parallèles » illustre le ton immoral et l'influence de Sade dans l'œuvre littéraire et artistique de Klossowski. C'est une scène que Klossowski a décrite dans le roman *La Révocation de l'édit de Nantes* et dans de nombreux dessins par la suite: il s'agit d'une rencontre entre Roberte et deux hommes étranges – le « colosse » et le « trapu » – dans une cave sombre près du Louvre, dont l'obscurité envoûtante, comme dans *La Descente au sous-sol* semble suggérer la dégradation morale progressive. Les hommes attachent les poignets et les chevilles de Roberte aux barres parallèles et se livrent à ce que l'on pourrait décrire comme une gymnastique érotique. Nous assistons à cette scène dans *Les Barres parallèles*: le colosse commence par lui lécher les paumes, lui faisant atteindre une telle extase sexuelle que ses genoux se soulèvent et son corps abandonne son Être. Là, Roberte nous est totalement exposée: dénudée, le dos cambré, les genoux levés, les jambes entrouvertes, au stade crucial du roman où elle supplie: « Eteignez donc! »³⁶

Roberte's rational stance on sexual violence makes her comparable to the heroines of Sade and, in general, the trilogy's use of ritual, pedagogy and sacrilege is typical of the Sadean genre. But we find that Klossowski's fiction combines two sorts of theatricality: that of the Marquis de Sade and his ritualised ceremonies of decadence *and* that of Saint Augustine and his concept of *theologis teatrica* as a means of moral exegesis, exemplified in the 13 books of his *Confessions*.³⁷ St Augustine praised God for his good and evil acts, depicting sin as a perverse love which frustrates man's basic drive towards being and perfection.³⁸ Like St Augustine, Klossowski believed that man must find his identity outside himself and that he must choose either to rise above himself or, to leave the love of God and to sink. However, man can turn back to God, having sinned, and recognise that the full potential of his being lies with God. It is this logic that lies behind Roberte's erotic encounter near the Palais Royal which is to be understood as a spiritual exercise or confession. The parallel bars are like a spiritual machine and Roberte's experience like a *moral* denuding. Her physical exposure is intended to lead her and the viewer/reader to a spiritual catharsis, in recognition of a greater power. As Roberte herself states to Octave (with regard to Sade and

L'attitude rationnelle de Roberte face à la violence sexuelle la rend comparable aux héroïnes de Sade et, de façon plus générale, l'utilisation du rituel, de la pédagogie et du sacrilège dans la trilogie est typique du style de Sade. Mais dans la fiction de Klossowski nous sommes confrontés à deux sortes de théâtralités: celle du Marquis de Sade avec ses cérémonies ritualisées de la décadence *et* celle de saint Augustin avec son concept de *theologis teatrica* comme instrument d'exégèse morale, présenté dans les treize volumes de ses *Confessions*.³⁷ Saint Augustin louait Dieu pour ses actions bonnes ou mauvaises et considérait le péché comme un amour pervers qui entrave l'aspiration fondamentale de l'homme à l'être et à la perfection.³⁸ De même que saint Augustin, Klossowski croyait que l'homme doit trouver son identité hors de lui-même, et qu'il doit choisir soit de s'élever au-dessus de lui-même, soit de renoncer à l'amour de Dieu et sombrer. Cependant, l'homme peut se retourner vers Dieu, après avoir péché, et accepter que le potentiel entier de son être soit aux mains de Dieu. C'est ce type de logique qui sous-tend la rencontre érotique de Roberte près du Palais Royal, qu'il faut comprendre comme un exercice spirituel ou une confession. Les barres parallèles servent de machine spirituelle, tandis que l'expérience de Roberte est une sorte de mise à nu *morale*. Son exhibition physique a pour but de la conduire, ainsi que le spectateur/lecteur, à la catharsis spirituelle, par l'acceptation d'un pouvoir supérieur. Comme Roberte elle même le déclare à Octave (au sujet

the use of perversion to prove atheism), “you insult God to make Him exist, therefore you believe in Him, that proves you secretly worship Him!”³⁹

This form of debate between characters, in which each reasons out his/her view of the world, denies the reader authorial direction. For Gilles Deleuze, writing in the mid 1960s, this denial is the essence of Klossowski’s originality. Deleuze argues that Klossowski’s novels must be understood not as a narrative but as a multitude of narratives: as fantasy, comedy, pantomime; as drawing and photography; as theology and metaphysics; as novels; and as “superior pornography”.⁴⁰ The novels’ syllogisms and dilemmas are, however, all centred on the body, or what Deleuze terms *corps-langage*. Deleuze deems Klossowski’s fictional world to be that of the anti-Christ, where protagonists’ bodies are in battle with their minds and where language is not to be trusted. This is a world of fragmentation, signified by the revelling in duplicity and doubling in the novels and by the distortion of scale and limbs in the drawings.

de Sade et de son utilisation de la perversion pour prouver l’athéisme), « on insulte Dieu pour le faire exister, on y croit donc, preuve qu’on le chérit secrètement! ». ³⁹

Cette forme de débat entre personnages, dans lequel chacun défend sa vision du monde, prive le lecteur du sens de l’auteur. Pour Gilles Deleuze, dans un texte écrit au milieu des années 60, cette privation est l’essence même de l’originalité de Klossowski. Deleuze suggère que les romans de Klossowski doivent être interprétés non comme un récit, mais comme une multitude de récits: comme récit fantastique, comédie, mime; comme dessin et photographie; comme théologie et métaphysique; comme romans; et comme « pornographie supérieure ». ⁴⁰ Les syllogismes et dilemmes de ses romans se concentrent toutefois sur le corps, ou ce que Deleuze dénomme le *corps langage*. Deleuze considère le monde fictif de Klossowski comme celui de l’antéchrist, où les corps des protagonistes combattent leurs esprits et où le langage n’est pas fiable. C’est un univers de fragmentation, dont les signes se partagent entre les déploiements de duplicité et de dédoublement dans les romans, et les distorsions d’échelle et de membres dans les dessins.

While Klossowski was recognised in Paris as a significant author and philosopher, his move from literature to art was not initially well received. Klossowski's art may have seemed as morally outrageous to the French national press as that of his Surrealist peers.⁴¹ His figures tended to be suspended in erotic action, their contorted, serpentine, bodies springing from the picture frame, their gestures almost pantomime-like. Critics found fault with Klossowski's naïve style and his images were dismissed for their amateurishness. 'Existentialist' art and varied School of Paris styles including realism were well established by the mid 1950s and young artists like Yves Klein were beginning to challenge the very notion of the art object. Klossowski's unique blend of Mannerist forms, decadent themes and naïve technique was at odds with this dominant art scene.

Alors que Klossowski était reconnu à Paris comme un auteur et philosophe important, son passage de la littérature à l'art plastique fut au départ mal accueilli. Aux yeux de la presse française, l'œuvre artistique de Klossowski semble avoir été tout aussi scandaleuse moralement que l'œuvre des autres artistes surréalistes de l'époque.⁴¹ Ses personnages semblaient suspendus en pleine action érotique, leurs corps déformés, sinueux, surgissant du cadre de la toile, avec une gestuelle qui semblait tenir de la pantomime. Les critiques dénigrèrent le style naïf de Klossowski et ses dessins furent condamnés comme ceux d'un amateur. L'art « existentialiste » et les divers styles de l'Ecole de Paris, dont le réalisme, étaient déjà bien établis vers le milieu des années 50, et de jeunes artistes comme Yves Klein remettaient en question la notion même de l'objet d'art. Le mélange singulier de formes maniéristes, de thèmes décadents et de technique « naïve » de Klossowski allaient à l'encontre des tendances dominantes de la scène artistique.

Klossowski's response to such criticism indicated that his was a *knowing* formal naïveté, however; he 'replied' by signing a series of works "Pierre, le maladroit".⁴¹ His figurative drawings appeared too unskilled to deserve critical attention but Klossowski had a definite aesthetic stance on this: he believed that his simply drawn forms and his use of pencil evoked the uncorrupted art of children and the wit of children's cartoons. His amateurish style and

Roberte and Gulliver II, 1980



Roberte et Gulliver II, 1980

Klossowski réfuta ce genre de critiques en indiquant bien que la naïveté formelle de son style était *voulue*; il y répondit en signant toute une série d'œuvres: « Pierre, le maladroit ».⁴² Ses dessins figuratifs paraissaient trop maladroits pour retenir l'attention de la critique, mais Klossowski avait une position esthétique claire à ce sujet: il estimait que ses formes dessinées

almost life-size figures allowed his characters greater visual impact and the freedom to penetrate the spectator's space and stir their soul.⁴³

Klossowski's graphic work remains, in the words of painter André Masson in a preface to a 1967 exhibition of Klossowski's drawings, "unclassifiable [...]. There is no obligation to any school of painting, no submission to style. Arising from the interior, the vision simply imposes itself. Originality is never compromised."⁴⁴ His figurative style is not unlike Surrealism in spirit, however, and was admired by André Breton. He seems to share a penchant for taboo and *trompe l'oeil* with Salvador Dalí (in as much as a pencil drawing can capture the glossy photo-realism of a Dalí oil painting) and a decadent, metamorphic mannerism with André Masson. Of course, his fascination with the subversive potential of erotic "projections of the phallus" could lead one to compare him to the German Surrealist Hans Bellmer.⁴⁵ Some of Klossowski's drawings do border on that sadistic banality characteristic of Bellmer's art. We find Roberte frequently portrayed bound to a bed, her body spread-eagled and exposed to the hands of bestial men or the preying eyes of peeping schoolboys, as in *The Balcony* of 1974. Roberte is presented

simplement et son utilisation du crayon évoquaient l'art innocent des enfants et l'esprit des bandes dessinées pour enfants. Son style malhabile et ses corps de taille presque humaine lui permettaient de donner à ses personnages un impact visuel plus fort et la liberté de pénétrer l'espace du spectateur et d'émouvoir son âme.⁴³

L'art graphique de Klossowski reste, d'après les mots du peintre André Masson dans la préface d'une exposition de dessins de Klossowski en 1967 « inclassable [...] Nul impératif d'école ou de soumission à la mode. La vision s'impose, venant de l'intérieur. Le singulier ne transige jamais ». ⁴⁴ Son style figuratif rappelle aussi le surréalisme dans son esprit, et suscitait l'admiration de Breton. Il semble partager le penchant pour le *trompe l'œil* et le tabou de Salvador Dalí (pour autant qu'un dessin au crayon puisse rendre le photo-réalisme luisant d'un tableau de Dalí) et le maniérisme décadent et métamorphique d'André Masson. Bien entendu, sa fascination pour le potentiel de subversion érotique des « projections de phallus » invite à une comparaison avec le surréaliste allemand Hans Bellmer.⁴⁵ Certains des dessins de Klossowski rappellent en effet la banalité sadique qui caractérise l'art de Bellmer. Roberte y est fréquemment représentée attachée à un lit, le corps écartelé et livré aux mains de brutes ou au regard perçant de lycéens voyeurs, comme dans *Le Balcon* de 1974. Roberte y montre la froideur et

with the essential coldness or apathy of the sadistic heroine. Like the female libertines of Sade, she is highly theatrical and repulsed by outbursts of emotion; like the heroines of Sacher Masoch, she is imperious and remains glacially self-conscious. Klossowski seems to adopt Masoch's doctrine of "supersensualism": he finds the source and inspiration of his desires in works of art, enjoys a mystical appreciation of the flesh, costume, and theatre and concocts scenes that "have of necessity a frozen quality, like statues or portraits; they are replicas of works of art, or else they duplicate themselves in mirrors".⁴⁶

Yet where Bellmer captured the Sadean syntax in his drawings' repeated lines and his dolls' multiple limbs, Klossowski's female forms remain firmly within the motif of the 'nude' as form, not subject, to be painted according to the anatomy of the painting. He never indulged in the 'bad taste' peculiar to Surrealism.⁴⁷ In two 1983 drawings of *Roberte*, she is presented as a majestic nude in nature, her hands caressing her own flesh. Here she has the self-confident, erotic ease of the nineteenth century 'anatomical' female nudes that Klossowski favoured – Ingres's *Reclining Odalisque*, Gustave

l'apathie qui sont l'essence même de l'héroïne sadique. Tout comme les libertines de Sade, elle est suprêmement théâtrale et répugnée par les démonstrations d'émotion; et comme les héroïnes de Sacher-Masoch, elle reste impérieuse et glaciale dans sa conscience d'elle-même. Klossowski semble avoir adopté la doctrine du « suprasensualisme » de Masoch: il trouve la source et l'inspiration de ses désirs dans les œuvres d'art, goûte le plaisir mystique de la chair, du costume, du théâtre, pour mieux élaborer les scènes masochistes qui « ont besoin de se figurer comme des sculptures ou des tableaux, de doubler elles-mêmes des sculptures et des tableaux, de se dédoubler dans un miroir ou un reflet ». ⁴⁶

Mais tandis que Bellmer exprime la charge sexuelle de la syntaxe de Sade à travers les traits répétés de ses dessins et les membres multiples de ses poupées, chez Klossowski, les formes féminines s'inscrivent fermement dans le motif du « nu » en tant que style plutôt que sujet, peint suivant les règles de l'anatomie du tableau. Il ne se laissa jamais aller au « mauvais goût » propre au surréalisme.⁴⁷ Deux dessins de *Roberte* de 1983 la présentent comme un nu majestueux par nature, ses mains caressant sa propre chair. Elle y affiche la maîtrise de soi et l'érotisme serein des nus « anatomiques » du XIXe siècle que Klossowski admirait – la *Grande Odalisque* de Ingres, *Le Sommeil* de Gustave

Courbet's *Sleep* and Auguste Renoir's *The Bathers*. Klossowski shares with these artists that "schoolboy's perspective, a pubescent musing" that he describes in his essay "Decadence of the Nude".⁴⁸

Like these artists, Klossowski depicts the female nude as 'Other', but as his essay on the nude indicates, he does so consciously, in the knowledge that the "decadence" of the nude lies within its false promise of mimesis. The nude is a female type whose natural state is one of undress, whose portrait does not cater to the traditional voyeur in that she has not been 'caught' in a state of nudity – that is her natural, primitive state. She renders visible man's inner world of desire. Just as the classical nude used legend, biblical history and myth as a pretext to depict the female body in increasing states of undress, so too does Klossowski in his 1953-57 drawings on paper of the mythic heroine Diana battling with the lascivious Actaeon; the 1984-85 biblical images of David, preparing to battle with Goliath; and in 1987 images of doubting Thomas, his fingers penetrating the stigmata of Christ. There are also numerous images of the pre-pubescent bodies of young boys in his drawings from the 1970s to 1990, like the *Little Rose* series of 1974 where a young boy is educated in the phallic arts by Sade; or in his images of the *Generosity of*

Courbet ou *Les Grandes Baigneuses* d'Auguste Renoir. Klossowski partage avec ces artistes ce « point de vue de lycéen, songerie de pubère » qu'il décrit dans son essai « La décadence du Nu ».⁴⁸

Comme ces artistes, Klossowski dépeint le nu féminin comme « Autre », mais comme il l'indique dans son essai, il le fait consciemment, tout en sachant que la « décadence » du Nu provient de ce qu'il offre une fausse promesse de mimésis. Le Nu est la femme au sens générique, dont l'état naturel est d'être dévêtue et dont la représentation ne s'adresse pas au voyeur traditionnel au sens où elle aurait été « surprise » en état de nudité – c'est son état naturel, primitif. Elle rend visible le monde du désir intime de l'homme. De même que le Nu classique prend pour prétexte la légende, l'histoire biblique ou la mythologie pour représenter le corps féminin de plus en plus dévêtu, Klossowski utilise dans ses dessins de 1953-57 Diane, l'héroïne mythique repoussant l'Actéon lascif; dans ceux de 1984-85, les images bibliques de David s'apprêtant à combattre Goliath; et dans ceux de 1987, des images de Thomas en proie au doute, les doigts pénétrant la blessure du Christ. On trouve aussi de nombreuses images de corps pré-pubères de jeunes garçons dans ses dessins réalisés entre les années 70 et 1990, comme dans la série *Le Petit Rose* de 1974, où un jeune garçon est formé aux arts phalliques

Roberte (again a sexual lesson); or those of the young androgynous Ogier with his incorruptible body which seduces even the purest of priestly souls (*Young Ogier in the arms of Brother Lahire*) and the handsome images of *Ganymede* from 1985, again captured in the midst of undress or nude, enjoying erotic adventures where the spirit has to defy the flesh. Interestingly, in some of these illustrations it is as if Klossowski is reversing the *Lolita* scenario peculiar to the art of his brother Balthus. Where Balthus portrays pre-pubescent girls with enticingly revealed flesh in his paintings, Pierre Klossowski portrays adolescent boys as willing prey, or, like Antoine, as willing students in perversion (so reversing the Sadean libertine novel scenario where young girls like Juliette or Eugénie are taught). Balthus insists that his images represent real experience, either witnessed, or stemming from his “infantile nostalgias”.⁴⁹ Klossowski’s art, on the other hand, presents us with a theatre of simulacra in which nothing is real.

Significantly, Klossowski’s nude depictions of Roberte are emphatically modern in embodying an ‘interior’ drama that allows for varying states of

par Sade; ou dans ses images de *La Générosité de Roberte* (un autre exemple d’éducation sexuelle); ou celles du jeune androgyne Ogier dont le corps imputrescible séduit la plus pure des âmes de prêtres (*Le Jeune Ogier dans les bras de Frère Lahire*) et les belles images de *Ganymède* de 1985, saisi à nouveau en train de se dévêtir ou nu, se livrant à des jeux érotiques où l’esprit doit résister à la chair. Ce qui est intéressant dans certaines de ces illustrations, c’est que Klossowski semble y inverser le scénario de la *Lolita* qui caractérise l’art de son frère Balthus. Tandis que Balthus dépeint dans ses tableaux des jeunes filles pré pubères à la nudité aguichante, Pierre Klossowski dépeint les adolescents comme des proies consentantes, ou, comme Antoine, comme des étudiants en perversion consentants (inversant ainsi le scénario du roman libertin de Sade dans lequel ce sont des jeunes filles comme Juliette ou Eugénie qui sont éduquées). Balthus souligne que ses dessins retracent des expériences vécues, certaines dont il aurait été témoin, d’autres inspirées de « nostalgies enfantines ». ⁴⁹ L’art de Klossowski, au contraire, nous présente un théâtre de simulacres dans lequel rien n’est réel.

Significativement, la manière dont Klossowski dépeint Roberte nue est résolument moderne dans la mesure où le drame « intérieur » qu’elle incarne lui permet de la représenter plus ou moins dévêtue. Il a pu être influencé dans

undress. Here he may have been influenced by the imagery and writings of the artist Paul Klee, whose *Journal* he translated from German into French in 1959.⁵⁰ In many ways, Klee's appreciation of the 'anatomy' of the canvas, his insistence on the search for a harmonious expression of inner and outer experience and of 'elemental male' and 'elemental female' principles of mind and matter is comparable to Klossowski's spiritualism and to his fascination with traditional Cartesianism. Like Klee, Klossowski recognised that the erotic motif is of paramount importance in art and one's appreciation of the

Young Ogier at the Brothers of the Knights of the Temple, 1971



Le Jeune Ogier chez les Frères Chevaliers du Temple, 1971

ce sens par l'imagerie et les écrits de l'artiste allemand Paul Klee, dont il avait traduit le *Journal* en 1959.⁵⁰ A bien des égards, la façon dont Klee concevait « l'anatomie » du tableau, son insistance sur la recherche d'une expression harmonieuse de l'expérience intérieure et extérieure, et de principes de l'esprit et de la matière qui soient « élémentairement mâle » ou « élémentairement femelle », rappellent le spiritualisme de Klossowski et sa fascination pour le cartésianisme traditionnel. Tout comme Klee, Klossowski

motif inseparable from one's gaze. For Klossowski, such a motif may be an emphatic gesture, an oft-repeated portrait, a theatrical setting or what he terms the overall "pantomime of spirits".⁵¹

In his essays included in this volume, Klossowski reveals his own peculiar fascination with simulacra in emphasising the significant role of pantomime, theatricality and masquerade in modern art. For Klossowski, the simulacrum both imitates and exorcises. It involves a double game, one which overcomes the problem of trying to imitate the inimitable (i.e. the tabooed or sacred subject) by resorting to the stereotype but perverting – or exaggerating – it so that it regains its individual potency and loses its collective, normative meaning. Jean-Auguste-Dominique Ingres, according to Klossowski, succeeded in doing this by exploiting classical schemes for heightened emotional effect, just as Gustave Courbet did in exploiting contemporary popular imagery after 1848 with his images of the people.

This destruction of the stereotype launched the independence of the work of art as a thing, or subject, in and of itself. It was no longer secondary to the subject matter of its canvas. It was, as Klossowski terms it, an *en-soi*. Hence, the viewer of Klossowski's drawings, his *tableaux vivants*, is to appreciate them

reconnait que le motif érotique occupe une importance cruciale dans l'art, et qu'il ne peut être apprécié par chacun qu'en fonction de son propre regard. Selon Klossowski, un tel motif peut se traduire par un geste vigoureux, un portrait souvent répété, un décor théâtral, ou ce qu'il dénomme plus généralement « une pantomime des esprits ». ⁵¹

Dans les essais reproduits ici, Klossowski dévoile son intérêt particulier pour les simulacres en soulignant le rôle important de la peinture, du théâtre et de la mascarade dans l'art moderne. Pour Klossowski, le simulacre imite et exorcise à la fois. C'est un double jeu qui permet de surmonter le problème d'essayer d'imiter l'inimitable (c'est-à-dire le sujet tabou et sacré) par le biais du stéréotype, mais en le détournant – ou en l'exagérant – de façon à ce qu'il retrouve sa force individuelle et perde son sens collectif et normatif. Jean-Auguste-Dominique Ingres, d'après Klossowski, y parvenait en se servant de procédés classiques pour produire une charge émotionnelle plus intense, de même que Gustave Courbet exploitait l'imagerie populaire de son époque, après 1848, pour ses images du peuple.

Cette destruction du stéréotype contribua à faire de l'œuvre d'art un objet, ou un sujet, indépendant en tant que tel. L'œuvre d'art n'était plus reléguée au second plan du sujet de la toile. Elle devenait, suivant l'expression de

as images of images, as simulacra of tableaux and also to appreciate that his is a pictorial world of fantasy and illusion, satire and subversion. The latter is achieved through his naïve style and impish imagery, as in *The Work of Gulliver II* and *Roberte and Gulliver II* where a little Gulliver in eighteenth century garb is humorously portrayed 'exploring' Roberte's giant body as he lectures to a group of male students on the phenomenon of woman left to her own desires. It is always a self-conscious, ironic naïvety, however, one that parodies traditional, academic paintings with their varnished finish, emotive chiaroscuro and epic subject matter and offers instead distorted perspectives, often by drawing directly onto sheets of paper flat on the floor.

The intertextual complexities of Klossowski's fiction, notably its unique blend of simulacra, spiritualism and carnal desire, won him notoriety and critical acclaim from many renowned French authors. In an essay in the *Nouvelle Revue Française* in 1964, Michel Foucault praised Klossowski for rejecting the too-simple binarism of Western thought in his interpretation

Klossowski, une œuvre *en-soi*. C'est pourquoi devant les dessins de Klossowski, devant ses *tableaux vivants*, le spectateur doit percevoir qu'il s'agit d'images d'images, de simulacres de tableaux, et aussi comprendre que le monde de ses dessins est un monde de fantaisie et d'illusion, de satire et de subversion. Il parvient à cette dernière par son style naïf et son imagerie impie, comme dans le cas des *Travaux de Gulliver II* et dans *Roberte et Gulliver II*, où un petit Gulliver en tenue du XVIII^e siècle est représenté de façon humoristique en train « d'explorer » le corps géant de Roberte tout en donnant à un groupe d'étudiants une leçon sur le phénomène de la femme livrée à ses propres désirs. Il s'agit toujours d'une ironie naïve, calculée, mais qui parodie les tableaux académiques traditionnels, avec leur couche de vernis, leur chiaroscuro chargé d'émotions et leurs thèmes épiques, les remplaçant par des perspectives déformées, souvent exécutées directement sur des feuilles de papier étalées au sol.

L'intertextualité complexe des romans de Klossowski, particulièrement leur mélange de simulacres, de spiritualité et de désirs charnels, lui valurent la notoriété et l'éloge de nombreux auteurs français célèbres. Dans un essai de *La Nouvelle Revue Française* de 1964, Michel Foucault félicita Klossowski d'avoir rejeté la binarité trop simple de la pensée occidentale dans son



L'Esprit du Grand Maître explorant le corps imputrescible d'Ogier, 1982

of evil and for knowing “that those who put God at one end and the Devil at the other (a God of bone against a devil of flesh)” were mistaken.⁵² In 1965, Foucault’s text became the preface to Klossowski’s novel *The Baphomet*, which was awarded the *Prix des Critiques* that year. The novel is an orgiastic account of Templar monks and their idol, the androgynous Ogier de Beauséant. He is the symbol of the Eternal Return and of the doctrines of the great heresiarchs of Gnosticism. Ogier is a beautiful, androgynous tempter for many of the homosexual monks/soldiers; ultimately he is the uncorrupted martyr who dies by hanging so that he will be worshipped. In dying he becomes the idol, and also symbolised the transition from medieval thought to Baroque sensibility and the reintroduction of sensuality to contemplative experience.⁵³ Ogier’s dangerous beauty is captured in later drawings of baroque sumptuousness by the artist, such as *The Baphomet* or *The Baphomet offering his services to the Grand Master*. His eternal role as idol, lifted beyond the human and into the divine, is celebrated in the homoerotic splendour of such images as *Flight of the Baphomet* of 1972. For Foucault, Klossowski’s talent here lay in balancing the theological and the erotic, for the novel was

interprétation du mal, et d’avoir su que « ceux qui placent Dieu d’un côté et le Diable de l’autre (un Dieu d’os contre un Diable de chair) » avaient tort.⁵² En 1965, le texte de Foucault devint la préface du roman de Klossowski *Le Baphomet* qui reçut aussi le *Prix des Critiques* cette même année. Le roman est une description orgiaque des moines des Templiers et de leur idole, l’androgynie Ogier de Beauséant. Il y est le symbole de l’éternel retour et des doctrines des grands hérésiarques de l’agnosticisme. Ogier joue le rôle du tentateur beau et androgynie face aux moines soldats homosexuels; pour finir, il est le martyr incorruptible qui meurt pendu afin d’être adulé. En mourant, il devient à la fois une idole et le symbole de la transition de la pensée médiévale à la sensibilité baroque, ainsi que le symbole d’une réintroduction de la sensualité dans l’expérience contemplative.⁵³ La beauté dangeureuse d’Ogier apparaît dans quelques dessins ultérieurs de l’artiste, somptueusement baroques, tels que *Le Baphomet* ou *Le Baphomet offrant ses services au Grand Maître*. Son rôle éternel d’idole, transporté au-delà de l’humain dans le divin, est célébré dans toute la splendeur homoérotique de ce type d’images dans *La fuite du Baphomet* de 1972. Pour Foucault, tout le talent de Klossowski

situated at the intersection of two very similar paths, “that of the theologians and that of the Greek gods, whose glorious return Nietzsche proclaimed to be imminent”.⁵⁴

While Foucault and Deleuze both wrote fascinating essays on Klossowski's work, it was Maurice Blanchot's essay, “The Laughter of the Gods”, that Klossowski himself chose for this volume. Why did he choose Blanchot and this specific essay? We know that Blanchot's renowned reclusive disposition allowed him to be on familiar terms with few people throughout his long career and, like Klossowski, he has remained an enigmatic and controversial figure in France. However, unlike Klossowski, he is a problematic figure largely due to his *inconsistency* in political and literary circles: a Catholic nationalist in the 1930s, he became an outspoken supporter of decolonisation and revolution in the 1960s.⁵⁵ His war-time ideas and novels won him the support of those intellectuals who, like Klossowski, rejected Sartrean engagement and presented literature as a site of subjectivity. One such supporter was Georges Bataille, whom Blanchot befriended in 1940, and it was through his friendship with Bataille that Blanchot was introduced to Klossowski.⁵⁶

consiste à jongler entre le théologique et l'érotique, puisque le roman se situe au croisement de deux chemins très similaires, « celui des théologiens et celui des dieux grecs dont Nietzsche annonçait dans l'instant le scintillant retour ». ⁵⁴

Bien que Foucault et Deleuze aient tous deux écrit des essais fascinants sur l'oeuvre de Klossowski, c'est l'essai de Maurice Blanchot, « Le rire des Dieux », que Klossowski lui-même choisit pour cet ouvrage. Pourquoi choisit-il Blanchot et cet essai en particulier? De nature notoirement renfermée, Blanchot s'entoura de peu d'amis proches au cours de sa longue carrière, et comme Klossowski, il reste un personnage énigmatique et controversé de la culture française. Cependant, à la différence de Klossowski, c'est un personnage problématique du fait principalement de sa position contradictoire dans les milieux politiques et littéraires: catholique nationaliste dans les années 30, il devint un défenseur acharné de la décolonisation et de la révolution dans les années 60.⁵⁵ Ses positions et ses romans pendant la guerre lui valurent le soutien d'intellectuels qui, comme Klossowski, rejetaient l'engagement de Sartre et présentaient la littérature comme un lieu de subjectivité. L'un des ses alliés était Georges Bataille, avec qui Blanchot se lia d'amitié en 1940, et c'est grâce à son amitié avec Bataille que Blanchot fut présenté à Klossowski.⁵⁶

Blanchot and Klossowski did not have a close friendship but they could be described as sharing a mutual friendship through philosophy, refusing to see it as a mere form of literature. Indeed, for both men philosophy seemed to be another name for friendship. A description by Blanchot of the bond he and his friend, the Lithuanian émigré and philosopher Emmanuel Lévinas, shared with philosophy could equally be applied to Blanchot and Klossowski:

Desperate Souls of the Directoire, 1964



Les Désespérés du Directoire, 1964

Si les relations entre Blanchot et Klossowski n'étaient pas particulièrement étroites, ils partageaient, en revanche, une affinité réelle sur le plan philosophique, refusant d'y voir une simple forme de littérature. En effet, les deux hommes concevaient la philosophie comme une forme d'amitié. Une description par Blanchot du lien que lui et son ami le philosophe émigré de Lithuanie, Emmanuel Lévinas, entretenaient avec la philosophie pourrait tout aussi bien s'appliquer à Blanchot et Klossowski:

Philosophy would forever be our companion, by day, by night, were it ever to mean her losing her name, turning into literature, knowledge, non-knowledge, or absenting herself, the clandestine friend in whom we respected – loved – that which did not allow us to be bound to her, even as we sensed that there was nothing wakeful in us, vigilant even in sleep, which was not due to her difficult friendship.⁵⁷

In addition, as Blanchot's definition of friendship (*amitié*) was an intellectual community, a state of mind rather than a social familiarity – he would, no doubt, have perceived Klossowski as a fellow spirit.⁵⁸ In "Sur Maurice Blanchot" of 1949, Klossowski certainly admired Blanchot's writing for revealing the true function of language (specifically death), and for capturing an essential 'element of the individual' in his written work – an element he felt had been lost to literature.⁵⁹

Both men shared a fascination with the Marquis de Sade. In "Literature and the right to death" Blanchot claims Sade as "the writer par excellence" due to his engagement with the negation inherent in language and the *jouissance* of absolute sovereignty where life is elevated to the point of passion, and passion in turn becomes cruelty and folly.⁶⁰ In "Sade's Reason",

La philosophie serait notre compagne à jamais, de jour, de nuit, fût-ce en perdant son nom, devenant littérature, savoir, non-savoir, ou s'absentant, notre amie clandestine dont nous respectons – aimons – ce qui ne nous permettait pas d'être liés à elle, tout en pressentant qu'il n'y avait rien d'éveillé en nous, de vigilant jusque dans le sommeil, qui ne fût dû à son amitié difficile.⁵⁷

De plus, dans la mesure où Blanchot définissait l'amitié comme une communauté intellectuelle, un état d'esprit plutôt qu'une familiarité sociale, il avait sans doute trouvé chez Klossowski une âme sœur.⁵⁸ Dans « Sur Maurice Blanchot » de 1949, Klossowski admirait ouvertement l'œuvre de Blanchot pour avoir dévoilé la véritable fonction du langage (spécifiquement la mort) et pour avoir saisi dans ses écrits un « élément de l'individu » essentiel – un élément qu'il trouvait que la littérature avait perdue.⁵⁹

Les deux hommes partageaient une même fascination pour le Marquis de Sade. Dans « La littérature et le droit à la mort » Blanchot considère Sade comme « l'écrivain par excellence » du fait de ses positions sur la négation inhérente au langage et sur la *jouissance* de souveraineté absolue là où la vie atteint l'apogée de la passion, et la passion devient à son tour cruauté et folie.⁶⁰ Dans « La raison de Sade », Blanchot considère que la fiction de Sade

Blanchot reads Sade's fiction as marking a "limit beyond which no writer has ever dared to venture".⁶¹ He admires the Marquis's system, built on a theory of extreme and absolute despotism to explore the potentially excessive nature of reason. Blanchot also believes that Sade's atheism veiled a spiritual need, and so agrees with Klossowski in his analysis of Sade:

As Pierre Klossowski has every reason to remind us, [Sade's] atheism is not a cold-blooded one. The moment the name of God appears, in even the calmest passage, his language straightaway flares up, his tone is raised and the emotion of hate runs away with his words and throws them into confusion.⁶²

He recognises God as the key to the Sadean system, wherein man turns himself into a god and acts on that power. So Blanchot, like Klossowski before him, sees Sade as a moralist of the great tradition.

In "The Laughter of the Gods", Blanchot praises Klossowski's fiction for challenging literature itself, just as Sade and Lautrémont did. He notes that

s'impose comme « un ouvrage au delà duquel aucun autre écrivain, à nul moment, n'a réussi à s'aventurer ». ⁶¹ Il admire le système de pensée du Marquis, bâti autour d'une théorie du despotisme extrême et absolu pour explorer la nature potentiellement excessive de la raison. Blanchot croit aussi que l'athéisme de Sade cache un besoin spirituel, et donc partage l'analyse que Klossowski faisait de Sade:

Comme Pierre Klossowski a mille fois raison de le rappeler, cet athéisme n'est pas de sang-froid. Dès que dans le développement le plus tranquille apparaît le nom de Dieu, aussitôt le langage se met à brûler, le ton s'élève, le mouvement de la haine entraîne les mots, les bouleverse. ⁶²

Il reconnaît que Dieu est la clé du raisonnement de Sade, suivant lequel l'homme se transforme lui-même en Dieu et agit en fonction de ce pouvoir. Donc Blanchot, tout comme Klossowski avant lui, voit en Sade un moraliste au sens le plus traditionnel.

Dans « Le rire des Dieux », Blanchot fait l'éloge de la fiction de Klossowski pour avoir remis en cause la littérature même, comme Sade et Lautrémont

it is through fictional detour – the use of multiple practices, or *plays* – the journal, dialogue, comedy, traits of the historical novel, myth, narrational gestures of paintings – that Klossowski intrigues, captivates and bemuses the reader.⁶¹ Blanchot also finds Surrealist-like traits in Klossowski. He suggests that Klossowski's fiction often invokes *le hasard* – chance – and mystery, and that the key to Klossowski's contribution to literature is the element of black humour and the "hilarity of the serious" which provokes uncontrollable laughter. Klossowski's superbly intertextual style makes his work emphatically literary for Blanchot. For Klossowski balances opposing traits: humour and seriousness, the erotic and the theological, innocence and perversity, austerity and impropriety – and the reader is enveloped in a space that transgresses traditional moral polarities and that ultimately transgresses literary genres. This contribution wins Klossowski a place amongst the fathers of French avant-gardism, and leads Blanchot to compare him to Lautréamont for propelling literature into a bold new direction. Ultimately, for Blanchot, Klossowski's fiction stands between a unique triumvirate of discourses: Sadean, Nietzschean and theological, though it is his fiction's baroque 'translation' of Nietzsche's Eternal Return that explains the unusual title

l'avaient fait avant lui. Il note que c'est par le biais du détournement littéraire – l'utilisation de pratiques et de stratagèmes multiples tels que le journal, le dialogue, la comédie, certains aspects du roman historique, du mythe, les gestes narratifs de la peinture – que Klossowski intrigue, fascine et surprend le lecteur.⁶³ Blanchot retrouve aussi certains aspects du surréalisme chez Klossowski. Il remarque que les romans de Klossowski sont souvent fondés sur le hasard et le mystère, et que la contribution majeure de Klossowski à la littérature est l'élément d'humour noir et « l'hilarité du sérieux » qui provoque des rires incontrôlables. Pour Blanchot, le style superbement intertextuel de Klossowski rend son oeuvre avant tout littéraire. Car Klossowski oppose les contrastes – l'humour et le sérieux, l'érotique et le théologique, l'innocence et la perversité, l'austérité et l'indécence – pour plonger le lecteur dans un espace qui transgresse les polarités morales traditionnelles et même les genres littéraires. C'est cette contribution qui vaut à Klossowski une place parmi les fondateurs de l'avant-garde en France, et incite Blanchot à le comparer à Lautréamont pour avoir lancé la littérature sur une nouvelle voie audacieuse. En fin de compte, pour Blanchot les romans de Klossowski occupent une place unique entre trois formes de discours: celui de Sade, celui de Nietzsche et le discours théologique, bien que ce soit



of the essay itself. For Blanchot reasons that Klossowski avails himself of Nietzsche's eternal return to insist on the inevitable return of God in the face of atheism and horror and often through black humour and riotous (indeed, fatal) laughter. Unsurprisingly, Blanchot's analysis of Klossowski reveals much about Blanchot's philosophy of literature; it suggests that his own Catholic background and Germanist philosophical training warmed him to a fellow 'outsider' from dominant French intellectual schools of thought in post war France. The traits that Blanchot singles out in Klossowski echo his own view, since the war, of the need to reinvent literature – as early as 1941 Blanchot criticised the predominant "puerile attachment to realism" and "exclusive preoccupation with external observation".⁶⁴ Klossowski's novels are similar to Blanchot's novels (*Thomas the obscure* 1941, *Adiminab* 1942) in their manipulation of the real and the incommunicable and in their use of doubling and simulacra. Klossowski likewise treats language in sacramental terms and seems to voice the prejudice of Octave who insists to Roberte on the superiority of the word over the flesh: "Roberte, you have nothing but a body to back up your word!"⁶⁵ Both writers lead us into what Foucault has called "the thought from outside" as Blanchot's concept of attraction is comparable

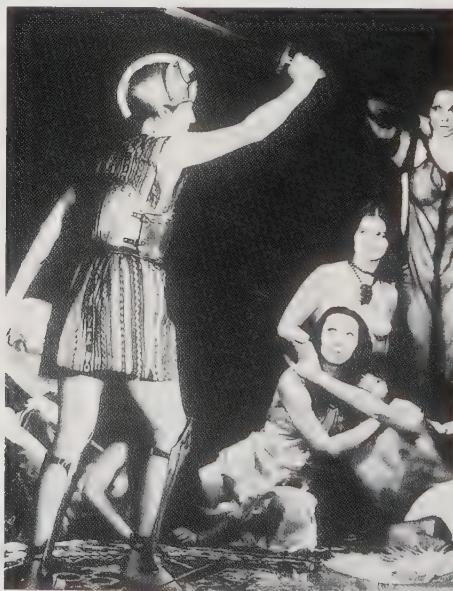
l'interprétation baroque de l'éternel retour de Nietzsche qu'il donne dans ses romans qui explique le titre original de l'essai lui-même. Car Blanchot explique que Klossowski emprunte le concept de l'éternel retour de Nietzsche pour insister sur l'inévitable retour de Dieu face à l'athéisme et à l'horreur, ce qu'il exprime par le biais de l'humour noir et du rire délirant (parfois même funeste). Rien de surprenant donc à ce que l'analyse que Blanchot donne de Klossowski soit aussi révélatrice de sa propre philosophie de la littérature et suggère que ce fut grâce à son éducation catholique et sa formation de philosophe germaniste qu'il put se rapprocher d'un autre « rebelle » aux écoles de pensée dominantes en France après la guerre. Blanchot apprécie particulièrement chez Klossowski une opinion qui fait l'écho de la sienne, depuis la guerre, sur le besoin de réinventer la littérature – dès 1941 Blanchot s'était mis à critiquer la tendance prédominante à « un goût puéril de réalisme, par un souci exclusif de fidélité à une observation extérieure ». ⁶⁴ Les romans de Klossowski sont proches de ceux de Blanchot (*Thomas l'obscur* de 1941, *Adiminab* de 1942) par leur manipulation du réel et de l'incommunicable, et par leur utilisation du dédoublement et des simulacres. Klossowski donne aussi au langage une tournure sacrée et semble formuler le préjugé d'Octave lorsqu'il rappelle à Roberte la suprématie de

to Klossowski's concept of transgression: the experience of the outside as an opening and an emptiness that never yields its essence. However, Blanchot's writing differs from Klossowski's in that the subject of his literature is not only language but the void of language, the space where language attempts to articulate itself and the writer speaks (as opposed to thinks). Accordingly, Foucault described Blanchot as a writer absent from his texts, as the "shimmering, invisible presence" of thought itself.⁶⁶ Where Klossowski's fiction explores the theatrical multiplication of the self, that of Blanchot negates the self. Ultimately, it is a concern with death and negativity that unites Blanchot and Klossowski and make them suitable comrades for this volume. For Blanchot, man must turn his negativity into action; for Klossowski, he must turn it into faith. Blanchot and Klossowski's texts interrogate the very possibility of narration and the narrative form and offer a world of literary insubordination. In so doing, both writers follow the tradition of the Marquis de Sade and his fiction *ex machina*.

la parole sur la chair: « Roberte, vous n'avez qu'un corps pour couvrir votre parole! ».⁶⁵ Les deux auteurs nous conduisent vers ce que Foucault a nommé « l'expérience du dehors », dans la mesure où le concept d'attirance chez Blanchot est comparable au concept de transgression chez Klossowski: ils présentent l'expérience du dehors comme une ouverture, un vide qui ne révèle jamais son essence. Cependant, les écrits de Blanchot diffèrent de ceux de Klossowski au sens où le sujet de sa littérature n'est pas seulement le langage, mais le vide du langage, l'espace où le langage tente de se formuler lui-même et où l'écrivain parle (par opposition à penser). Par conséquent, Foucault décrit Blanchot comme un écrivain absent de ses textes, comme la « scintillante, invisible » présence de la pensée-même.⁶⁶ Tandis que les romans de Klossowski explorent la multiplication théâtrale du moi, ceux de Blanchot renient le moi. En fin de compte, c'est leur appréhension de la mort et de la négativité qui unit Blanchot et Klossowski et les place en bonne compagnie dans cet ouvrage. Pour Blanchot, l'homme doit transformer sa négativité en action; pour Klossowski, il doit la transformer en foi. Les textes de Blanchot et de Klossowski remettent en question la possibilité même de la narration et de la forme narrative en offrant un univers de rébellion littéraire. De ce fait, les deux auteurs suivent la tradition du Marquis de Sade et de sa fiction *ex machina*.

Interestingly, both Klossowski and Blanchot were embraced as literary masters who explored the limits of literature and intertextuality by Structuralists and *Tel Quel*, the review founded by Philippe Sollers. For example, Sollers lauded Blanchot's notion of "the space of literature" in his 1965 analysis of the novel and the experience of literary limits, and the following year invited Klossowski to give a paper on Sade when the *Tel Quel* group organised a conference on the literary extremes of Sade, "Sign and Perversion in Sade".⁶⁷ In comparison with Klossowski, Blanchot was the

La Monnaie vivante, 1970



Ce qui est intéressant, c'est que Klossowski et Blanchot furent tous les deux reconnus comme des talents littéraires explorant les limites de la littérature et de l'intertextualité par les structuralistes et *Tel Quel*, la revue fondée par Philippe Sollers. En 1965, par exemple, Sollers fit l'éloge de la notion d'« espace littéraire » chez Blanchot dans une analyse du roman et de l'expérience des limites littéraires, et l'année suivante, il invita Klossowski à présenter un essai sur Sade lorsque le groupe *Tel Quel* organisa une

more politically mobile: he resisted General de Gaulle's *coup d'état* of May 1958, drafted the "Manifesto of the 121" in 1959 (which demanded the right of French conscripts to refuse the draft and challenged the colonialism of the Algerian War), and was an active participant in the events of May 1968 in Paris.⁶⁸

La Monnaie vivante, 1970



conférence sur les extrêmes littéraires chez Sade, intitulée « *Signe et perversion chez Sade* ». ⁶⁷ Par comparaison avec Klossowski, c'est Blanchot qui fut le plus engagé politiquement: il s'opposa au *coup d'état* de mai 1958 du Général de Gaulle, il rédigea le « Manifeste des 121 » en 1959 (qui revendiquait le droit des appelés français à refuser de s'engager et dénonçait le colonialisme de la guerre d'Algérie), et participa activement aux événements de Mai 1968 à Paris. ⁶⁸

In the aftermath of May 1968, young avant-garde filmmakers took a particular interest in Klossowski's novels. The young filmmaker and photographer Pierre Zucca collaborated with Klossowski in the 1970s.⁶⁹ Zucca's first collaboration with Klossowski was in 1970, when he produced black and white photographs for a deluxe edition of Klossowski's novel *La Monnaie vivante*.⁷⁰ The novel is a pornographic utopia, Klossowski's own erotic Republic based on the transformation of the eroticised body into capital: in this utopia money is 'living', gold standard is replaced by pleasure standard and one is paid in flesh – the bodies of women, girls or boys (according to one's preferences). Here, as Jean-François Lyotard observes in his 1974 text *Libidinal Economy*, Klossowski balances the phantasmatic and production, conceiving the latter in terms of perpetual metamorphosis fired by libidinal energies.⁷¹ Zucca's illustrative photographs are melodramatic and reminiscent of the academic style of Tonnerre. We see Klossowski and Denise in the roles of Octave and Roberte within a bourgeois world littered with nubile and available young bodies. In the photographs it is as if the viewer is in collusion with the peeping Klossowski/Octave but on condition that Denise/Roberte knows we are watching and returns our gaze, challenging us. The element of

A l'issue de mai 1968, les jeunes réalisateurs d'avant-garde s'intéressèrent particulièrement aux romans de Klossowski. Le jeune réalisateur et photographe Pierre Zucca travailla avec Klossowski dans les années 70.⁶⁹ La première collaboration de Zucca avec Klossowski eut lieu en 1970, lorsqu'il réalisa une série de photographies en noir et blanc pour l'édition de luxe du roman de Klossowski *La Monnaie vivante*.⁷⁰ Le roman est une utopie pornographique, une république érotique imaginée par Klossowski-même, basée sur la transformation du corps érotisé en capitale: l'argent y est « vivant », l'étalon-or y est remplacé par un étalon-plaisir et on y est payé en nature – en corps de femmes, de jeunes filles ou de jeunes garçons (suivant les préférences de chacun). Dans ce roman, comme Jean-François Lyotard le remarque dans son texte *L'économie libidinale* de 1972, Klossowski compare le monde des fantasmes à la production, concevant cette dernière au sens d'une métamorphose perpétuelle déclenchée par les énergies libidinales.⁷¹ Les illustrations photographiques de Zucca sont mélodramatiques et rappellent le style des tableaux de Tonnerre. Klossowski et Denise y jouent les rôles d'Octave et de Roberte dans un univers bourgeois envahi de jeunes corps nubiles et disponibles. Par ces photographies, le spectateur semble devenir le complice du voyeur Klossowski/Octave, mais de telle façon que

black humour is central to their appreciation and the attention to erotic detail (or the erotic *motif* as Klossowski words it), as in the series of photographs where Roberte dons her black leather gloves and where the photographs' blurred edges evoke the photographic instant, the arrested moment, caught with a high-speed detachable lens.⁷²

Zucca and Klossowski also collaborated on two films, *Roberte* in 1975 and the longer film *Roberte interdite* in 1979. In the latter Pierre and Denise Klossowski again act out the roles of Octave and Roberte. As in his photographs, Zucca again opted to present Roberte's story in a series of staged, decadent and humourous film scenes, opting for visual and narrative subtlety (as opposed to shock tactics) in keeping with Klossowski's literary style.⁷³ The film is like an early silent film in its staginess. Zucca succeeded in capturing on film that "apparition" Roberte, and, perhaps most importantly for Klossowski, in doing so he still maintained the fantastic, Gulliverian perspective peculiar to Klossowski's fiction, where the viewer, like a young

Denise/Roberte se sente regardée et renvoie le regard du spectateur avec un air de défi. Pour apprécier ces photographies, il faut saisir la part d'humour noir et l'attention portée au détail érotique (ou au motif érotique, suivant le terme de Klossowski), comme dans les séries où Roberte porte des gants de cuir noir et où les bordures floues des photographies évoquent l'instant photographique, le moment figé, saisi avec un objectif amovible à grande vitesse.⁷²

Zucca et Klossowski réalisèrent aussi deux films ensembles, *Roberte* en 1975 et le long métrage *Roberte interdite* en 1979. Dans ce dernier, Pierre et Denise Klossowski jouent aussi les rôles d'Octave et de Roberte. Comme dans ses photographies, Zucca choisit à nouveau de présenter l'histoire de Roberte dans une série de mises en scènes décadentes et humoristiques, optant pour la subtilité visuelle et narrative (plutôt que la tactique de choc) en harmonie avec le style littéraire de Klossowski.⁷³ Le film évoque les premiers films muets par sa mise en scène. Zucca réussit à présenter Roberte comme une « apparition » dans le film, et ce qui est plus important pour Klossowski, il y parvient en conservant le style gullivérien fantastique qui caractérise les romans de Klossowski, à travers lequel le spectateur, comme

solemn student, attempts to behold the significance of Roberte. Of course, as Klossowski himself pointed out in an interview in 1978, if *Roberte, ce soir* was theatrical, the trilogy as a whole (*La Révocation de l'Edit de Nantes*), with all its spectacular scenes, was undoubtedly cinematic.⁷⁴

Chilean born filmmaker, Raoul Ruiz also made two baroque films based on Klossowski's novels in the 1970s: *La Vocation suspendue* (*The Suspended Vocation*) in 1976, and *L'Hypothèse du tableau volé* (*The Hypothesis of the Stolen Painting*) in 1977.⁷⁵ The medium of film always fascinated Klossowski. As he explains in

Roberte castigating Antoine, observed by Octave, *Roberte*, 1979



Roberte fait la morale à Antoine observée par Octave, in *Roberte*, 1979

un jeune collègien solennel, tente de mesurer l'importance de Roberte. Bien entendu, comme Klossowski le faisait lui-même remarquer dans un entretien de 1978, si le roman *Roberte ce soir* était théâtral, la trilogie dans son ensemble (*La Révocation de l'édit de Nantes*), avec toutes ses scènes spectaculaires, était sans aucun doute cinématique.⁷⁴

Le réalisateur chilien Raoul Ruiz produisit aussi deux films baroques basés sur les romans de Klossowski dans les années 70: *La Vocation suspendue*, en

his essay "The Indiscernable", film allowed him to explore his monomania afresh. It also posed an exciting challenge to him, one that he had discussed with the Italian filmmaker Antonioni in the early 1970s: to overcome those economic restrictions of the film industry where, in contrast to painting, one's artistic vision is so often prostituted to market demands.⁷⁶ As Catherine Grenier has pointed out, Klossowski was no stranger to the world of film. Since 1966 he produced short synopses of his fictional work with the possibility of adapting them to film in mind. Collectors of his work include Fellini and Valentina Cortese, and he even played a role in *Au hasard Balthazar*, a film by Robert Bresson.⁷⁷ In the 1980s, Alain Fleischer and Pierre Coulibeuf also paid homage to Klossowski in a film and series of short films respectively.

By the 1980s Klossowski's national status was firmly established. His art had won the attention of galleries in Paris, Geneva, Rome, Milan, Zurich and Tokyo. In 1981 he had a major retrospective exhibition, entitled *Simulacra*,

1976, et *L'Hypothèse du tableau volé*, en 1977.⁷⁵ Klossowski a toujours été fasciné par le cinéma en tant que moyen d'expression. Comme il l'explique dans son essai « L'indiscernable », le cinéma lui permit de se remettre à explorer sa monomanie. Il lui posa aussi un défi passionnant, qu'il avait discuté avec le réalisateur italien Antonioni au début des années 70: celui de surmonter les restrictions économiques de l'industrie cinématographique à travers lesquelles, par contraste avec la peinture, la vision de l'artiste est si souvent sacrifiée aux besoins du marché.⁷⁶ Comme Catherine Grenier l'a souligné, Klossowski connaissait bien le monde du cinéma. Depuis 1966 il avait produit des synopsis brefs de ses romans dans l'idée de les adapter au cinéma. Parmi les collectionneurs de son œuvre on trouve Fellini et Valentina Cortese, et il avait même joué un rôle dans *Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson.⁷⁷ Dans les années 80, Alain Fleischer et Pierre Coulibeuf ont aussi rendu hommage à Klossowski, l'un par un film et l'autre par une série de court-métrages.

A partir des années 80, Klossowski avait acquis un prestige national bien établi. Son art avait retenu l'attention de galeries à Paris, Genève, Rome, Milan, Zurich et Tokyo. En 1981 il bénéficia d'une importante exposition rétrospective, intitulée *Simulacra*, au Kunsthalle de Berne, et l'année suivante,

at the Bern Kunsthalle and the following year he represented France, along with Daniel Buren, at the Documenta 7 in Kassel. In 1990, yet another new generation was introduced to Pierre Klossowski, with a major retrospective exhibition of his graphic art at the Centre National des Arts Plastiques in Paris in 1990 and the making of a filmic portrait of him by Alain Fleischer in 1996 – *Pierre Klossowski, un écrivain en images*.⁷⁸

With his indefatigable spirit and unique vision of humanity such national recognition was to be expected for Klossowski. His immense output in a multitude of disciplines – the philosophical essays, fiction and art – are united in his unique talent for analysing and portraying an imaginary universe of moral *détournement*. In the Klossowskian universe we enter a field of ‘signs’ in which the simulacrum simulates the phantasm through stereotypy and where Roberte and her uncanny adventures might be viewed as the simulacrum of interpretation itself.⁷⁹ It is a world that evokes Roman Catholic liturgy in the emphasis on signs and symbols, for, as Foucault has observed, “Catholics scrutinise signs”.⁸⁰ It is a world dominated by women (and feminine boys) and where Roberte is the manifestation of the ‘unique sign’, of the pursuit of the sacred via the profane. So it is also a world where Denise Klossowski, the

il représenta la France, avec Daniel Buren, à la Documenta 7 à Cassel. En 1990, une nouvelle génération de plus découvrit Pierre Klossowski, avec une importante exposition rétrospective de son art graphique au Centre National des Arts Plastiques à Paris et la réalisation d’un portrait filmé par Alain Fleischer en 1996 – *Pierre Klossowski, un écrivain en images*.⁷⁸

Compte tenu de son esprit inclassable et de sa vision unique de l’humanité, une telle reconnaissance nationale était à prévoir pour Klossowski. Sa production importante dans une multitude de disciplines – de l’essai philosophique, au roman en passant par les arts plastiques – témoigne de son talent unique pour analyser et décrire l’univers imaginaire du détournement moral. Dans le monde de Klossowski, on pénètre un domaine de « signes » dans lequel le simulacre simule le fantasme par le biais du stéréotype et où Roberte et ses aventures troublantes peuvent être comprises comme des simulacres de l’interprétation même.⁷⁹ C’est un monde qui évoque la liturgie catholique par son insistance sur les signes et les symboles, puisque, comme Foucault le remarquait, « les catholiques scrutent les signes ». ⁸⁰ C’est un monde dominé par les femmes (et les jeunes garçons efféminés), où Roberte est la manifestation du « signe unique », de la recherche du sacré à travers le profane. Par conséquent, c’est aussi un monde où Denise Klossowski,

inspiration for Roberte, is ever present. Denise as the *femme fatale*, the wife and the maternal figure in one, as the muse but also as the ultimate reader of Klossowski's fiction and images.

Klossowski's role as a producer of simulacra was to tread between the worlds of spiritualism and perversion, desire and the economics of desire, emotional and economic exchange. One should not search for the real or the imaginary in an image by Klossowski, but rather the moral behind the image. The image is to be viewed as a *tableau vivant*: evoking a rapturous Sadean ceremonial, as an illusion of the real, acted out in silence, insisting on the primacy of the image over the word and on a repertoire of stereotypical gestural signs. Pierre Klossowski offers us no easy answers, only the acknowledgment that we all share a hazardous stance within that "vicious circle" of the sacred and the profane.⁸¹

Sadly, Pierre Klossowski died before the publication of this essay. I was privileged to have known Klossowski and to have met him and his wife Denise several times over the last few years. My research greatly benefited from their thought provoking discussions, kind encouragement and hospitality.

l'inspiration de Roberte, est toujours présente. Denise en tant que femme fatale, épouse et figure maternelle tout à la fois, en tant que muse mais aussi en tant que lectrice suprême des romans et des images de Klossowski.

Le rôle de Klossowski comme producteur de simulacres consiste à ménager le monde du spirituel et celui de la perversion, le monde du désir et celui de l'économie de désir, de l'émotion et de l'économie d'échange. Il ne faut pas rechercher le réel ou l'imaginaire dans une image de Klossowski, mais plutôt la morale derrière l'image. Il faut considérer l'image comme un tableau vivant: évoquant un cérémonial extasié de Sade, comme une illusion du réel qui se joue en silence, insistant sur la suprématie de l'image sur la parole et sur un répertoire de signes gestuels stéréotypés. Pierre Klossowski ne nous offre pas de réponses faciles, mais simplement l'admission que nous partageons avec lui une position périlleuse au cœur du « cercle vicieux » du sacré et du profane.⁸¹

Malheureusement, Pierre Klossowski est mort avant la parution de cet essai. J'ai eu le privilège de le connaître et de l'avoir fréquemment rencontré avec sa femme dans les années qui ont précédé sa mort. Mes recherches ont énormément profité de nos discussions stimulantes, de leurs encouragements et de leur chaleureuse hospitalité.

1 Masson, André, *Mines de plomb de Pierre Klossowski*, Paris, 1967 (préface to exhibition catalogue of Klossowski's first solo show the Galerie au Cadran Solaire), Allen Weiss, trans., *Phantasm and Simulacra: The Drawings of Pierre Klossowski*, Foss, Paul, Taylor, Paul and Weiss, Allen S. eds., Melbourne: *Art & Text*, 18, Special Issue, July 1985, p. 91.

2 Blanchot, Maurice, "The Laughter of the Gods" (1965), below. Klossowski also translated from Latin and German. See bibliography for details.

3 Sartre, Jean-Paul, *What is Literature?* (1948), David Caute, trans., London: Routledge, 1993, pp. 161-2.

4 Sartre, *What is Literature?*, 1993, pp. 185-6.

5 Deleuze, Gilles, "Pierre Klossowski ou les corps-langage", *Critique*, no. 214, March 1965, p. 200.

6 Klossowski, Pierre, "Eros, Belzébuth et cie", *Le Nouvel Observateur*, February 1982, p. 74.

7 See my essay "Staging Desire", and others, in Mundy, Jennifer ed., *Surrealism, Desire unbound*, London: Tate Publishing, 2001.

1 André Masson, « Je disais un jour à Pierre Klossowski », *Mines de plomb de Pierre Klossowski*, Paris, 1967 (préface du catalogue de l'exposition individuelle de Klossowski à la Galerie du Cadran Solaire), Weiss, Allen eds., Melbourne, *Art & Text*, 18, Special Issue, Juillet 1985, p. 91.

2 Maurice Blanchot, « Le rire des Dieux », 1965, dans ce livre. Klossowski est aussi un traducteur distingué de latin et d'allemand. Voir bibliographie ci-dessous pour plus de détails.

3 Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 264.

4 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, 1948, p. 302.

5 Gilles Deleuze, « Pierre Klossowski ou les corps-langage », *Critique*, no. 214, mars 1965, p. 200.

6 Pierre Klossowski, « Eros, Belzébuth et cie », *Le Nouvel Observateur*, février 1982, p. 74.

7 Voir l'essai de l'auteur « Staging Desire », et autres, dans Mundy, Jennifer ed., *Surrealism, Desire unbound*, Londres, Tate Publishing, 2001.

8 Klossowski, Pierre, *Les Lois de l'hospitalité*, published by Gallimard in 1965, comprises *Roberte, ce soir* (1954), *La Révocation de l'édit de Nantes* (1959), and *Le Souffleur* (1960).

9 Klossowski, Pierre, "Aux limites de l'indiscrétion", interview with Jean-Maurice Monnoyer, *La Nouvelle Revue française*, no. 325, 1 February 1980, p. 72 and p. 75.

10 Klossowski, Pierre, *Roberte ce soir & The Revocation of the Edict of Nantes* (1954 and 1959), Austryn Wainhouse, trans., New York: Marion Boyars, 1989, p. 9.

11 Klossowski, *Roberte ce soir & The Revocation of the Edict of Nantes*, 1989, p. 10.

12 Rilke met Baladine in Paris with her art historian husband in Paris before the birth of her two children. It was not until they met in Geneva in August 1920 that their intimate friendship began. By then she had "two charming sons". In a letter dated December 1923, he would describe her sons as "delightful, intensely gifted children". See Hendry, J.F., *The Sacred Threshold, A Life of Rainer Maria Rilke*, Manchester: Carcanet New Press, 1983, p. 130 and p. 139 respectively.

8 Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, publié par Gallimard en 1965, comprenant *Roberte, ce soir* (1954), *La Révocation de l'édit de Nantes* (1959) et *Le Souffleur* (1960).

9 Pierre Klossowski, « Aux limites de l'indiscrétion », entretien avec Jean-Maurice Monnoyer, *La Nouvelle Revue française*, no. 325, 1er février, 1980, p. 72 et p. 75.

10 Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard 1965, p. 107.

11 Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, p. 108.

12 Rilke avait connu Baladine à Paris avec son mari historien d'art avant la naissance de ses enfants. Mais leur liaison ne commença que lorsqu'ils se retrouvèrent à Genève en août 1920. Dès lors, elle avait déjà « deux fils charmants ». Dans une lettre datée de décembre 1923, il décrivit ses fils comme « des enfants adorables, remarquablement doués ». Voir J.F. Hendry, *The Sacred Threshold, A Life of Rainer Maria Rilke*, Manchester, Carcanet New Press, 1983, p. 130 et p. 139, respectivement.

13 Klossowski, "Eros, Belzébuth et cie", 1982, p. 77.

14 *Corydon* was partially published in 1911, fully published in a 1920 private edition and by Gallimard, Paris in 1924. The other two novels in the trilogy are *Si le grain ne meurt* of 1924 and *Les Faux Monnayeurs* of 1925.

15 See Klossowski, Pierre and Alain Jouffroy, *Le secret pouvoir du sens: Entretiens*, Paris: Éditions Écriture, 1994, p. 120.

16 Klossowski, Pierre, interview by author, Paris, 2 May 1996. Here, as elsewhere in this essay, I have integrated information gleaned from numerous conversations with Pierre and Denise Klossowski.

17 Rilke, Rainer Maria, 'Letter XI' (8 November 1920), *Letters to Merline*, 1919-1922, Violet M. McDonald, trans., London: Methuen, 1951, pp. 48-49. Elizabeth Klossowski was known to her family as Baladine, but Rilke gave her the pet name, "Merline".

18 Klossowski, Pierre, "Éléments d'une étude psychanalytique sur le Marquis de Sade", *Revue française de psychanalyse*, no. 3-4, 1933, pp. 462-3.

13 Pierre Klossowski, « Eros, Belzébuth et cie », 1982, p. 77.

14 *Corydon* fut publié partiellement en 1911, en totalité en édition privée en 1920 et en édition publique en 1924. Les deux autres romans de la trilogie sont *Si le grain ne meurt* de 1924 et *Les Faux Monnayeurs* de 1925.

15 Voir Pierre Klossowski et Alain Jouffroy, *Le Secret Pouvoir du Sens: Entretiens*, Paris, Éditions Écriture, 1994, p. 120.

16 Pierre Klossowski, entretien avec l'auteur, Paris, 2 mai 1996. Ici, de même que dans la suite de cet essai, l'auteur a inclus des informations recueillies au cours de ses nombreuses conversations avec Pierre et Denise Klossowski.

17 Rainer Maria Rilke, « Lettre XI » (8 novembre 1920) *Lettres françaises à Merline*, 1919-1922, Paris, Éditions du Seuil, 1950, p. 39. Elizabeth Klossowski répondait au nom de Baladine dans sa famille, mais Rilke lui avait donné le surnom de « Merline ».

18 Pierre Klossowski, « Éléments d'une étude psychanalytique sur le Marquis de Sade », *Revue française de psychanalyse*, 3-4, 1933, pp. 462-3.

19 It is worth noting that Bonaparte published *La Sexualité des femmes* in 1949 (Paris: Revue française de psychanalyse; and Paris: PUF, 1951). Here she analysed women's sexual conditioning and controversially proposed that women could loose their sexual frigidity by exploring their auto eroticism and liberating themselves from their biologically-determined role which repressed them socially and sexually.

20 Breton, André, "Manifesto of Surrealism" (1924), in *Manifestoes of Surrealism*, Richard Seaver and Helen R. Lane, trans., Ann Arbor, 1992, p. 26. Desnos, Robert, *Liberty or Love* (1927), Terry Hale, trans., London: Atlas Press, 1993.

21 Heine, Maurice, ed., *D.A.F. de Sade, Dialogue entre un prêtre et un moribond*, Paris: Stendhal, 1926; Heine, Maurice, ed., *Historiettes, contes et fabliaux*, Paris: Société du roman philosophique, 1927; Heine, Maurice, ed., *D.A.F. de Sade, Les Infortunes de la vertu*, Paris: Fourcade, 1930.

19 Il est intéressant de noter que Bonaparte a publié *La Sexualité des femmes* en 1949 (Paris: Revue française de psychanalyse; et Paris: Presses Universitaires de France, 1951). Elle y analysait le conditionnement sexuel des femmes et suggérait de façon polémique, que les femmes pourraient perdre leur frigidity sexuelle en explorant leur auto-érotisme, se libérant ainsi du rôle biologiquement prédéterminé qui les réprime socialement et sexuellement.

20 André Breton, *Manifestes du Surréalisme, édition complète*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 36. Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour* (1927), Paris, Gallimard 1962, p. 112.

21 Maurice Heine, ed., *D.A.F. de Sade, Dialogue entre un prêtre et un moribond*, Paris, Stendhal, 1926; Maurice Heine, ed., *Historiettes, contes et fabliaux*, Paris, Société du roman philosophique, 1927; Maurice Heine, ed., *D.A.F. de Sade, Les Infortunes de la vertu*, Paris, Fourcade, 1930.

22 After Heine's death in 1940, the Surrealist poet Gilbert Lely continued his Sadean 'cause', dedicating many years to producing the definitive biography of the Marquis: *Vie du Marquis de Sade*, Paris: Gallimard, 1952 57.

23 See "A la niche les glapisseurs de dieu!" (1948), in Pierre, José ed., *Tracts Surréaliste et déclarations collectives, Volume II (1940-69)*, Paris: Eric Losfeld, Le Terrain Vague, 1982, pp. 34-41.

24 Arnaud, Pierre Klossowski, 1990, p. 186-7. He moved from La Lesse after three months as he had been reprimanded for having thoughts that were deemed to be hardly Christian let alone Catholic. The convent at Saint-Maximin proved to be more tolerant.

25 *Cimade*, an ecumenical organisation, was set up in 1939 to assist deportees and prisoners in internment camps in the south of France. The organisation played a strong role in the Resistance and after the war it worked towards the reconciliation of France and Germany. Today it continues to assist refugees in France.

26 Klossowski, Pierre, *Sade my Neighbour* (1947), Alphonso Lingis, trans., London: Quartet Books Ltd., 1992, pp. 100-101.

22 A la mort de Heine en 1940, le poète surréaliste Gilbert Lely reprit en main la cause de Sade, consacrant plusieurs années à produire la biographie de référence du Marquis: *Vie du Marquis de Sade*, Paris, Gallimard, 1952 57.

23 Voir « A la niche les glapisseurs de Dieu! » (1948), dans José Pierre, ed., *Tracts surréalistes et déclarations collectives, Volume II (1940-69)*, Paris, Eric Losfeld, Le Terrain Vague, 1982, pp. 34-41.

24 Arnaud, Pierre Klossowski, 1990, p. 186-7. Il quitta La Lesse au bout de trois mois, ayant été réprimandé pour avoir eu des pensées jugées non seulement peu catholiques mais à peine chrétiennes. Le couvent de Saint-Maximin s'avéra plus tolérant.

25 L'organisation œcuménique *Cimade* fût créée en 1939 pour aider les déportés et prisonniers des camps de concentrations du Sud de la France. *Cimade* joua un rôle important dans la Résistance et œuvra après la guerre pour la réconciliation de la France avec l'Allemagne. A présent c'est devenu une organisation d'aide aux réfugiés en France.

26 Pierre Klossowski, *Sade mon prochain* (1947), Paris, Editions du Seuil, 1947, p. 100-102.

27 Klossowski, *Sade my Neighbour*, 1992, p. 119.

28 Klossowski, *Sade my Neighbour*, 1992, p. 105.

It must be noted that Klossowski modified his emphatically Catholic reading of Sade in the 1967 edition of *Sade my Neighbour* where he conceded that his emphasis on the Virgin figure in the 1947 edition entailed a "romanticism in which the author confesses to have delighted not long ago, but for which he must today reject his pious intention". Jane Gallop, in *Intersections: a Reading of Sade with Bataille, Blanchot and Klossowski*, University of Nebraska Press, 1981, suggests that this revision may have been due to Georges Bataille's influence on Klossowski. Certainly, in a review of *Sade my Neighbour*, Bataille criticised Klossowski for twisting every Sadean dialogue into a theological challenge. See Georges Bataille, "Le Secret de Sade", *Critique*, no. 15 16, August-September 1947, pp. 147-160, p. 155.

29 Klossowski, *Sade my Neighbour*, 1992, p. 110.

30 Sade, D.A.F., *Justine, Philosophy in the Bedroom and Other Writings*, Richard Seaver and Austryn Wainhouse trans., London: Arrow Books Ltd., 1965, 1991, p. 321.

27 Klossowski, *Sade mon prochain*, 1992, p. 119.

28 Klossowski, *Sade mon prochain*, 1992, p. 105.

Klossowski modifia son interprétation résolument catholique de Sade dans une édition de *Sade mon prochain* parue en 1967, dans laquelle il admit que l'importance qu'il avait donnée à la Vierge dans l'édition de 1947 traduisait « un romantisme dans lequel l'auteur avoue s'être complu il y a peu de temps, mais dans lequel il doit à présent nier ses intentions pieuses ». Jane Gallop, dans *Intersections: a Reading of Sade with Bataille, Blanchot and Klossowski*, University of Nebraska Press, 1981, suggère que cette correction est peut-être due à l'influence de Georges Bataille sur Klossowski. En effet, dans une critique de *Sade mon prochain*, Bataille attaqua Klossowski pour avoir tourné tout dialogue chez Sade en défi théologique. « Le Secret de Sade », *Critique*, no. 15-16, août-septembre 1947, pp. 147-160, p. 155.

29 Klossowski, *Sade mon prochain*, 1992, p. 109.

30 D.A.F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Paris, Euredif, 1980, p. 190.

31 Gachnang, Johannes, "De la conquête des images. Une petite histoire ou comment le libertin en est venu à ses images", Françoise Senger trans., *Anima: Pierre Klossowski*, exhibition catalogue, Geneva: Musée d'art et d'histoire, p. 13.

32 Balthus moved from Paris to a dilapidated château in Chassy in Burgundy in 1953, a move which seemed to lend new authority to his self-appointed title 'Count Balthazar Klossowski de Rola'. There he produced many ethereal images of young women, including images of Denise Klossowski's daughter, Frédérique, such as *Woman in a Bathtub* (1955), *Getting Up* (1955) and *The Moth* (1959). There are many publications on Balthus, most recently including Jean Clair, *Balthus: les métamorphoses d'Eros*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1996; Nicholas Fox Weber, *Balthus: A Biography*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1999; Jean Clair and Virginie Lehideux-Vernimmen, *Balthus: catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris: Gallimard, 1999; and Jean Clair (ed.), *Balthus*, exhibition catalogue, Venice: Palazzo Grassi, 2001.

33 Klossowski, *Roberte ce soir & The Revocation of the Edict of Nantes*, 1989, p. 109.

31 Johannes Gachnang, « De la conquête des images. Une petite histoire ou comment le libertin en est venu à ses images », Françoise Senger trans., *Anima: Pierre Klossowski*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, p. 13.

32 Balthus avait quitté Paris en 1953 pour le château délabré de Chassy en Bourgogne, ce qui semblait donner une certaine légitimité au titre de « Comte Balthazar Klossowski de Rola » qu'il s'était attribué. Il y produisit de nombreux dessins de jeunes femmes éthérées, dont quelques dessins de Frédérique, la fille de Denise Klossowski, entre autres *Femme dans son bain* (1955), *Le lever* (1955) et *Le Papillon de Nuit* (1959). De nombreux ouvrages ont été publiés sur Balthus, parmi lesquels récemment par Jean Clair, *Balthus: les métamorphoses d'Eros*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996; par Nicholas Fox Weber, *Balthus: A Biography*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999; et par Jean Clair et Virginie Lehideux-Vernimmen, *Balthus: catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris, Gallimard, 1999; et Jean Clair (ed.), *Balthus*, catalogue d'exposition, Venise, Palazzo Grassi, 2001.

33 Klossowski, *La Révocation de l'édit de Nantes, Les Lois de l'hospitalité*, 1965, p. 22.

34 Klossowski, *Roberte ce soir & The Revocation of the Edict of Nantes*, 1989, p. 110.

35 This was, according to Jean-Jacques Pauvert, a "hefty fine", but one which he never actually paid. Instead the editions in his publishing house were seized, as was customary, and he continued to publish volumes of Sade's works. Game-playing between publishers and the censor was peculiar to the 1950s, the heavy involvement of influential intellectuals making it difficult for 'immoral' works to be censored, and, indeed, only augmenting the demand for them. Pauvert, interview by author, Paris, 8 October 1996. For details of the trial see Garçon, Maurice, ed., *L'affaire Sade: compte-rendu exact du procès intenté par le Ministère Public*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

36 Klossowski, *Roberte ce soir & The Revocation of the Edict of Nantes*, 1989, p. 138.

37 See Sheed, Frank, *The Confessions of St. Augustine*, London: Sheed & Ward, 1944.

38 Corcoran, Gervase OSA, *The Confessions of St. Augustine*, Living Flame Series, Vol. 17, Dublin: Carmelite Centre of Spirituality/ Koinonia Ltd., 1981, p. 21.

34 Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, 1965, p. 22.

35 C'était, d'après Jean-Jacques Pauvert, une « amende considérable », mais qu'il ne paya jamais vraiment. A la place, les exemplaires qui se trouvaient dans sa maison d'éditions furent saisis, comme d'habitude, et il continua à publier ses volumes de l'œuvre de Sade. Ce genre de jeu entre les éditeurs et la censure était monnaie courante dans les années 50, la participation active d'intellectuels influents rendant difficile la censure des œuvres « immorales » qui n'en devenaient en fait que plus demandées. Pauvert, entretien avec l'auteur, Paris, 8 Octobre 1996. Pour plus de détails, voir Maurice Garçon, ed., *L'affaire Sade: compte-rendu exact du procès intenté par le Ministère Public*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

36 Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, 1965, p. 44.
37 Voir Frank Sheed, *The Confessions of St. Augustine*, Londres, Sheed & Ward, 1944.

38 Corcoran Gervase, OSA, *The Confessions of St. Augustine*, Living Flame Series, Vol. 17, Dublin, Carmelite Centre of Spirituality/ Koinonia Ltd., 1981, p. 21.

39 Klossowski, *Roberte ce soir & The Revocation of the Edict of Nantes*, 1989, p. 70.

40 Deleuze, "Pierre Klossowski ou les corps-langage", 1965, p. 199.

41 The 1959 EROS Surrealist exhibition was attacked by critics as 'morally outrageous' for its overt sexual and Sadean imagery and intent. See Pierre, *Tracts*, 1982, pp. 186-190 and my extensive analysis of the exhibition in *Surrealism and the Politics of Eros in post-war France 1944-1968*, unpublished Ph.D. thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 1999.

42 Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski*, Paris: Éditions du Seuil, 1990, p. 31.

43 Klossowski, "Eros, Belzébuth et cie", 1982, p. 76.

44 Masson, *Mines de plomb de Pierre Klossowski* (1967), Allen Weiss, trans., in *Phantasm and Simulacra: The Drawings of Pierre Klossowski*, p. 91.

45 Bellmer, Hans, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, Paris: Eric Losfeld, (1957) 1977, p. 31. I have analysed the subversive potential of Bellmer's Sadean style and his disturbing sado-masochistic 'portraits' of his partner Unica

Zürn, elsewhere. See my essay "Śmiac sie pod nozem. Hans Bellmer i cialo jako anagram" (To laugh beneath the knife: Hans Bellmer and the Anagrammatic Body") in *Hans Bellmer Katowice 1902 - Paryż 1975*, Warsaw: stowo/obraz terytoria/Fundacja Galerii Foksal, 1998, pp. 147-166 and "Twist the Body Red: The Art and lifewriting of Unica Zürn", *n.paradoxa, international feminist art journal*, vol. 3, 1999, pp. 56-63.

46 Deleuze, Gilles, "Coldness and Cruelty", *Masochism*, New York: Zone Books, 1991, p. 69.

47 Klossowski, Pierre, "Decadence of the Nude" (1967), below.

48 Klossowski, "Decadence of the Nude" (1967), below.

49 Klossowski, Pierre, "Balthus: Beyond Realism", *ARTnews*, vol. 55, no. 8, December 1956, p. 30.

50 Klossowski, Pierre, *Le Journal de Paul Klee*, Paris: Grasset, 1959.

39 Klossowski, *Roberte ce soir dans Les Lois de l'hospitalité*, 1965, p. 154.

40 Delcuze, « Pierre Klossowski ou les corps-langage », 1965, p. 199.

41 L'exposition surréaliste EROS de 1959 fut attaquée par les critiques comme étant « moralement scandaleuse » en raison de son imagerie et de ses intentions manifestement sexuelles et inspirées de Sade. Voir Pierre, *Tracts*, 1982, pp. 186-190 et l'analyse détaillée de cette exposition par l'auteur dans *Surrealism and the Politics of Eros in post-war France 1944-1968*, thèse de doctorat non-publiée, Courtauld Institute University of London, 1999.

42 Alain Arnaud, *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, 1990, p. 31.

43 Klossowski, « Eros, Belzébuth et cie », 1982, p. 76.

44 André Masson, Préface du catalogue *Mines de plomb de Pierre Klossowski*, publié par la Galerie au Cadran Solaire, Paris, 1967, reproduit dans *Pierre Klossowski*, 1990, p. 265.

45 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, Paris, Eric Losfeld, (1957) 1977, p. 31. L'auteur a analysé par ailleurs le potentiel subversif du style inspiré de Sade de Bellmer et les « portraits » sado-masochistes dérangeants de sa compagne Unica Zürn. Voir son essai « Śmiac sie pod

nozem. Hans Bellmer I cialo jako anagram » (« To laugh beneath the knife: Hans Bellmer and the Anagrammatic Body ») dans *Hans Bellmer Katowice 1902 - Paryż 1975*, Warsaw, stowo/obraz terytoria/Fundacja Galerii Foksal, 1998, pp. 147-166 et « Twist the Body Red: the Art and lifewriting of Unica Zürn », *n.paradoxa, international feminist art journal*, vol. 3, 1999, p. 56-63.

46 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 61.

47 Pierre Klossowski, « La décadence du Nu » (1967), ci-dessous.

48 Pierre Klossowski, « La décadence du Nu » (1967), ci-dessous.

49 Pierre Klossowski, « Balthus: Beyond Realism », *ARTnews*, vol. 55, no. 8, Décembre 1956, p. 30.

50 Pierre Klossowski, *Le Journal de Paul Klee*, Paris, Grasset, 1959.

51 Klossowski, Pierre, "Description, argumentation, narrative" (1975), below.

52 Foucault, Michel, "The Prose of Actaeon" (1964), preface to Pierre Klossowski, *The Baphomet*, S. Hawkes and S. Sartarelli, trans., New York: Eridanos Press, 1988, p. xxiv.

53 See Klossowski, Pierre, "Notes and Explanations for The Baphomet", *The Baphomet*, 1988, p. 163-70.

54 Foucault, "The Prose of Actaeon", 1988, p. xxiv.

55 Blanchot's political stance in the 1930s was fervently nationalist and typical of the 'jeune droite': placing individualism over politics and a crisis of conscience over economics. In the 1930s he was involved with Catholic Nationalist reviews, such as *Réaction*, and *La Révue du Siècle*; more extreme Nationalist publications such as Paul Lévy's *Le Rempart*; the extreme nationalist, anti-communist, anti-capitalist monthly *Combat* and the weekly *L'Insurgé*, which attacked parliamentarism and made many anti-semitic assaults on Léon Blum. See Michael Holland, introduction to *The Blanchot Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 1995. The subject of

Blanchot's Vichyism has been hotly debated by many, most famously by the Israeli historian Zeev Sternhell who firmly located Blanchot as a promoter of fascist ideology in *Ni Droite ni gauche*, Paris: Seuil, 1983. For more recent analyses of Blanchot's politics, see Philippe Mesnard's *Maurice Blanchot: Le Sujet de l'Engagement*, Paris: L'Harmattan, 1996 and Leslie Hill's *Blanchot: Extreme Contemporary*, London: Routledge, 1997.

56 Blanchot remained friends with Bataille from their first meeting in 1940 until Bataille's death in 1962. He dedicated *Amitié* (1971) to Bataille.

57 Blanchot, Maurice, "Face to Face with Levinas", Cohen, Ralph A. ed., Albany New York: State University of New York Press, 1986, pp. 41-50, p. 42.

58 See C Fynsk, in *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*, Gill, Carolyn Bailey ed., London: Routledge, 1996, pp. 70-1.

59 Klossowski, Pierre, "Sur Maurice Blanchot", *Les Temps modernes*, February 1949, reprinted in *Un si funeste désir*, Paris: Gallimard, 1963; 1994, pp. 153-172, p. 153.

51 Pierre Klossowski, *La Description, l'argumentation, le récit*, Paris, catalogue d'exposition, Galerie Le Bateau-Lavoir, 1975, p. 174.

52 Michel Foucault, « La prose d'Actéon », *La Nouvelle Revue Française*, no. 135, 1er mars 1964, p. 444-459.

53 Voir Pierre Klossowski, « Notes et explications pour Le Baphomet », *Le Baphomet*, 1988, p. 163-70.

54 Foucault, « La prose d'Actéon », *La Nouvelle Revue Française*, p.446.

55 La position politique de Blanchot au cours des années 30 était passionnément nationaliste et caractéristique de la « jeune droite », situant l'individualisme au-delà de la politique et la crise de conscience au delà de l'économie. Dans les années 30, il participa à quelques revues catholiques nationalistes, telles que *La Réaction*, et *La Revue du Siècle*; et à d'autres publications nationalistes plus extrêmes comme *Le Rempart* de Paul Lévy, la revue mensuelle nationaliste, anti-communiste et anti-capitaliste *Combat* et l'hebdomadaire *L'Insurgé*, qui attaqua le parlementarisme et se livra à des assauts antisémites sur Léon Blum. Voir Michael Holland, introduction de *The Blanchot Reader*, Oxford: Blackwell, 1995, p.4. Le soutien de Blanchot au régime de Vichy a fait l'objet

de nombreux débats houleux, dont le plus célèbre par l'historien israélien Zeev Sternhell qui soutenait fermement que Blanchot était un défenseur de l'idéologie fasciste dans *Ni Droite ni gauche*, Paris: Seuil, 1983. Pour une analyse plus récente de la position politique de Blanchot, voir *Maurice Blanchot: Le Sujet de l'Engagement*, de Philippe Mesnard, Paris, L'Harmattan, 1996, et *Blanchot: Extreme Contemporary*, de Leslie Hill, Londres, Routledge, 1997.

56 Blanchot resta ami avec Bataille depuis leur première rencontre en 1940 jusqu'à la mort de Bataille en 1962. Il dédia *Amitié* (1971) à Bataille.

57 Maurice Blanchot, « Notre compagnie clandestine » dans *Textes pour Emmanuel Lévinas*, François Laruelle, ed), Paris, Jean-Michel Place, pp. 79-87, p. 80.

58 Voir C. Fynsk, dans *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*, Gill, Carolyn Bailey ed., Londres, Routledge, 1996, pp. 70-1.

59 Pierre Klossowski, « Sur Maurice Blanchot », *Les Temps modernes*, février 1949, Paris, Gallimard, 1963; 1994, pp. 153-172, p. 153.

60 Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La part du Jéu*, Paris, Gallimard 1949; 1999, p. 311.

60 Blanchot, Maurice, "Literature and the right to death", in *The Work of Fire*, Charlotte Mandell, trans., Stanford California: Stanford University Press, 1995, p. 321.

61 Blanchot, Maurice, "Sade's Reason" (1947), Michael Holland, trans., *The Blanchot Reader*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1995, p. 74.

62 Blanchot, "Sade's Reason", 1995, p. 89

63 Blanchot, Maurice, "The Laughter of the Gods", below.

64 Blanchot, Maurice, "The Recent Novel" (1941), Michael Holland, trans., in *The Blanchot Reader*, 1995, p. 35

65 Klossowski, *Roberte ce soir & The Revocation of the Edict of Nantes*, 1989, p. 89. See also Daniel Wilhelm's analysis of Klossowski's 'vocational' approach to literature and language in *Pierre Klossowski: le corps impie*, Paris: 10/18, 1979.

66 Foucault, Michel, "Maurice Blanchot: The Thought from Outside", Brian Massumi, trans., in *Foucault/Blanchot*, New York: Zone Books, 1987, p. 19.

67 See Sollers, Philippe, "Le roman et l'expérience des limites" (1965) in *Logiques*, Paris: Seuil, 1968, pp. 226-249. The *Tel Quel* conference on Sade was held on 12 May 1966; the following year a special edition of the review *Tel Quel* was dedicated to Sade and included Klossowski's paper.

68 Blanchot was an active member of the joint 'Committee of revolutionary students and writers' in May 1968 and the anonymous author of many texts printed in *Comité*, the committee's broadsheet, which ran for one issue, dated October 1968.

69 Zucca began his career in 1963 as a photographer on the film sets of such filmmakers as Rivette, Chabrol, Truffaut and Malle.

70 Klossowski, Pierre and Pierre Zucca, *La Monnaie vivante*, Paris: Le Terrain Vague, 1970.

71 Lyotard, Jean-François, *Libidinal Economy*, Iain Hamilton Grant, trans., London: Athlone Press, 1993, p. 72.

61 Maurice Blanchot, « La raison de Sade », publié originellement dans « A la rencontre de Sade », *Les Temps modernes*, 25, Octobre 1947, pp. 577-612. Reproduit sous le titre « La Raison de Sade » dans *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1943, pp. 217-265, p. 217.

62 Blanchot, *Lautréamont et Sade*, 1943, p. 246.

63 Maurice Blanchot, « Le rire des Dieux », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 194.

64 Maurice Blanchot, « The Recent Novel » (1941), Michael Holland, trans., in *The Blanchot Reader*, 1995, p. 35.

65 Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, 1965, p. 170. Voir aussi l'analyse par Daniel Wilhelm de l'approche "vocationelle" que Klossowski avait de la littérature et du langage dans *Pierre Klossowski: le corps impie*, Paris, 10/18, 1979.

66 Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986 (publié originellement dans *Critique* no. 229, 1966), p. 19.

67 Voir Philippe Sollers, « Le roman et l'expérience des limites » (1965) dans *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, pp. 226-249. La conférence de *Tel Quel* sur Sade eut lieu le 12 mai 1966; l'année suivante, une édition spéciale de la revue *Tel Quel* fût consacrée à Sade, incluant l'essai de Klossowski.

68 Blanchot fût un membre actif du « Comité des étudiants et écrivains révolutionnaires » en mai 1968 et l'auteur anonyme de plusieurs textes parus dans *Comité*, le journal du comité, qui ne publia qu'un numéro, daté d'octobre 1968.

69 Zucca débuta sa carrière en 1963 en tant que photographe sur les plateaux de films par des réalisateurs tels que Rivette, Chabrol, Truffaut et Malle.

70 Pierre Klossowski et Pierre Zucca, *La Monnaie vivante*, Paris, Le Terrain Vague, 1970.

71 Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 91.

72 Lyotard admires this quality of 'temporal framing' in the novels of Klossowski and Zucca's photographs for *La Monnaie vivante*. See Lyotard, Jean-François, *The Assassination of Experience by Painting – Monory*, Rachel Bowlby trans., ed. with an introduction by Sarah Wilson, London: Black Dog Publishing Ltd., 1998, p. 110.

73 See Zucca, Pierre, 'La double nature de l'image', *Obliques*, special issue: *Roberte au Cinéma*, 1978, pp. 3-8 where the filmscript, and various essays, photographs and drawings are published.

74 Bonnet, J.C., Carcassone, P. and Fieschi, J., 'Roberte, Pierre Klossowski' (interview with Pierre Klossowski on the film *Roberte interdite*), *Cinématographe*, 39, June 1978, p. 43.

75 See Buci-Glucksmann, Christine, *Raoul Ruiz*, Editions Dis Voir, 1987 to appreciate the baroque (and Surrealist-like) quality of Ruiz's films. Note also that Ruiz fled Chile for Paris in 1974, at the age of thirty-three, and did not return, even after the end of the dictatorship.

72 Lyotard admire cette qualité « d'encadrement temporaire » dans les romans de Klossowski et les photographies de Zucca pour *La Monnaie vivante*. Voir Jean-François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture – Monory*, Rachel Bowlby trans., ed., avec une introduction par Sarah Wilson, Londres, Black Dog Publishing Ltd., 1998, p. 110.

73 Voir Pierre Zucca, « La double nature de l'image », *Obliques*, Numéro Spécial: *Roberte au Cinéma*, 1978, pp. 3-8, où le scénario du film et plusieurs essais, photographies et dessins sont publiés.

74 J.C. Bonnet, P. Carcassone et J. Fieschi, « Roberte, Pierre Klossowski » (entretien avec Pierre Klossowski sur le film *Roberte interdite*), *Cinématographe*, 39, juin 1978, p. 43.

75 Voir Christine Buci-Glucksmann, *Raoul Ruiz*, Editions Dis Voir, 1987, pour apprécier la qualité baroque (et surréaliste) des films de Ruiz. Il faut aussi remarquer que Ruiz quitta le Chili pour Paris en 1974, à trente-trois ans, et qu'il n'y retourna pas, même après la fin de la dictature.

76 Klossowski, Pierre, "The Indiscernible", below.

77 Grenier, Catherine, "Créer un ponctif", *Pierre Klossowski*, Paris: Centre National des Arts Plastiques, 1990, p. 19.

78 Fleischer also produced an earlier film on Klossowski, in 1982, entitled *Pierre Klossowski, portrait de l'artiste en souffleur*.

79 Weiss, Allen S., "A Logic of the Simulacrum, or The Anti-Roberte", *Phantasm and Simulacra: The Drawings of Pierre Klossowski*, 1985, p. 121.

80 Foucault, "The Prose of Actaeon", p. xxxiii.

81 Here, of course, I am borrowing from the title of one of Klossowski's essays: *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris: Mercure de France, 1969.

76 Pierre Klossowski, « L'indiscernable », ci dessous.

77 Catherine Grenier, "Créer un ponctif", *Pierre Klossowski*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1990, p. 19.

78 Fleischer produisit aussi un film antérieur sur Klossowski, en 1982, intitulé *Pierre Klossowski, portrait de l'artiste en souffleur*.

79 Allen S. Weiss, "A Logic of the Simulacrum, or The Anti-Roberte", *Phantasm and Simulacra: The Drawings of Pierre Klossowski*, 1985, p. 121.

80 Foucault, "La Prose d'Actéon", *La Nouvelle Revue Française*, 1964, p. 455.

81 Bien entendu, ici l'auteur emprunte le titre de l'un des essais de Klossowski: *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969.

Decadence of the Nude

Pierre Klossowski

La décadence du Nu



Someone will tell us the *Nude* is always the *Nude*. In the academies there are always models. But who would dare to believe, or claim to know, if the *Nude* is taught there? How was it ever possible?

That is certainly the sort of question that was not posed around 1800. But in 1899, Klee, at the time a pupil of Knirr in Munich, already had the vague feeling he was wasting his time. On finishing his apprenticeship with Stuck to go with Haller to Rome, he wanted once more to subject himself to working from nature, thus to study the *Nude*, and on returning to Bern, his scruples drove him directly to anatomy.

“Anatomy, that ghastly science!”, Ingres had exclaimed sixty years previously.

As it happens, we have a *Nude* sketch dating from his period of apprenticeship in the Knirr studio entitled *A Notorious Woman-Man*. In the context of his affairs at that time, and his erotic temptations, noted in his *Diary*, this powerful drawing, with his vision of the model indicated by the title, reveals a whole affective substratum which Klee wanted to free himself from, along with the artistic techniques taught at the time in this highly disturbing milieu. He wanted to free himself in order to find himself, to

Quelqu'un nous dira: *le Nu* est toujours *le Nu*. Dans les académies, il y a toujours des modèles. Quant à savoir si c'est du *Nu* que l'on y enseigne, qui donc oserait le croire ou le prétendre? Comment cela fut-il jamais possible?

Voilà un genre de question que l'on ne se posait évidemment pas aux environs de 1800. Mais dès 1899, à Munich, Klee, alors élève de Knirr, avait déjà le vague sentiment de perdre son temps. Au sortir de son apprentissage chez Stuck, venu à Rome avec Haller, il voulut une fois de plus s'astreindre à travailler d'après nature, donc étudier le *Nu*, et de retour à Berne, ses scrupules le poussèrent jusqu'à l'anatomie.

« L'anatomie, cette science affreuse ! » s'était écrié Ingres soixante ans auparavant.

Nous avons précisément de sa période d'apprentissage à l'atelier Knirr, une esquisse de *Nu*, intitulée: *Une Femme-Homme notoire*. Dans le contexte de ses aventures d'alors et de ses tentations érotiques, notées dans son *Journal*, ce dessin vigoureux, avec la vision du modèle que caractérise le titre, n'est pas sans révéler tout un substrat affectif dont Klee voulut par la suite se libérer en même temps que des moyens plastiques alors enseignés dans ce milieu fort trouble, s'en débarrasser pour devenir lui-même, pour accéder à la « peinture polyphonique », lui, l'ancien élève de Stuck, de ce maître « dépourvu du sens

achieve a “polyphonic painting” – he the ex-pupil of Stuck, that master “bereft of a sense of colour”, who has left us those visions, amongst others, of lascivious women copulating with serpents. And yet, Stuck’s bad taste, the ‘bad taste’ of that period we have turned into a ‘category’ of expression thanks to Surrealism, which makes it perfectly acceptable to us – that bad taste still belongs to the ‘tangible’ – thus to the space where the lighting is not yet ‘diffused light’, but conspires with the vision, all the more obsessive because conventional, of those oblong, round and curved forms which, opposed to the angular ones of man, constitute the female body. *A Notorious Woman-Man* – one knows the importance titles were going to have in Klee’s work – that equivocal ‘inscription’ alone accounts for the deep affinity between the artist and the female body he projects. Here, the purely anecdotal androgyny nonetheless conveys an underlying psychic synthesis, prior to that circumstance of making a Nude.

de la couleur » lequel nous a laissé entre autres ces visions de femmes lascives accouplées avec des serpents. Et pourtant, le mauvais goût de Stuck « mauvais goût » de cette époque dont nous avons fait du reste une « catégorie » de l’expression grâce au surréalisme, qui nous le rend parfaitement acceptable ce mauvais goût n’en appartient pas moins au « palpable » donc à l’espace où l’éclairage n’est pas encore la « clarté diffuse », mais conspire à la vision d’autant plus obsédante qu’elle est conventionnelle de ces formes, oblongues, rondes et courbes qui constituent le corps féminin, opposées à celles angulaires de l’homme. *Une Femme-Homme notoire* – on sait l’importance que les titres allaient prendre dans l’œuvre de Klee – cette « légende » équivoque rend compte à elle seule de cette affinité profonde entre l’artiste et le corps féminin qu’il projette. Ici, l’androgynie purement anecdotique n’en traduit pas moins une synthèse psychique sous-jacente, préalable à cette circonstance : faire du Nu.

Like man – Klee notes – the painting also has a skeleton, muscles, skin. One can speak of a particular anatomy of the painting. A painting having ‘a naked man’ as its subject shouldn’t be painted according to the human anatomy, but according to the anatomy of the painting. To undertake a painting one starts by constructing an armature. To what extent this can be deviated from is a matter of choice: one can exert a deeper pictorial effect working from the armature than from the surface alone.

(Paul Klee, *Diary*).

Klee’s early work is contemporary with the second period of Impressionism, his particularly individual case marks a primary reference point historically for the conception of the painting ‘in itself’, as was demonstrated by his most avant-garde contemporaries. In 1905, Klee again notes:

De même que l’homme – note Klee – le tableau lui aussi a un squelette, des muscles, une peau. On peut parler d’une anatomie particulière du tableau. Un tableau ayant pour sujet « un homme nu » n’est pas à figurer selon l’anatomie humaine, mais selon celle du tableau. On commence à construire une charpente pour la peinture à bâtir. Jusqu’à quel degré s’en écarter, voilà qui est facultatif: dès la charpente se peut exercer un effet pictural plus profond qu’à partir de la seule surface. »

(Paul Klee, *Journal*).

Le cas si particulier de Klee, contemporain a ses débuts, de la seconde période de l’impressionnisme, offre historiquement un point de repère de premier ordre pour la conception du tableau « en-soi », telle quelle s’est imposée aux toutes dernières tendances. En 1905, Klee note encore:

The subject in itself is definitely dead. In relation to the subject, it's sensibility that comes first. The preponderance for erotic subjects is not exclusively French, but rather a predilection for all that particularly delights the sensibility. As a result, the exterior form becomes extremely variable and moves along the entire scale of temperaments. According to the suppleness of the index finger one might say in this case. The technical means of representation vary accordingly. The school of the 'Old Masters' has certainly had its day.

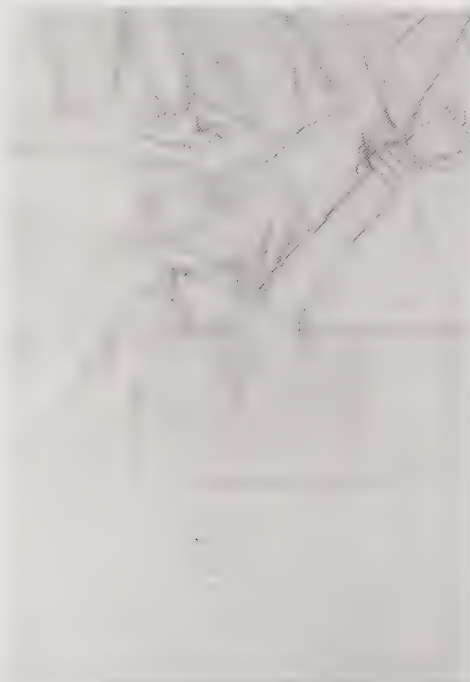
Klee attributes the variety of technical means to an expansion of sensibility, and this expansion to "the preponderance for erotic subjects", insofar as they delight pictorial sensibility. That is why the means deployed for perceptible purposes eventually get the better of the subjects, subordinate them, and we obtain the intellectualist notion of the painting in itself. The human anatomy in the 'beautiful nude' becomes reabsorbed in the 'anatomy of the painting'. The 'beautiful nude' (the Nude as subject) gives way to the Nude motif, to the fortuitous Nude, and little by little the latter is first neutralised, then decomposed or dissolved according to the laws from now on peculiar to the painting in itself.

Le sujet en-soi est définitivement mort. C'est la sensibilité qui, relativement au sujet, passe au premier plan. La prépondérance des sujets érotiques qui n'est pas un phénomène exclusivement français, dénote plutôt une prédilection pour tout ce qui flatte particulièrement la sensibilité. La forme extérieure de ce fait devient particulièrement variable et se meut sur toute la gamme des tempéraments. Selon la souplesse de l'index, pourrait-on dire en l'occurrence. Conformément à quoi varient les techniques de la représentation. L'école du genre "vieux-mâtres" est certainement liquidée.

Klee attribue la variété des moyens techniques à l'épanouissement de la sensibilité et cet épanouissement à « la prépondérance de sujets érotiques » pour autant qu'ils flattent la sensibilité picturale. C'est ainsi que les moyens mis en œuvre pour la fin sensible finissent par l'emporter, se subordonnent à la fin, et nous obtenons la notion intellectualiste du tableau en soi. L'anatomie humaine de la « belle nudité » se trouve résorbée dans « l'anatomie du tableau ». La « belle nudité » (le Nu en tant que sujet) le cède au Nu motif, au Nu fortuit, et ce dernier ce peu à peu, neutralisé d'abord, se désarticule ou se dissout selon les lois propres désormais au tableau en soi.

For the nude to be painted, not according to human anatomy but according to the anatomy of the painting, would mean simply that the syntax of the painting – the colours spread on a surface plane – must be respected quite independently of our natural perspective, so as better to express the content of our experience by equivalences. Isn't this the way all the masters have worked?

Roberte intercepted by the truck drivers, 1972



Roberte interceptée par les routiers, 1972

Que le nu soit à figurer, non selon l'anatomie humaine mais selon l'anatomie du tableau, cela signifierait simplement que la syntaxe du tableau couleurs étalées sur une surface plane doit être avant tout respecté indépendamment de notre optique naturelle pour traduire d'autant mieux notre contenu d'expérience par des équivalences. Tous les maîtres n'ont-ils pas travaillé ainsi?



Diane et Actéon, 1981

But this is not the only thing Klee wanted to say: the anatomy of the painting implies that the painting is an *entity* come to life and breathing according to its own laws, irrespective of what it is given to feed on for sustenance.

By chance, wouldn't Ingres' *Grande Odalisque* or Renoir's *Bathers* presuppose this anatomy of the painting, independently of the anatomy of Nudes represented? Without a doubt.

Can we be more subtle and say that the painting '*in itself*' presents a Nude which is another '*in itself*', since it concerns an *Odalisque* by Ingres or the *Woman with Parrot* by Delacroix? Evidently not, these paintings show exactly what their titles indicate. Is the 'anatomy' of the painting here separate from the anatomy of the women represented?

What precisely is the 'beautiful nude'? And in relation to this, what therefore is the Nude? A purely academic term used, on the one hand, to reassure the contemplator and, on the other, to vouch for the intentions of the artist who pleads his right to study 'nature'. Everyone knows, and even more so a hundred years ago, that this provided the opportunity, thanks to the master's reputation, to contemplate a 'beautiful nude woman'. A schoolboy's perspective, a pubescent musing, which was doubtlessly

Mais ce n'est pas simplement cela que Klee veut dire: l'anatomie du tableau suppose que le tableau est un *en-soi* qui s'anime, qui respire selon ses lois propres, peu importe ce qu'on lui donne à dévorer pour le sustenter.

Est-ce que, par hasard, *La Grande Odalisque* d'Ingres ou *Les Grandes Baigneuses* de Renoir ne présupposeraient pas cette anatomie du tableau, indépendamment de l'anatomie des Nus qu'il représente? Sans aucun doute.

Allons-nous subtiliser et dire que le tableau, et « *en-soi* » donne un Nu qui est un autre « *en-soi* » dès lors qu'il s'agit d'une *Odalisque* d'Ingres ou de la *Femme au perroquet* de Delacroix? Évidemment non, ces tableaux montrent exactement ce que le titre indique. L'« anatomie » du tableau est-elle ici distincte de l'anatomie des femmes représentées?

Au juste, qu'est-ce que la « belle nudité »? Et par rapport à celle-ci, qu'est-ce donc que le Nu? Terme purement académique propre d'une part à rassurer le contemplateur et d'autre part à garantir des intentions de l'artiste qui plaide son droit d'étudier la « nature ». Tout le monde sait, tout le monde savait encore il y a plus de cent ans, que c'était l'occasion offerte, à la faveur des prestiges d'un maître, de considérer une « belle dame nue ». Point de vue de lycéen, songerie de pubère, sans doute exploitée par une statuaire et une peinture douteuses, dénoncée selon le critère du « bon » et du « mauvais

exploited by a dubious kind of sculptor and painter, and denounced according to the criterion of 'good taste' and 'bad taste' (in terms of which even Delacroix condemned certain nudes by Courbet). But today, when the development of techniques in the fine arts has assured the universalisation of 'good taste', the 'under sixteens' know that you don't go to museums to see beautiful nudes, you go to the movies. What progress! After photography, cinema has, with great reason, "freed painting from the need to imitate nature".

Between 1800 and 1899, however, the artist, even the likes of M. Ingres, as much as the contemplator of his paintings, still had the mind of a schoolboy with his pubescent fantasies. The disillusioned conclusion of the heroes in *Sentimental Education*: "That was the happiest time we ever had" – forms the basis of sensibility, at the end of the last century as much as at the beginning of ours, for the hacks, the great masters, and their respective publics alike. But with the growing menace of crises and social evils, as the convulsions of the modern world become more and more overpowering, bad conscience attacks this naïvety and its impulsive drives, in painting as in everything else. The symptoms of this pernicious environment of modern life and its evils and

goût » (d'après lequel même Delacroix réprouvait certains nus de Courbet). Mais de nos jours, alors que le renouvellement des techniques dans les arts plastiques a assuré l'universalisation du « bon goût » les « moins de seize ans » savent que pour voir les belles nudités, ce n'est pas dans les musées qu'il faut aller, mais au cinéma. Quel progrès! Après la photographie, le cinéma aura, à plus forte raison, « libéré la peinture du besoin d'imiter la nature ».

Entre 1800 et 1899 cependant, l'artiste, dût-il se nommer M. Ingres, autant que le contemplateur de ses tableaux, garde l'âme du lycéen, avec ses songeries de pubère. La désabusée conclusion des héros de *l'Éducation sentimentale*: « C'est peut-être ce que nous avons eu de meilleur » – voilà qui forme le fond de la sensibilité, tant à la fin du siècle dernier qu'au début du nôtre, et cela indifféremment, chez les barbouilleurs, chez les grands maîtres et leurs publics respectifs. Mais au fur et à mesure que les crises et les malheurs sociaux menacent, que les convulsions du monde moderne se font de plus en plus accablantes, la mauvaise conscience attaque cette naïveté et ses forces impulsives tant dans la peinture que partout ailleurs. Les symptômes que l'on peut relever jusque dans la vision picturale du Nu, de cette ambiance délétère du malheur et de l'angoisse de la vie moderne, ces symptômes n'ont rien de commun avec ce qui a pu se manifester sous ce rapport aux époques

anguishes, noticeable even in the pictorial vision of the Nude, have nothing in common with what manifested itself in this regard in earlier eras. Even the aggressiveness of a Goya participates in these social evils, to the point of exploiting anguish for the purpose of his art. He takes care not to express this external anguish in his nudes, except through the strong emotions he experiences before his model.

For us it has been quite the contrary for the last forty years. Humanitarian scruples, uprisings against the collective misery combined here and there with despairing individual visions, a whole climate of demands no longer tolerant of the naïve and direct vision of images of this world, an essentially iconoclastic climate, this is what, shortly after the *modern style*, and with the decline of Impressionism, prepares favourable conditions for the 'new objectivity', notably amongst Germanic temperaments, who maintain they can detect signs of 'Latin' *decadence* in a long past serenity, which still survive in some recent French masters. With a temperamental disposition for gloom, they interpret Van Gogh in pathological terms, exploiting his brushstroke and line to extend their own catastrophic inclinations into German Expressionism.

antérieures. L'agressivité même d'un Goya se fait complice des malheurs sociaux jusqu'à exploiter l'angoisse aux fins de son art. Il se garde d'exprimer cette angoisse extérieure dans ses nus si ce n'est par sa propre émotion ressentie devant son modèle.

Tout le contraire se passe pour nous autres, depuis les quarante dernières années. Scrupules humanitaires, révoltes devant la misère collective se combinant ça et là avec des visions individuelles désespérées, tout un climat de revendications ne tolérant plus la vision naïve et immédiate des images de ce monde, climat essentiellement iconoclaste, voilà qui au lendemain du *modern style*, au crépuscule de l'impressionnisme, prépare les conditions favorables à la « nouvelle objectivité », chez des tempéraments germaniques notamment, qui prétendront déceler dans les images d'une sérénité révolue, telles qu'elles survivent encore chez quelques derniers maîtres français, des signes de *decadence* « latine » – tempéraments qui, avec une disposition innée pour le cafard, interpréteront Van Gogh à partir du cas pathologique de ce maître, et exploiteront son trait et sa ligne de manière à prolonger dans l'expressionnisme leur propension à la catastrophe.

What was announced with Beardsley, and also with Klee's *Virgin in the Tree*, through *fin de siècle* nostalgia, in particular the marked obsession with hermaphrodites in the ornamentation of the *modern style*, is the "Nude tormented by its sexual indetermination" – an aesthetic expression of pederast feminist demands, contemporary with the researches of Havelock Ellis – an ephemeral and inconsistent ideal opposed to the era's strong and terrifying evocations of 'prostitutes' by Lautrec and Picasso. At that time, Picasso, who had still not displayed the infinite resources of his artisanal versatility, seems to have ironically echoed the ideal of this 'tormented Nude' in his *Two Sisters*, although he had expressed Pompeiian reminiscences elsewhere, with the nude in *La Toilette*.

In the context of this decline of the legend of the female body, the case of Gauguin is significant: young Tahitian girls appear as an exotic type in his nudes, as a rehabilitation of nature as style.

What kind of emancipation was brought about by Gauguin, for whom "savagery was a rejuvenation", and who said he had gone back further than the horses of Parthenon, to his childhood hobby horse? Here I will respond in a somewhat roundabout way, which has nothing to do with the renewal of

Des nostalgies de fin de siècle, en particulier des hantises hermaphrodisiaques, prononcées dans l'ornementalisme du *modern style*, annonçaient chez Beardsley, mais aussi dans *la Vierge dans l'arbre* de Klee, le « Nu angoissé par son indétermination sexuelle » – expression esthétique des revendications pédérasto-féministes, contemporaines des enquêtes de Havelock Ellis – idéal éphémère et inconsistent opposé à cette époque aux fortes et terribles évocations des « prostituées » de Lautrec, Picasso qui, à ce moment, n'avait pas encore déployé les ressources infinies de son artisanale polyvalence, semble avoir fait ironiquement écho à l'idéal de ce « Nu angoissé » dans les *Deux sœurs*, quoiqu'il eût d'autre part exprimé des reminiscences pompéiennes dans le nu de *La Toilette*.

Dans le contexte de ce crépuscule de la légende du corps féminin, le cas de Gauguin est significatif: le type exotique des jeunes filles tahitiennes apparaît dans ses nus comme une réhabilitation de la nature en tant que style.

Dans quel sens se fit l'émancipation qu'apportait Gauguin pour qui la « barbarie était un rajeunissement », lui qui disait s'être reculé bien au-delà des chevaux du Parthénon, jusqu'au dada de son enfance? Je vais répondre ici par quelque chose de tout à fait à côté, qui n'a rien à voir avec le renouvellement des techniques picturales, mais tout de même avec le « dada

pictorial techniques, but with the “childhood hobby horse” nonetheless. The exotic type of animal serenity in his young Tahitian girls marks a new break with an important element of the traditional view of the ‘beautiful nude’: the woman’s self-exhibitionism inherent in the traditional Nude. What can we say about the missing element in Gauguin’s Tahitian paintings? Here one touches on a specifically western complex which modern painting has tried to overcome: the complex of unveiling.

In their pictorial expressions, the masters of the traditional Nude – of the Nude as subject as distinct from the fortuitous Nude – have observed *the identity between nature and style* and freed style in nature, elaborating their view of the female nude according to a set of emotional reference points, randomly accentuating them according to their temperament and mood, and arranging them with the help of this or that perception of the body in space. And there would be no style if the natural structures did not coincide with emotive reference points, hence the different areas of the female body – the neck, shoulders, breasts, belly, sides, small of the back, thighs, knees and calves which the various *attitudes*, whether in motion, at rest, lying down or standing, must highlight. But above all, the means which seem most

de l’enfance »: la sérénité animale du type exotique de ses jeunes Tahitiennes marque une nouvelle rupture avec un élément important de la vision traditionnelle de la « belle nudité »: à savoir l’auto-exhibitionnisme de la femme, inhérent au Nu traditionnel. Comment remarquer l’absence de cet élément dans les tableaux tahitiens de Gauguin? On touche ici à un complexe spécifiquement occidental dont la peinture moderne a voulu se purger: le complexe du dévoilement.

Les maîtres du Nu traditionnel – du Nu en tant que sujet distinct du Nu fortuit – ont en effet observé dans leur expression picturale *l’identité entre la nature et le style* et dégagé le style dans la nature, élaborant leur vision de la nudité féminine d’après un ensemble de points de repère émotifs les accentuant tantôt ici, tantôt là, selon leur tempérament et leur humeur, les agencant à la faveur de tel ou tel aperçu du corps dans l’espace. Et il n’y aurait point de style si les structures naturelles ne coïncidaient avec des points de repère émotifs, c’est-à-dire les différentes zones du corps féminin; col, épaules, seins, ventre, flancs, chute de reins, cuisses, genoux et mollets que *les attitudes* soit de mise en mouvement, soit de repos, soit la position à la renverse ou la station debout, doivent mettre en valeur. Mais, par dessus tout, le moyen le plus conventionnel en apparence, mais le plus subtil en réalité

conventional on the surface, though in reality were quite fine with respect to the overall intention, resided in the features of the female model's face and sometimes in the hands, expressing in the woman an awareness of being seen or of seeing herself in private, of looking herself up and down or of showing herself or even of committing a possible indiscretion.

In classical times, the conventional genre of legendary scenes allowed an infinite variation on the dramaturgy of the Nude as subject (surprise, shame, violence), suggesting every stage of undress right up to full nudity, depending on the pretexts provided by the themes treated. With the gradual abandonment of legendary themes for aspects of everyday life, right up to the setting up of the Nude as a 'snapshot', the dramaturgy of the Nude became interiorised, after Fragonard, for his part, had developed a mimicry while venturing to confront the dangers of mannerism that it risked producing. How could the Nude, devoid of other legitimate pretexts than that of "academic study", have continued except as a subject?

What is suitably called anecdotal today is what I would like to ascribe to the dramatic content of the Nude in Ingres, Chassériau, Delacroix, Courbet, Manet and Renoir. According to this notion, the manifest appearance of nudity conceals an elusive secret.

quant à l'intention de l'ensemble, résidait dans la physionomie du modèle féminin et parfois dans les mains, exprimant chez la femme la conscience d'être vue ou de se voir elle-même dans le secret, de s'inventorier ou de se faire voir ou encore de s'abandonner à une éventuelle indiscretion.

Aux époques classiques le genre conventionnel des scènes légendaires permettait de varier à l'infini la dramaturgie du Nu en tant que sujet (surprise, pudeur, violence) suggérant parfois toutes les phases de l'habillé au dévêtement, jusqu'à la nudité totale, selon les prétextes fournis par les thèmes traités. Avec l'abandon progressif des thèmes légendaires pour les aspects de la vie quotidienne jusqu'à l'instauration du Nu comme « instantané », la dramaturgie du Nu s'est intériorisée, après que Fragonard eut pour sa part développé une mimique tout en se jouant des dangers du maniérisme qu'elle risquait d'apporter. Comment dès lors le Nu, dépourvu de prétextes avouables autres que celui de l'« étude académique », aurait-il pu se soutenir sinon traité comme sujet?

Ce que l'on est convenu de qualifier d'anecdotique aujourd'hui, je voudrais l'attribuer ici au contenu dramatique du Nu chez Ingres, Chassériau, Delacroix, Courbet, Manet et Renoir. Selon cette conception, l'apparence manifeste de la nudité cèle un insaisissable secret.

In traditional painting the Nude commonly appears *outdoors*, a *legendary outdoors*, imaginatively derived from the (mythological) view of the Nude. In Romantic painting, nudity reinvests this legendary outdoors as soon as it is unveiled in an *enclosed space*.

With regard to the Nudes situated in a landscape, prior to Impressionism I am mainly thinking of Courbet – so-called ‘realist’ painting does not assimilate them in a diffused light, with the surrounding’s natural tones, as in *plein air* painting, but rather, reveals nudity as something secret in the open landscape – a nude lying on a bank or at the edge of the sea – or beneath dense and dark foliage, or upon the waves.

In Delacroix’s female nude in an enclosed space, the bedroom, the awakening of her animality beneath the charms of her body emerges from the darkened depths of her room, appearing on the painting as an *outside* captured *inside* her very body.

The modern masters, who have retained the traditional view of the Nude, in fact observe *style in nature*, an identity between nature and style. But in their representation of the nude woman – whether as sleeper, bather or idle woman – it is always the feeling of her own nudity which inevitably

Dans la peinture traditionnelle le Nu figure habituellement *au-dehors*, mais un *dehors légendaire*, imaginaire qui est comme émané de la vision du Nu (mythologique). Dans la peinture romantique, la nudité réinvestit ce dehors légendaire dès qu’elle se dévoile dans un *espace clos*.

Des Nus situés dans un paysage, la peinture dite « réaliste », donc antérieure à l’impressionnisme, – je songe à Courbet surtout – ne les assimile pas dans une lumière diffuse, aux aspects naturels de l’ambiance, comme le fera la peinture de plein air, mais elle a plutôt pour effet de révéler la nudité comme quelque chose de secret dans l’ouvert du paysage – nu couché sur la berge, au bord de la mer – ou sous d’épaisses et obscures frondaisons, au-dessus de l’onde.

Une nudité féminine dans un espace clos dans une chambre – de Delacroix, pour autant qu’émerge de l’obscur intimité de sa chambre l’éveil de son animauté sous les prestiges de son corps, apparaît sur le tableau comme un *dehors capté au-dedans* de la femme même.

Les maîtres modernes, qui ont conservé le Nu dans sa vision traditionnelle, observent en effet le *style dans la nature*, l’identité entre la nature et le style. Mais dans leur représentation de la femme nue – qu’il s’agisse d’une dormeuse, d’une baigneuse ou d’une femme oisive – c’est toujours d’une

Study for Lesbos, 1957



Étude pour Lesbos, 1957

culminates in the poise of her head or in a facial expression. This conscious feeling in the woman of her own nudity, expressed by the masters through some game or other of physiognomy, *situates* the 'animal' moment of her bodily presence as the pictorial motif. Here we approach a set of mental operations, a play of mirrors, without which the traditional Nude, the *Nude subject*, could never have become explicit in painting.

Whether the physiognomy reflects narcissism or an enjoyment in her own corporeity, it is this very feeling which in the physiognomy of the woman represented reflects the gaze of the painter. In the somnolence of the *Two friends* in Courbet's *The Sleep*, the very different though similar sleepy expressions on the girl's faces retain the mask of consciousness, of the state of vigil assumed by the artist.

It is one thing to reproduce the object of arousal, and another to reproduce that emotion itself, whether through a luminous vibration or even through building an ensemble of colours that would signify the emotion: we are in another world where one only communicates with ideograms, with the incommunicable experience that each individual can have either of the nude, or of the whole universe.

manière quelconque le sentiment de sa propre nudité qui culmine dans l'attitude de la tête ou dans l'expression du visage. Or, ce sentiment conscient, chez la femme, de sa propre nudité, que les maîtres expriment par un jeu quelconque de physionomie, *situe* le moment « animal » de sa présence corporelle en tant que motif pictural. On touche ici à un ensemble d'opérations mentales, à un jeu de miroirs sans lequel le Nu traditionnel, le *Nu sujet* n'aurait jamais pu s'expliciter dans la peinture.

Qu'il s'agisse d'un sentiment narcissique ou d'une jouissance de sa propre corporéité, c'est ce sentiment même qui, dans la physionomie de la femme représente, reflète le regard du peintre. Dans l'assoupissement des *Deux amies* de Courbet *Le Sommeil* — les visages des deux filles d'expressions très différentes même dans pareil ensommeillement gardent le masque d'une conscience, d'un état de veille assumé par l'artiste.

Autre chose est de reproduire l'objet qui émeut, autre chose de reproduire cette émotion même, soit par une vibration lumineuse, soit même en reconstruisant un ensemble de couleurs qui la signifierait: nous sommes dans un autre monde, où l'on ne communique plus que par des idéogrammes avec l'incommunicable expérience que chacun peut avoir soit de la nudité soit de l'univers tout entier.

And yet in all these masters there is something incommunicable, an idiosyncrasy whose manifestation they undoubtedly have had to renounce. Perhaps it is this renunciation which makes the accents of their knowingly most conventional forms of expression all the more intense.

While contemplating a painting by one of these masters, I would be hesitant to follow him in the stages of its elaboration. I grasp its effect on me in a single glance. But, in so doing, I understand I accomplish the reverse process, and immediately recapture the point of departure, namely the initial emotion. Such is the effect of the painting. But in order that that emotion reaches me, or that I discover it, it is necessary that the painter had covered precisely the stages of its elaboration. It should be understood that it is not a question here of a 'finished' or 'unfinished' painting. The least sketch, the thinnest outline can contain it entirely.

I speak here about the painting as a contemplator uninfluenced by what it represents: in this case a nude woman. I don't really want to know anything other than the photograph of *The Grande Odalisque*, yet I must say that it enchants me almost as much as the original that I can see any time in the Louvre. But that is purely coincidental....

Et cependant il y a eu dans chacun de ces maîtres quelque chose d'incommunicable, une idiosyncrasie qu'il leur fallait sans doute renoncer à exprimer: c'est peut-être ce renoncement qui rend d'autant plus intenses les accents de leur expression sciemment la plus conventionnelle.

En tant que contemplateur d'un tableau de l'un de ces maîtres je me garderai bien de refaire avec lui les étapes de son élaboration ; je la possède du premier coup d'oeil dans l'effet produit sur moi. Mais, par là j'entends que j'effectue le processus inverse et rejoins immédiatement le point de départ à savoir l'émotion initiale. Tel est le résultat même du tableau. Mais pour que cette émotion me parvienne ou pour que je la trouve il a fallu que le peintre ait précisément parcouru les étapes de son élaboration. Bien entendu il ne s'agit pas ici de tableau « achevé » ou « inachevé ». La moindre esquisse, le dessin le plus ténu peut le contenir tout entier.

Je parle ici du tableau en tant que contemplateur non prévenu de ce que le tableau représente: en l'occurrence une femme nue. Je ne veux du tout savoir que la photographie de *La Grande Odalisque*, je dirai ici quelle m'enchanté presque autant que l'original que je puis aller voir à chaque instant au Louvre. Mais c'est une pure coïncidence....

Doubtless it was useful to recall that art is not a direct documentary copy of reality like photography, but an interpretation. But can this argument still be acceptable to us? Who today does not know or see that the photograph is itself an interpretation? It is never reality that one perceives, but something in the mind's eye. In painting, as in literature, naturalism is only a form of lyricism.

Yesterday it was a question of refuting superstitious scientific objectivity. But who cares about the objectivity of representation today? The Nude *reproduced* yesterday, is today *represented* in photography.

The very idea of the *Nude* is only a *neutralisation* of a *primitive and violent* act, an aesthetic and social compromise. It is against this neutralisation that the most subversive spirits in modern painting have rebelled. Strange outcome: their rebellion has destroyed what they wanted to liberate, the break with this neutralisation has only been at the cost of this primitive act.

The profaner's gaze upon the female body contained the primitive violence of which the painting is only the simulacrum. In itself, the simulacrum is the fruit of the labour; it no less remains the simulated violence of the contemplator. The simulacrum is both this side and beyond the violence,

Il était sans doute utile de rappeler que l'art n'est pas une copie documentaire de la réalité immédiate à l'instar de la photographie, mais une interprétation. Mais cet argument peut-il encore nous retenir? Qui ne s'aperçoit, qui ne sait aujourd'hui que la photographie est à son tour une interprétation? Ce n'est jamais la réalité que l'on appréhende, mais une vue de l'esprit. Le naturalisme en peinture comme en littérature n'est qu'une forme de lyrisme.

Il s'agissait hier de réfuter la superstitieuse objectivité scientifique. Mais que nous importe aujourd'hui l'objectivité de la représentation? Le Nu *reproduit* hier, se *représente* aujourd'hui en photographie.

La notion même du *Nu* n'est qu'une *neutralisation* – un compromis esthétique et social – d'un fait *primitif et violent* : c'est contre cette neutralisation que les tempéraments les plus subversifs de la peinture moderne se sont insurgées. Résultat étrange: leur insurrection a détruit ce qu'ils voulaient libérer, la rupture de cette neutralisation n'a été qu'au prix de ce fait primitif.

C'est dans le regard profanateur du corps féminin que consistait la violence primitive dont ce n'est ici que le simulacre. En soi le simulacre est le fruit du

wholly contained in the look. But it is through the look that the simulacrum of denuding appropriates the body of the imaginary woman, and that the imaginarily real woman, expropriated from her body, is imaginatively reconstituted as a nude in the gaze of the contemplator.

Yet a so-called 'erotic' painting, representing a rape scene, has nothing in common with the simulacrum of appropriation of the female body by the vision of her as a nude. Such representation is only fortuitous explanation for the primitive violence inherent in the looks cast upon the nude. The 'erotic' painting empties and purges the look of all the explosive potential with which the traditional Nude always remains charged.

For the public at the time of *Déjeuner sur l'herbe* and *Olympia*, such a vision still was equivalent to a rupture in everyday banalities, like entry into a forbidden region. But as for us, we live entirely in an unlimited openness. Today painting seems to unfold that endless canvas imagined by Delaunay, which is the very *negation* of the *duration implicit* in the vision of the motif, in the vision of the nude. In our universe, the very principle of the gaze is brought into question.

travail ; il n'en reste pas moins violence simulée du contemplateur. Le simulacre est à la fois en deçà et au-delà de la violence, tout entière dans le regard. Mais c'est par le regard que le simulacre de la mise à nu s'approprie le corps de la femme imaginaire et que la femme imaginativement réelle, expropriée de son corps, se reconstitue imaginativement en tant que nudité sous le regard du contemplateur.

Un tableau dit « érotique », représentant une scène de viol, n'a cependant rien de commun avec le simulacre de l'appropriation du corps féminin par sa vision en tant que nudité. Pareille représentation n'est qu'explication fortuite de la violence primitive inhérente au regard jeté sur la nudité. Le tableau « érotique » vide et purge le regard de tout le potentiel explosif dont le Nu traditionnel reste toujours chargé.

Pour le public contemporain du *Déjeuner sur l'herbe* et de *Olympia*, pareille vision équivalait encore à une déchirure de la banalité quotidienne, donc à une ouverture sur une région interdite. Mais nous autres vivons tout entiers dans un ouvert illimité. La peinture aujourd'hui y semble dérouler cette toile sans fin qu'imaginait Delaunay, qui est la *négarion* même de la *durée implicite* à la vision du motif, implicite à la vision de la nudité. Dans notre univers, le principe même du regard est remis en cause.

We are now far from the primitive fact, far from that space, internal to the gaze, where the motif was perceived, felt and understood, where the artist's eye and the contemplator's eye become identical for a moment, the moment of the initial emotion. Here the contemplator, as if reminiscing, finds the reference of his own uneasiness in the experience of the Other, the artist, who is the other *par excellence*, and who by his testimony, provides the contemplator with a commentary on a shared emotion. It is this commentary which, if I dare say so, creates the reverberation of a painting and holds us for the duration of that reverberation; there reminiscence is accomplished. And, indeed, the reminiscence of female nudity in the traditional 'treatment' of the Nude accomplishes a function analogous to that of resemblance in portraiture.

Nous voici loin du fait primitif: loin de cet espace, intérieur au regard, où le motif a été appréhendé, senti et conçu, là où l'œil de l'artiste et l'œil du contemplateur s'identifient un instant ; l'instant de l'émotion initiale. Ici le contemplateur comme dans une réminiscence, trouve la référence de son propre trouble dans l'expérience de l'Autre, l'artiste, qui est l'autre par excellence, et qui par son témoignage, apporte au contemplateur le commentaire d'une émotion commune. C'est ce commentaire qui, si j'ose dire, fait la rumeur d'un tableau et qui nous retient par la durée de cette rumeur: c'est là que s'accomplit la réminiscence. Et en effet, la réminiscence de la nudité féminine dans la « facture » traditionnelle du Nu accomplit une fonction analogue dans le portrait.

Description, argumentation, narrative

Pierre Klossowski

La description, l'argumentation, le récit

Description, argumentation, narrative – could they correspond in my books to the decomposition of a *preliminary painting*? Whether the projection of a scene, the sequence of an action unfolding fortuitously but necessarily in the same place each time? Or in several places that always revert back to painting? Certainly, if the painting does not reveal otherwise than through its own space *what determines* its assemblage of figures.

From the pictorial viewpoint, the material operations that lead to the painting do not only require technical considerations, they also subordinate them to foreseeable interpretations on the part of the contemplator. If the artist chooses one technique in preference to another, it's because his mood brings about a discriminating judgement concerning the contemporary way of apprehending objects. His concern first of all is to justify his own viewpoint with regard to the past as well as the future.

In this respect, my viewpoint might actually depend entirely on the *motif* or *subject* which has determined its production: so much so, that if painting had not prevailed in the first place, not only as painting, but also in terms of its mode of conception, thus the spirit of its making – perhaps I might never have written the *Roberte* trilogy, nor *Diana at her Bath*, nor *The Baphomet*.

La description, l'argumentation, le récit répondraient-ils dans mes livres à la décomposition d'un *tableau préalable*? soit la projection d'une scène, séquence d'une action se déroulant fortuitement mais nécessairement à chaque fois en un seul lieu? Ou en plusieurs se ramenant toujours en celui du tableau? Certes, si le tableau ne dit pas autrement que par son lieu propre *cela même qui veut* son rassemblement de figures.

Du point de vue pictural, les opérations matérielles aboutissant au tableau ne requièrent pas seulement des considérations techniques, mais encore subordonnent ces dernières à des interprétations prévisibles de la part du contemplateur: si l'artiste choisit telle technique de préférence à une autre, c'est que son humeur lui fait porter un jugement sur la manière contemporaine d'appréhender les objets. Il tient avant tout à justifier sa propre optique eu égard tant au passé qu'à l'avenir.

Sous ce rapport, la mienne à vrai dire dépendrait entièrement du *motif* ou *sujet* qui a déterminé sa mise en oeuvre: à telle enseigne que si le tableau n'avait tout d'abord prévalu non pas seulement en tant que tableau, mais encore par la façon d'en concevoir le mode, donc l'esprit de sa fabrication – peut-être n'aurais-je alors jamais écrit la *Trilogie de Roberte* ni *Le Bain de Diane* ni *Le Baphomet*.

The thought expressed in these books is only obscure, or generally abstract in its theoretical demonstrations, for the reason that at first something as concrete and inescapable as the persistent vision of a *gesture* imposed itself on me.

The gesture of a silent physiognomy frozen in its expression: of denial? Confession? Or both at the same time?

Two spaces open here, one an analogue of the other, yet not *interchangeable*.

Dilemma: either that of the mental space of the described scene, of the dialogue, of the argumentation – the model denies the identity of the *portrait*, or her physiognomy and at the same time the interpretation that the assistants give to her gesture, as divulged; or else, the one of corporal space (either of statuary, or projection onto the painting) the painted scene, which reproduces in its very muteness the interpretable gesture, suggesting other possible and contradictory gestures.

So much for the theatrical character of my compositions: a pantomime of spirits.

The spatial presence of the simulacrum (in the sense of the statuary of Latin antiquity: *simulacrum*), evoked in *Diana at her bath*, gradually led me to

La pensée qui s'y exprime n'est obscure ou plus généralement abstraite dans ses démonstrations théoriques que pour la raison qu'à l'origine s'imposait à moi quelque chose d'aussi concret et inélucidable que peut l'être la persistante vision d'un *geste*.

Geste d'une physionomie muette figée dans son attitude: de dénégarion? d'aveu? ou valant les deux à la fois?

Deux espaces s'ouvrent ici dont l'un semble l'analogue de l'autre, alors qu'ils ne sont pas *interchangeables*.

Dilemme: ou bien celui mental de la scène décrite, du dialogue, de l'argumentation – le modèle désavouant l'identité du *portrait*, soit sa physionomie et du même coup l'interprétation que les comparses donnent de son geste, ainsi divulgué; ou bien celui de l'espace corporel (soit de la statuaire, soit projeté sur le tableau) la scène peinte, qui reproduit dans son mutisme même le geste interprétable, suggérant d'autres gestes possibles et contradictoires.

Voilà pour ce qui est du caractère théâtral de mes compositions: une pantomime des esprits.

La présence spatiale du simulacre (au sens de la statuaire de l'antiquité latine: *simulacrum*), évoquée dans *Le Bain de Diane*, m'amena peu à peu à

develop an acceptance of this term in its implicit significance of simulation or practically to justify the *imitative* tendency of traditional art.

The term simulacrum creates the greatest confusion even before I can evoke it for my own purposes.

In language, as in figurative art, there is a variable relationship between the simulacrum and the stereotype.

The simulacrum in the *imitative* sense is the actualisation of something incommunicable in itself or unrepresentable: the phantasm in its obsessional *compulsion*.

In order to signal presence – favourable or ill-fated – the function of the simulacrum is first for exorcising; but in order to exorcise the obsession – the simulacrum *imitates* what it apprehends in the phantasm. How does it declare its double function from the viewpoint of imitation relative to what it aims to reproduce, whether the *unspeakable* or the *unshowable*, according to social, religious, or moral censorship? By borrowing the institutional and thus conventional stereotypes of the *speakable* and the *showable* to invert them for its own imitative ends.

développer l'acception de ce terme dans sa signification implicite de simulation – soit pratiquement à justifier la propension *imitative* de l'art traditionnel.

Le terme de simulacre, avant même que je puisse l'invoquer pour mon propre compte, prête on ne peut plus à confusion.

Tant dans le langage que dans la figuration plastique il y a un rapport variable entre le simulacre et le stéréotype.

Le simulacre au sens *imitatif* est actualisation de quelque chose d'incommunicable en soi ou d'irreprésentable: proprement le phantasme dans sa *contrainte* obsessionnelle.

Pour en signaler la présence – faste ou néfaste – la fonction du simulacre est d'abord exorcisante; mais pour exorciser l'obsession le simulacre *imite* ce qu'il appréhende dans le phantasme. Dans cette double fonction relativement à ce qu'il tend à reproduire soit *l'indicible* ou *l'immontrable* selon la censure sociale, religieuse ou morale, comment le prononce-t-il imitativement? En empruntant, pour les retourner au profit de son imitation, les stéréotypes institutionnels donc conventionnels du *dicible* et du *montrable*.

Le stéréotype même répond d'abord aux schèmes normatifs de notre appréhension visuelle, tactile ou auditive, schématisation qui conditionne

The stereotype itself responds first to the normative schemata of our visual, tactile, and auditory apprehension, the schematisation that conditions our primary receptivity. Institutionalised according to continuously variable social reasons, these schemata as stereotypes serve to alert the slightest change in an experience of a perception or a receptivity that is phantasmagoric, monstrous, or perverse.

It is through this bias that the double game of the simulacrum begins.

Every invention of a simulacrum presupposes the reign of predominant stereotypes: only with their decomposed elements does the making of a simulacrum succeed in imposing this reign in turn as a 'stereotype'.

In fact, on the level of expression in language as much as in figurative art, stereotypes are nothing more than the remains of phantasmatic simulacra which have fallen into current usage, left to a common interpretation: but as degraded simulacra, they reflect an individual or collective reaction to a phantasm emptied of its content.

The invention of a simulacrum always proceeds from the consciousness of this process: the stereotyped perceptive schemata, especially the visual schema of the human body, the landscape, and objects – as expressed in

notre réceptivité première. Institutionnalisés selon des motifs sociaux toujours variables, ces schèmes en tant que stéréotypes serviront à prévenir leur moindre altération par quelque fait vécu d'une perception ou d'une réceptivité phantasmagorique, monstrueuse ou perverse.

Or c'est à partir de cette prévention que commence le double jeu du simulacre.

Toute invention d'un simulacre présuppose le règne de stéréotypes prévalants: c'est avec les éléments décomposés de ceux-ci que la fabrication d'un simulacre parvient seulement à l'imposer à son tour comme un « stéréotype ».

En effet, au niveau de l'expression tant du langage que de la figuration plastique, les stéréotypes ne sont que les résidus de simulacres phantasmatiques tombés dans l'usage courant, abandonnés à une interprétation commune: mais en tant que simulacres dégradés, ils reflètent une réaction individuelle ou collective à quelque phantasme vidé de son contenu.

L'invention du simulacre procède toujours de la conscience de ce processus: les schèmes perceptifs stéréotypés, notamment le schème visuel du corps humain, du paysage, des objets – tels qu'ils s'expriment dans la représentation conventionnelle – n'en sont pas moins susceptibles d'une



Diane et Actéon II, 1957

conventional representation – are no less open to an idiosyncratic interpretation, or out of proportion in relation to the perceptive schema, hence calculated to reappear as a phantasm hidden by the usual stereotyping. That is what is revealed in the pictorial improvisations which grew out of the first photographs following Daguerre, especially among American artists.

All in all, the 'realist' or 'naturalist' superstition was nothing more than the 'delirium of interpretation' of an age. The imperative to reproduce 'nature' 'objectively' – the need to insist on the contact between body and objects, on the resistance offered by other bodies – all this is characteristic of a modern phantasmatic obsession.

The simulacrum effectively simulates the compulsion of the phantasm only by exaggerating its stereotyped schemata: to improve and accentuate the stereotype is to accuse the obsession of which it constitutes the replica. An acquired repertory of stereotypes characterises geniuses as contrasting as Ingres and Courbet, the former by his exploitation of classical schemata, the latter through the exploitation of popular imagery.

The pure and simple destruction of the stereotype in painting at the beginning of our century announces the rejection of the imitative, hence,

interprétation idiosyncrasique, soit disproportionnée par rapport au schème perceptif, donc propre à faire resurgir un phantasme occulté par la stéréotypie usuelle. C'est là ce que révèlent les improvisations picturales auxquelles la première photographie donna lieu à la suite de Daguerre, notamment chez des artistes américains.

A tout prendre la superstition « réaliste » ou « naturaliste » n'a été autre chose que le « délire d'interprétation » d'une époque. L'impératif de reproduire « objectivement » la « nature » – besoin d'insister sur le contact du corps avec les objets, sur la résistance que lui oppose d'autres corps – tout ceci relève d'une obsession phantasmatique moderne.

Le simulacre ne simule efficacement la contrainte du phantasme qu'en exagérant les schèmes stéréotypes: renchérir sur le stéréotype et l'accentuer c'est y accuser l'obsession dont il constitue la réplique. Et déjà une science consommée des stéréotypes caractérise des génies aussi opposés que le sont Ingres et Courbet, le premier par son exploitation du schème classique, le second par celle de l'imagerie populaire.

La destruction pure et simple du stéréotype dans la peinture au début de

exorcising role of the simulacrum and the abandon of the 'subject'. The painting ceases to be a simulacrum in order to become an object existing *in-itself*.

Two observations by Klee concerning stereotypes of the 'nude' and the 'old masters' are decisive here.

Like man, the painting also has a skeleton, muscles, skin. One can speak of a particular anatomy of the painting. A painting having 'a naked man' as its subject shouldn't be painted according to the human anatomy, but according to the anatomy of the painting. To undertake a painting one starts by constructing an armature. To what extent this can be deviated from is a matter of choice: one can exert a deeper pictorial effect working from the armature than from the surface alone.

The subject in itself is definitely dead. In relation to the subject, it's sensibility that comes first. The preponderance for erotic subjects is not exclusively French, but rather a predilection for all that particularly delights the sensibility. As a result, the exterior form becomes extremely variable and moves along the entire scale of temperaments. According to the suppleness of the index finger one might say in this case. The technical means of representation vary accordingly. The school of the 'Old Masters' has certainly had its day.

notre siècle annonce le rejet du rôle imitatif donc exorcisant du simulacre et du même coup l'abandon du « sujet ». Le tableau cesse d'être un simulacre pour devenir un *en-soi*.

Deux observations de Klee sont ici décisives, qui concernent le stéréotype du « nu » et du « genre vieux-maître ».

De même que l'homme, le tableau lui aussi a un squelette, des muscles, une peau. On peut parler d'une anatomie particulière du tableau. Un tableau ayant pour sujet « un homme nu » n'est pas à figurer selon l'anatomie humaine, mais selon celle du tableau. On commence à construire une charpente pour la peinture à bâtir. Jusqu'à quel degré s'en écarter, voilà qui est facultatif; dès la charpente se peut exercer un effet pictural plus profond qu'à partir de la seule surface.

Le sujet en soi est définitivement mort. C'est la sensibilité qui, relativement au sujet, passe au premier plan. La prépondérance des sujets érotiques n'est pas un phénomène exclusivement français, elle dénote plutôt une prédilection pour tout ce qui flatte particulièrement la sensibilité. La forme extérieure de ce fait devient particulièrement variable et se meut sur toute la gamme des tempéraments. Selon la souplesse de l'index, pourrait-on dire en l'occurrence. Conformément à quoi varient les techniques de la représentation. L'école du genre « vieux-maître » est certainement liquidée.

In short, the abolition of the old master genre also implies the abolition of the *Nude as subject*.

Let's note that Klee attributes the variety of technical means to the opening out of sensibility, and this opening out to "the preponderance for erotic subjects", insofar as they delight pictorial sensibility. That is why the means used for sentient ends, eventually get the better of them, subordinate them, and we obtain the intellectualist notion of the painting in itself. The human anatomy in the 'beautiful nude' becomes reabsorbed in the anatomy of the painting. *The beautiful nude* (the Nude as subject) gives way to the Nude motif, to the fortuitous Nude, and little by little the latter is first neutralised, then decomposed or dissolved according to the laws from now on peculiar to the painting in itself.

The painting is no longer the exorcising simulacrum of some pre-existent phantasmatic obsession, because it does not *imitate*, but is completed in its own 'anatomy'. Now, how can one deny that Klee's compositions precisely simulate phantasms at the highest level? Has he not parodied obsessional stereotyping with a celestial irony? Notwithstanding, one has only to note what the scholastic application of his theoretical principle led to in

Ce qui se résume ainsi: la liquidation du genre « vieux-mâitre » implique la liquidation même du *Nu en tant que sujet*.

Remarquons-le, Klee attribue la variété des moyens techniques à l'épanouissement de la sensibilité et cet épanouissement à « la prépondérance de sujets érotiques » pour autant qu'ils flattent la sensibilité picturale. C'est ainsi que les moyens mis en œuvre pour la fin sensible finissent par l'emporter, se subordonnent la fin, et nous obtenons la notion intellectualiste du tableau en soi. L'anatomie humaine de la « belle nudité » se trouve résorbée dans l'anatomie du tableau *La belle nudité* (le Nu en tant que sujet) le cède au Nu-motif, au Nu fortuit, et ce dernier peu à peu, neutralise d'abord, se désarticule ou se dissout selon les lois propres désormais au tableau en soi.

Le tableau désormais n'est plus le simulacre exorcisant de quelque obsession phantasmatique préexistante, puis qu'il *n'imité pas* mais s'achève dans sa propre « anatomie ». Or, comment nier que les compositions de Klee ne simulent précisément des phantasmes au plus haut degré? N'a-t-il pas parodié la stéréotypie obsessionnelle avec une céleste ironie? Et nonobstant, il n'est que de constater, dans les générations ultérieures, à quoi devait aboutir

subsequent generations: an arbitrary production of phantasms devoid of inner compulsion and therefore no longer capable of exercising any morally.

As was apparent in my *lead pencil drawings* (before those with coloured pencils),¹ I was only reworking certain situations and physiognomies that I had commented on or described in an alternative mode in my books – they did not begin to *look at* the way in which I used my pencils, but *read* my compositions as a graphic supplement to my lucubrations – understanding my research as nothing more than a calligraphic diversion. Thus the results of my undertaking would be less *tableaux* than simulacra of *tableaux*. Simulacra of simulacra? – thus no longer *imitating* some intimate phantasm, but simulating, objectifying, and criticising the survival in my sensibility of past stereotypes.

Thus, they revealed in themselves reminiscences of an out-dated ‘popular’ way of *making see* of which I declared myself a willing contemporary. The evocation of the news item² by the artists of the *Petit Journal* and other dreadful weeklies of the late nineteenth or early twentieth century, have doubtlessly helped me to develop, since childhood, a *visual obsession with the silent gesture*. The *illustrated news item* is really nothing more than the persistent staging of modern discontinuity: the sudden vision of the unseen, the *fait*

l’application scolaire de son principe théorique: une production arbitraire de phantasmes sans nulle contrainte intérieure et de ce fait, non plus susceptible d’en exercer moralement aucune.

Comme il apparaissait que dans mes *mines de plomb* (avant mes crayons de couleur), je ne faisais que reprendre certaines situations et les physionomies que j’avais alternativement commentées ou décrites dans mes livres – l’on se mettait non pas à *regarder* la façon dont j’usais de mes crayons mais à *lire* mes compositions comme un supplément graphique de mes élucubrations – sans autrement comprendre ma recherche que telle une diversion calligraphique. Les résultats de mon entreprise seraient donc moins des tableaux que des simulacres de tableaux. Simulacres de simulacres? – donc *imitant* non plus quelque phantasma intime mais simulant dans ma sensibilité objectivant, critiquant en elle la survivance de stéréotypes révolus?

Ainsi transparaîtraient en eux des reminiscences d’une démodée façon « populaire » de *faire voir* dont je me déclare le contemporain à bon escient. L’évocation du fait divers par les artistes du *Petit Journal* et autres affreux hebdomadaires de fin de siècle ou du début du nôtre, n’est pas sans avoir contribué à développer en moi dès l’enfance *l’obsession visuelle du geste muet*. Le *fait divers illustré* n’est au fond que la mise en scène insinuante de notre discontinuité moderne: subite vision de l’inaperçu, fait accompli entre *avant*



Les Barres parallèles II, 1976

accompli between *before* and *after*. This requires the most hysterically faithful reproduction of the paradoxical phenomenon implicit in the *news item*: the rupture of the everyday by something apparently everyday.

Conceived in this way, the *tableau* converts time into space experienced, where a past moment can be perpetually relived: corporeal presence is continuously reactualised in an attitude that simple description abolishes after the fact.

Whilst in her “notebook of Free Inquiry” (*The Revocation of the Edict of Nantes*) Roberte recapitulates the various sensations that stirred her when a maniac attached her to the parallel bars in a gymnasium merely to lick the palm of her hand – the mental fact of that recapitulation gives rise to a *tableau*: the incident (the *fait accompli*) is recreated in its own spatial contingencies in the form it takes at the outset. It goes without saying that from the viewpoint of the anecdote (literally “what is not outwardly given”) – a reproach sometimes made as regards my drawings – the elements of the *tableau* existed before their description: the account that Roberte herself gives of her experience is totally reabsorbed by the look of the invisible witness. It is not a question of ‘retranslating’ the turn of phases explaining

et après. Ce qui exige la reproduction la plus hystériquement fidèle du phénomène antinomique implicite au *fait divers*: la rupture du quotidien par quelque chose d’apparemment quotidien.

Conçu de la sorte, le *tableau* convertit le temps en espace vécu où le moment révolu se peut perpétuellement revivre: la présence corporelle s’y réactualise toujours dans telle attitude que la simple description abolit après coup.

Tandis que dans son « cahier de libre examen » (*La Révocation de l’édit de Nantes*) Roberte récapitule les sensations diverses qui l’agitaient alors qu’un maniaque l’attachait aux barres parallèles d’un gymnase à seule fin de lui lécher la paume – le fait mental de cette récapitulation donne lieu à un *tableau*: l’incident (soit le *fait accompli*) se reconstitue dans ses propres contingences spatiales sous les espèces qui le composent d’emblée au premier coup d’œil. Il va sans dire qu’au sens anecdotique (litt. « ce qui n’est pas donné au dehors ») – que parfois l’on reprochait à mes dessins – les éléments du *tableau* préexistaient à la description: le commentaire que Roberte donne elle-même de son expérience est maintenant totalement résorbé dans le regard de l’invisible témoin. Il ne s’agissait pas de « retraduire » en des équivalences de formes et de tonalités la tournure des phases explicitant les

Roberte's sensations into equivalent forms and tonalities – but of soliciting a double intelligence in the contemplator of the *tableau*: the incongruity of the scene and the manner chosen to represent it. The image of the place, the instruments, the costumes, the respective gestures of the three characters: the maniac, his accomplice, and the elegant lady attached to the straps – including the detail of the tongue on the palm – all this is required to support what Klee calls the anatomy of the *tableau*.

Judith and Holofernes, 1956

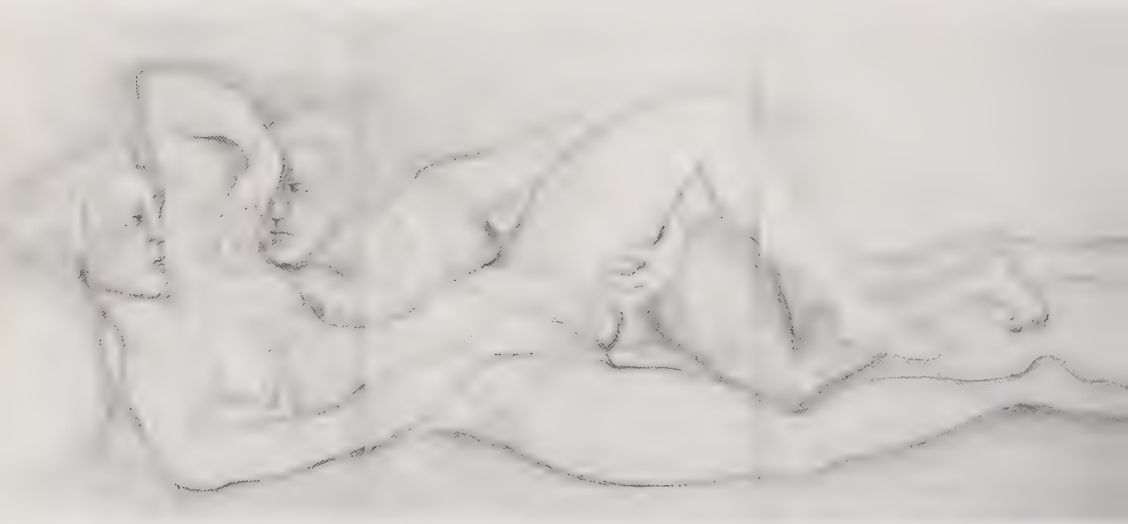


Judith et Holoferne, 1956

sensations de Roberte – mais bien de solliciter chez le contemplateur du tableau une double intelligence: celle de l'incongruité de la scène et la façon choisie pour la représenter. L'image du lieu, des instruments, des costumes, du geste respectif des trois personnages: – le maniaque, son complice, l'élégante dame attachée aux lanières – y compris le détail de la langue sur la paume – tout ceci est requis pour sustenter ce que Klee nomme l'anatomie du tableau.

I will not forewarn the contemplator in the manner of the cunning Magritte: This is not a buttock; rather, I will say, before someone holds it against me, “this is not a painting”, but once again a simulacrum of everything I want to show according to the Gulliverian viewpoint of the Dean of Dublin – that viewpoint which made him disgusted in ‘painting’, but which I contracted long ago like a disability, a morbid state of attention, of disproportionate persistence. This lack of proportion, however, has never been able to satisfy the objective anatomy of the *tableau*, and may this never be confused with the real anatomy of Roberte.

Lucretia and Tarquin, 1956



Lucrèce et Tarquin, 1956

Aussi n'irai-je pas prévenir le contemplateur à la manière du subtil Magritte: Ceci n'est pas une fesse – plutôt dirai-je avant qu'on m'en fasse grief, « ceci n'est pas un tableau » mais encore une fois un simulacre de tout ce que je tiens à montrer selon l'optique gullivérienne du Doyen de Dublin – cette optique qui l'a dégoûté de « peindre », mais que j'avais de longue date contractée comme une infirmité, soit une attention morbide, d'une insistance disproportionnée – sans que cette disproportion indiscreète ait jamais pu satisfaire à l'objective anatomie du tableau, et tant s'en faut que celle-ci se soit jamais confondue assez avec l'anatomie de Roberte.

¹ Trans. note: Klossowski worked initially with lead pencils before taking to coloured pencils. It is very clear they are pencils and not crayons. He absolutely rejects the notion of employing grease crayons as they do not allow for erasure in any way similar to pencil erasure.

² Trans. note: *Fait divers*: news item. The term news item does not relate to the major news stories in the newspapers, but to the slighter news stories that are more typical of the popular press.

The Indiscernible

Pierre Klossowski

L'indiscernable

FROM THE SYSTEM TO THE NEED TO DIVULGE.

Monomania and exhibitionism and their modes of expression.

1. *From the silent spectacle to its description; from the described scene to the moral interpretation of intentions and acts;*

2. *From the interpreted acts to the 'anecdotal painting' (painting of 'news item', 'documentary' arousing in the spectator what he cannot talk about).*

3. *From the 'monomaniac act' disguised as a news item described or painted, to its reconstitution as cinematographic sequence — i.e., its divulgation through an industrial process.*

Developments.

Reference 1: *Disguised as a 'news item', the incidence of a detail registered by the monomaniac gaze. Reference to the Gulliverian viewpoint.*

The (literary) expression, at first descriptive, of an accidental gesture, attributable to a physiognomy, interiorising the physiognomy itself from that gesture — constructs on a romantic level the portrait of a 'character' — whose 'model' has no other necessity than the energy of the text which describes it. First falsification of the Gulliverian viewpoint

DU CIRCUIT D'UN BESOIN DE DIVULGUER.

Monomanie et exhibitionnisme et leurs modes d'expression.

1. *Du spectacle muet à sa description de la scène décrite à l'interprétation morale des intentions et des actes;*

2. *Des actes interprétés au « tableau anecdotique »: (peinture de « fait divers », « documentaire » réveillant dans le spectateur ce dont il ne peut parler).*

3. *Du « fait monomaniac » sous l'apparence d'un fait divers décrit ou peint, à sa reconstitution en tant que séquence cinématographique — soit à sa divulgation par un procédé industriel.*

Développements.

Réf. 1: *Sous l'apparence d'un « fait divers », l'incidence d'un détail enregistré par le regard monomaniac. Référence à l'optique gullivérienne.*

L'expression (littéraire) d'abord descriptive d'un geste fortuit, attribuable à une physionomie, intériorisant la physionomie même à partir de ce geste — élabore au niveau romanesque le portrait d'un « personnage » — dont le « modèle » n'a d'autre nécessité que l'énergie du texte qui le décrit. Première falsification de l'optique

which only perceived a hand, – gloved, ungloved – the profile of a face; worthless exhibitionism – conjuring monomania, at best ‘objectified’ in an episodic way.

(Note: possible inversion of the thematic process, i.e.: the physiognomy prior to the gesture registered here; such a face would be susceptible to express itself by such a gesture, etc.. Social relationship between the portrait and its model – that which leads to considering the second phrase.)

Frédéric Tonnerre, Lucretia and Tarquin in *Roberte*, 1979



Frédéric Tonnerre, Lucrèce et Tarquin dans *Roberte* 1979

gullivérienne qui ne percevait qu’une main, gantée, dégantée – le profil d’un vivage; exhibitionnisme nul – monomanie escamotée, tout au plus « objectivée » de façon épisodique.

(Remarque: inversion possible du processus thématique, soit: la physionomie préalable au geste ici enregistré; tel visage serait susceptible de se prononcer par tel geste, etc.. Rapport social du portrait et de son modèle – ce qui amène à considérer la seconde phrase.)

Roberte gives herself to the employee while the Canon notifies Octave of his expulsion from the Catholic Faculty in *Roberte*, 1979





Reference 2: *Recaptured by the pictorial expression, the portrait is thus executed according to rules specific to painting: the resemblance of the model occurs in the foreground as materialised apparition – resemblance however inseparable from the gesture which, for the monomaniac gaze, would morally characterise the attitude in which the model presents herself. From that, her physiognomy, now identifiable, providing the substance not only of the portrait, but of a painting, say of a scene in which the model would be seen interacting with other figures, her gesture ceases to be accidental. A latent tension is established between portrait and model – the varied judgements of the public. (The scandalous portrait; the slanderous portrait).*

And yet, the composed painting, apparently revealing the imaginary, were it to contain a portrait, the identification of the model remains very limited: the divulgation by the pictorial visible – a proposition of blackmail by a wicked artist, only proceeds through the affirmation of a style in order to impose itself on the spectator's view, according to the personal criteria of the latter, as long as he thinks he has some or, by default, finds to his own taste, the 'bad' taste concealed by the painter's work. So, in the best of cases, disclosure deviated in the name of art: exhibitionism once more veiled.

Réf. 2: *Repris par l'expression picturale, le portrait s'exécute dès lors selon les règles spécifiques du tableau: la ressemblance du modèle passe au premier plan en tant qu'apparition matérialisée – ressemblance toutefois inséparable du geste qui, au regard du monomane, caractériserait moralement l'attitude dans laquelle le modèle se présente. A partir de quoi, sa physionomie, maintenant identifiable, fournissant la substance non seulement d'un portrait, d'un tableau, soit d'une scène où le modèle serait vu aux prises avec d'autres figures, – son geste cesse d'être, fortuit. Une tension latente s'établit entre le portrait et le modèle – les jugements divers du public. (Le portrait scandaleux; calomnieux).*

Et cependant, le tableau ainsi composé, relevant apparemment de l'imaginaire, dût-il contenir un portrait, – l'identification du modèle reste fort limitée: la divulgation par le visible pictural – propos de chantage d'un méchant artiste, ne passe que par l'affirmation d'un style pour s'imposer à la vision du spectateur, selon les critères personnels de ce dernier, si tant est qu'il croie en avoir ou, à défaut, trouve à son goût celui « mauvais » que cache l'opération du peintre. Donc dans le meilleur des cas, divulgation déviée au nom de l'art: exhibitionnisme voilé derechef.

On the other hand, if monomania really consists in emphasising tirelessly one single thing – exhibiting one single physiognomy in pictorial as much as written expression – indeed one single scene – or a series of compositions – following the infinite variations proceeding from the problems inherent in the painting's structure – it reverts to resolving those problems by virtue of repetition of that one single figure, each time differentiated. But this is once more to 'legitimise' monomania through art, to confuse in this case exhibitionism with a specific profession, to support with a 'discipline' that on which discipline has precisely no bearing.

“Why do you need to make a film on Roberte?” asked a young Mexican, knowing full well the identity of the ‘model’ – “hasn't her portrait already been made in each of your paintings?” That discreet and intelligent young man was surely thinking to honour the ‘authenticity’ of my painting, from that confirmed ‘resemblance’, without suspecting for a moment the strange need to reiterate it from one painting to the next.

Whatever the painting – in whatever attitude the ‘model’ as the central character surrounded by others, imaginary or not, is – everything is attributable to the artist only. Nothing reveals what would be attributable to the ‘model’.

En revanche, si la monomanie consiste bien à mettre inlassablement en valeur une seule et même chose – exhiber, dans l'expression picturale autant qu'écrite, une seule et même physionomie – voire une seule et même scène soit une série de compositions – au gré des variations infinies découlant des problèmes inhérents à la structure du tableau – revient alors à résoudre ces problèmes en vertu de la répétition à chaque fois différenciée de cette seule et même figure. Mais c'est encore une fois « légitimer » la monomanie par l'art, confondre en l'occurrence l'exhibitionnisme avec un métier spécifique, soutenir par une « discipline » ce qui n'en relève justement pas.

« Qu'avez-vous besoin de faire un film sur Roberte? » me demandait un jeune Mexicain, parfaitement initié quant à l'identité du « modèle » – « n'est-il pas réalisé déjà sur chacun de vos tableaux? » Ce garçon aussi discret que compréhensif pensait ainsi honorer l'« authenticité » de ma peinture, à partir de cette « ressemblance » confirmée, sans du tout suspecter l'étrange besoin de la réitérer d'un tableau à l'autre.

Quel que soit le tableau – dans quelque attitude que s'y trouve le « modèle » en tant que personnage central entouré d'autres imaginaires ou non – tout demeure imputable au seul artiste. Rien ne révèle ce qui le serait au « modèle ».

Reference 3: *Divulcation by an industrial process: cinema.*

In Milan, the illustrious film director Antonioni, invited to see my compositions, told me: "How lucky you are to be able to express freely what's important for you to show. We others, what hell we have to bear to make our vision acceptable!" One of the masters of Italian cinema, he was referring to the draconian conditions inflicted upon the realisation of his art by the industrial world: distortion — compromises, humiliating changes for anyone willing to show only what he sees. Thus, a fight to the death between the idiosyncratic inner vision of one spirit and that lucrative, fraudulent one that the businessmen intend to substitute to forestall and grind down the visual receptivity of the millions of insomniacs who would constitute their customers. But that itself tempted me through contact more immediate and less gratuitous with the contemporary world.

From that day on Antonioni's complaints came to mind as I experienced the infernal system of film directors, where a persistent frivolity pushed me to experience my own mania without having anything in common with the ambitions peculiar to professional film people, thus without any apparent necessity.

Réf. 3: *Divulcation par un procédé industriel: le cinéma.*

A Milan, Antonioni invité à voir mes compositions: « — Quelle chance vous avez de pouvoir exprimer librement ce qu'il vous importe de montrer — me dit l'illustre cinéaste. Nous autres, quel enfer il nous faut traverser pour faire admettre notre vision! » Lui, l'un des premiers maîtres du film italien, faisait ainsi allusion aux conditions draconiennes que le monde industriel infligeait à la réalisation de son art: distorsion — compromis, correctifs humiliants pour quiconque tient à faire voir cela seul qu'il voit. — Donc, lutte de mort entre la vision idiosyncrasique propre à un esprit et celle lucrative, frauduleuse que les gens d'affaires prétendent lui substituer, pour prévenir et triturer la réceptivité visuelle des millions d'insomnieux qui formeraient leur clientèle. Mais cela même me tentait par un contact plus immédiat et moins gratuit avec le monde contemporain.

C'est à partir de ce moment que me revint la plainte d'Antonioni et que je connus le circuit infernal des cinéastes où, sans avoir rien de commun avec les ambitions propres aux hommes du métier, donc sans aucune nécessité apparente, une frivolité opiniâtre me poussait à faire l'expérience de ma propre manie.

It would be useless to recapitulate the obstacles against which my mania would infallibly collide until the moment when the eye of Zucca coincided with mine.

In that corporation, some assumed that the visualisation of *La Révocation de l'Edit de Nantes* would only interest me in terms of the undoubtedly risky profits of their venture – provided one resorted to the sacred charms of such or such star of their choice – total misunderstanding. They had obviously understood nothing as far as the essence of the text was concerned. But, on

The beautiful poisoner. Tableau vivant: the death of Octave in Roberte, 1979



La Belle empoisonneuse. Tableau vivant: la mort d'Octave dans Roberte, 1979

Récapituler les obstacles auxquels infailliblement elle allait se heurter jusqu'au moment où l'œil de Zucca vint coïncider avec le mien serait oisieux.

Dans cette corporation, certains supposaient que la visualisation de *La Révocation de l'edit de Nantes* ne m'intéresserait que par les bénéfices sans doute aléatoires de leur entreprise – pourvu que l'on eût recours aux charmes consacrés de telle ou telle vedette de leur choix – : malentendu total – ceux-là décidément n'avaient rien pigé quand au fond même du texte – mais à tout prendre, bien compréhensible malentendu: j'avais créé un personnage, là

the whole, it was a rather understandable misunderstanding: I had created a character, that was the end of my role; they were welcome to have it interpreted by whomever would be thought suitable. Such a mistake could simply mean that I was *swapping* the 'model' for any old popular star of the time. "You must depersonalise your character," some dared to say, who knew quite pertinently that it was a 'portrait'. Hearing that sort of comment I smelt the trap set for my monomania: if I was going to give way, nothing would remain of the physiognomic 'style' of my 'model', since some fashionable actress, completely unaware of the previous experiences of the 'character' would take on the role and inevitably destroy the 'original'.

Monomania never ceased to start all over again: always at the same starting point, it knows how to wait, until the day when – but that day had already come when I was told: How right you were!

The not-to-be found director who was going to set his camera according to the maniac sharpness of the Gulliverian viewpoint, Pierre Zucca, was the only one in his profession to discern the misinterpretation that was provoked in his seniors by the secret motive of my fictional expression. He was also the only one experienced enough to know how to recreate the primitively

s'arrêtait mon affaire; libre à eux de le faire interpréter par qui bon leur semblerait. Pareille maldonne eût simplement signifié que j'échangeais le « modèle » contre une quelconque tête d'affiche ayant cours sur le marché. « Il faut dépersonnaliser votre personnage », osaient me dire quelques-uns qui savaient pertinemment qu'il s'agissait d'un « portrait ». A ce genre de propos je flairais le piège que l'on tendait à ma monomanie: si je cédaï, rien ne subsisterait du « style » physionomique de mon « modèle », dès lors que quelque nana au goût du jour, parfaitement ignorante des préalables vécus du « personnage », l'incarnerait et fatalement détruirait l'« original ».

La monomanie n'en à jamais fini de recommencer: toujours au même point de départ, elle sait attendre; – jusqu'au jour où – mais ce jour est déjà venu où l'on à pu me dire: Combien vous avez eu raison!

L'introuvable réalisateur qui allait régler sa caméra selon l'acuité maniaque du regard gullivérien, Pierre Zucca, le seul de sa corporation à discerner le contresens que provoquait chez ses aînés le secret ressort de mon expression romanesque, s'avéra aussi le seul assez averti pour savoir reconstituer les éléments primitivement spectaculaires de l'apparition nommée « Roberte » – et ainsi restituer le caractère discontinu du *fait divers* aux incidents suggérés par la physionomie du « modèle » – antérieurement à leur description

dramatic elements of the apparition named 'Roberte' – and so to restore the discontinuous character of the *news item* to the incidents suggested by the physiognomy of the 'model' – anterior to their discursive description as having 'happened' to her 'character' – just as 'Roberte' confesses in her notebook of Free Inquiry. And so the discontinuity of those events would come out in so many sequences, according to the moral discontinuity, the contradictory behaviour and the *volte-face* of that physiognomy.

At first glance Pierre Zucca grasped the dramatic advantage to be drawn from the fact that the heroine, exposed to that sort of situation, was offering herself under the apparently austere physiognomy of the 'model' who had suggested them. Thus, he was able to recreate in the photographic plates for *La Monnaie vivante* the old-fashioned look of that face which would have found its place in the iconography of academic realism last century.

His complicity at this point was entirely understanding of my monomania in a context where industrial stereotyping made the project risky. He was determined that he should commit himself and take on the challenge: to count on the reactions – not those worked out of an actress – but the unpredictable reactions of the 'model' at the moment of shooting – thus on

discursive comme « survenus » à son « personnage » tels que « Roberte » les avoue dans son cahier de Libre Examen. Ainsi ressortirait, en autant de séquences, la discontinuité de ces faits en fonction de la discontinuité morale, du comportement contradictoire, des volte-face de cette physionomie.

Saisissant au premier coup d'œil, l'avantage dramatique à tirer du fait que l'héroïne, sujette à ce genre de situations, s'offrait sous la physionomie apparemment austère du « modèle » qui les avait suggérées, Pierre Zucca avait su rendre dans les planches photographiques de *La Monnaie vivante* le style inactuel de ce visage qui eût trouvé sa place dans l'iconographie du réalisme académique, au siècle dernier.

Une complicité à ce point solidaire d'une monomanie dont le contexte de la stéréotypie industrielle rendait le projet aléatoire, voulut qu'il s'engageât en tenir le pari: compter sur les réactions – non point concertées d'une actrice – mais imprévisibles du « modèle » au moment du tournage – donne sur la part

La Monnaie vivante, 1970



the resistance or complacency that the model would allow to show through in the distressing or scandalous sequences inasmuch as her own 'experience' would come to the surface.

And so I was given the opportunity to live the transition from the improbable vision to the palpable appearance of the impossible; palpable, the object of the concerns of a whole team of young and zealous technicians, the 'model' consented to the actualisation of her *double* on whose physiognomy they were all going to operate, according to their specialities. Circumstances as common as a dress-fitting, or make-up sessions, when it concerned an actress careful to preserve her career, took on a unique meaning with an unknown actress devoid of ambition, and urged to stay as she was: the intimate doubling of a presence witnessed by everyone. Thus the combined looks of the costumier, the make-up artist, the lightning technician, each studying the aspect characteristic to that presence, the expressions and probable effects. Finally the installation of the sets by the designer completed, extending the situation to all of us, the ambiance of that doubling, to the point of becoming topographic, containing the Parisian districts in which that physiognomy evolved. The reason why we lived on the right side of the Seine,

de résistance ou de complaisance que le modèle laisserait transparaître dans les séquences pénibles ou scabreuses pour autant que sa propre « expérience » y affleurerait.

Ainsi il me fut donné de vivre la transition de l'inraisemblable vision à la palpable apparence de l'impossible; palpable, l'objet des sollicitudes de toute une équipe de jeunes techniciens zelés, le « modèle » se prêtait à l'actualisation de son *double* qu'ils allaient chacun selon sa spécialité, opérer sur sa physionomie: des circonstances aussi banales que l'essayage chez les couturiers, les séances de maquillage, quand il s'agissait d'une actrice jalouse de sa carrière, prenaient, à partir d'une inconnue dépourvue d'ambition, incitée à demeurer telle quelle, le sens singulier de la participation de tous à l'intime dédoublement d'une présence: ainsi les regards conjugués du costumier, de la maquilleuse, de l'éclairagiste, chacun étudiant l'allure particulière de cette présence, ses expressions et ses probables effets –; enfin l'installation des lieux par le décorateur achevait, pour l'étendre à nous tous, l'ambiance de ce dédoublement, jusqu'à devenir topographique, embrassant les quartiers parisiens où évoluait cette physionomie. Ce qui nous faisait vivre sur la rive droite allant et venant entre le Marais et le faubourg Saint Honoré – ici le couturier de la rue du Cirque – là-bas, rue des Francs-Bourgeois, les

coming and going between the Marais and the Faubourg Saint-Honoré — here the dressmaker in the rue du Cirque — there rue des Francs-Bourgeois, the dilapidated apartments of the old Hôtel de Jeanne d'Albret, meticulously renovated and fitted, where the furniture, the paintings of Professor Octave's collection, Roberte's hats in the hall, her vast bathroom in which, on the marble top of the dressing table she would write her notebook of Free Inquiry: all these accessories seemed to be waiting for the '*return*' of the couple, as if they had lived there for ever.

And, during these preparations, we sometimes went through the arcades of the Palais-Royal where the preliminaries of the main scene would happen at the appropriate time:

— the incident which 'Roberte' had experienced recently, that she had briefly confided to me, and described since in full detail in her journal.

We had already lived two years previously through a similar atmosphere of doubling, having filmed in the places where Roberte as 'model' strolls along under the Orléans colonnade — and now we were dreading the repeat of that 'inimitable' sequence, whose successive phases were worth so many 'confessions'. Except that at that time, Pierre Zucca, still not subordinate to

appartements délabrés du vieil hôtel de Jeanne d'Albret, minutieusement rafraîchis, aménagés, où les meubles, les tableaux de la collection du professeur Octave, les chapeaux de Roberte dans le vestibule, sa vaste salle de bains où sur le marbre de la coiffeuse elle rédigerait son cahier de Libre Examen: tous ces accessoires semblaient attendre le « *retour* » du couple, comme s'il y avait vécu depuis toujours.

Et durant ces préparatifs, nous traversions parfois le Palais-Royal où cependant aurait lieu au moment voulu les préliminaires de la scène capitale:

— l'incident survenu naguère à « Roberte » qu'elle m'avait confié succinctement — décrit depuis lors de façon circonstanciée dans son journal.

Or semblable ambiance de dédoublement, nous l'avions déjà vécue deux ans auparavant pour avoir filmé sur les lieux le cheminement du « modèle » de Roberte sous la colonnade d'Orléans — et maintenant nous appréhendions la réitération de cette séquence, « inimitable », dont les phases successives valaient autant d'« aveux »; sauf qu'à cette époque, ne dépendant encore d'aucun contrat — Pierre Zucca, ayant choisi à bon escient la scène révélatrice

any contract, and having very deliberately chosen the revealing scene of the *Parallel Bars*, we were, for that experiment involving all of us, assured of the absolute complicity of Zucca's team, as well as the two assistants of Roberte as 'model' that nobody had yet pictured in the kind of ordeal that was going to ensue.

Inverting the order of the sequence, Pierre Zucca had, from the outset, begun with the shooting of that key moment, even if it entailed deferring until the next day the mishaps of the beginning (the stalking of Roberte by a maniac along the Galerie de Montpensier, ending up in the underground trap). As indeed that scene is supposed to unfold in a physical training space in the basement of one of the boutiques of the Galerie, failing to find one, the parallel bars had been erected in the gymnasium of the Cirque d'Hiver. The ordeal happened there: so that the next day the 'model' of one 'Roberte', conscious of having submitted to it to everyone's liking, went back to the starting point of her adventure under the Orléans colonnade, knowing so much better how to take on the required alluring presence so that she gave the impression of expecting how her stroll would end.

des *Barres parallèles* – nous étions pour cet essai entre nous assurés de la complicité absolue de l'équipe de Zucca non moins que des deux comparses du « modèle » de Roberte que nul n'avait encore imaginée dans le genre d'épreuve qui allait s'ensuivre.

Aussi bien, inversant l'ordre de la séquence, Pierre Zucca avait-il d'entrée de jeu commencé par le tournage de ce moment-témoin, quitte à remettre au jour suivant les péripéties du début (la filature de Roberte par le maniaque le long de la galerie Montpensier, aboutissant au piège du sous-sol). Comme en effet cette scène est censée se dérouler dans une salle de culture physique au sous-sol d'une boutique de la galerie, faute d'en trouver une, les barres parallèles avaient été dressées au gymnase du Cirque d'Hiver. Là donc s'était accomplie l'épreuve: en sorte que le lendemain, le « modèle » d'une « Roberte », consciente de l'avoir subie à souhait aux yeux de tous, revenue au point de départ de son aventure sous la colonnade d'Orléans, sut prendre d'autant mieux l'allure désirée qu'elle donnait aux spectateurs l'impression de s'attendre à quoi l'acheminait sa déambulation.



And more so at the final moment where, sitting at the terrace of the Nemours café, Roberte goes back over the scene alone, the 'model' expressed it with the requisite naturalness, reckoning that her "calm appearance" was concealing the taste of her "own shame" – in front of the curious crowd attracted by the retakes of shooting.

Two years later that impression would become stronger, to such an extent that some people attribute the incident of the Bars to Roberte's own character. The scene, in its definitive version, was shot for the same special effects reasons, not in the gymnasium, but in the decayed factory of the lighting manufacturer, last occupant of the Hôtel d'Albret, built as an outhouse against the illustrious building. There, wrists tied to the bars, her skirt promptly removed, only keeping on the jacket of her black suit, her large green beret with the veil pulled to the side, Roberte as 'model' transmits new movements to her knees, 'gives in' to new reflexes, beneath the titillations of the maniac's tongue on her wide open palm – rolling her eyes, surrendering.

A professional actress, come what may, could only imagine the idea of *reactualising* an actual or supposed experience.

A plus forte raison le moment final où, assise à la terrasse du café Nemours, Roberte se récapitule l'incident, le « modèle » l'exprimait-il avec le naturel requis, estimant que son « excellente mine » dissimulait la saveur de sa « propre honte » – face à la foule des curieux attirés par les reprises du tournage.

Deux ans plus tard, cette impression devait encore s'accroître, au point que certains imputent l'incident des *Barres* au caractère même de Roberte. La scène, dans la version définitive, se tournait pour les mêmes raisons du trucage, non plus au gymnase, mais dans la vétuste usine du fabricant de luminaires, dernier occupant de l'Hôtel d'Albret, construit en appentis de l'illustre demeure. Là, les poignets attachés aux barres, prestement déjupée, ne gardant que la veste de son tailleur noir, son large beret vert à voilette, tiré de côté sur le front, le « modèle » de Roberte imprime de nouveaux mouvements à ses genoux, « cède » à de nouveaux réflexes aux titillements de la langue du maniaque sur sa paume largement ouverte, – roulant les yeux, s'abandonne.

Tant s'en faut qu'une actrice de métier imaginât seulement l'idée de *réactualiser* un fait vécu ou supposé.

To exhibit the physiognomy of the 'model' of a character would be meaningless if, beneath the spectator's gaze, it didn't betray, if only for a second with a repressed smile, its repugnance at *finding itself* in such a similar situation, entirely through its own devices.

The feigned emotions and those physically if not morally experienced by the model remain indiscernible: sometimes the imbalance of the walk or the embarrassment still increase the impression of correctness – even more strong in as much as Roberte's character is characterised itself by that indiscernibility.

... and that indiscernibility, precisely, is evident; and one could touch with a finger the living contour of the presence which renders visible that indiscernibility.

Such is the strange effect of the process to which I resorted in order to demonstrate the unexchangeable physiognomy: the best method, because it's industrial, to compromise the exhibition I was anticipating, and at the same time, the most efficient:

– the camera, the instrument, initially artisanal, reproducing the movement of the figures according to the normative schemes of our visual apprehension – that the complexity of the structure predestined for the industrial exploitation of those schemes: even if it becomes a process of exhibiting conventional stereotypes – social, moral, or

Exhiber la physionomie du « modèle » d'un personnage n'est encore rien, si, sous le regard du spectateur, elle ne trahissait pas, ne fût-ce qu'une seconde par un sourire réprimé, sa répugnance à *se retrouver* telle quelle par ses propres ressources, dans pareille situation.

Les émotions feintes et celles physiquement voire moralement ressenties par le modèle restent indiscernables: parfois le déséquilibre de la démarche ou la gêne augmentent encore l'impression de justesse – d'autant plus forte que le personnage de Roberte se caractérise lui-même par cette indiscernabilité.

... et ce indiscernable, précisément, se voit et l'on toucherait du doigt le galbe vivant de la présence qui rend cet indiscernable visible.

Tel est l'étrange effet du procédé auquel j'eus recours pour exhiber l'inéchangeable physiognomie: procédé le mieux fait pour compromettre, parce qu'industriel, l'exhibition que je m'en promettais, et du même coup le plus efficace:

– la caméra, l'instrument, d'abord artisanal, reproduisant la mouvance des figures selon les schèmes normatifs de notre appréhension visuelle, – que la complexité de sa structure prédestinait à l'exploitation industrielle de ces schèmes: quitte à devenir un procédé d'exhibition des stéréotypes conventionnels – sociaux, moraux ou esthétiques – au gré des interprétations du plus grand nombre, selon les réminiscences propres à l'expérience quotidienne de chacun – le procédé dût-il coïncider avec la concupiscente acuité d'un maniaque.

aesthetic — to the liking of the majority's interpretations, according to the reminiscences adapted to everybody's daily experience — even if the process had to coincide with the concupiscent acuity of a maniac.

But that industrial process of exhibition specifically relies on the work of not only one person but several: on the effort of a team of technicians that the pursuit of that exhibition of an unexchangeable physiognomy brought to life in a fraternal spirit.

— “And all that bustle to end up where? In the cinema, the instrument of your obscene Gulliverian viewpoint? Didn't we tell you in the past that your intrigue *Les Lois de l'hospitalité* woven on that kind of incident didn't concern us?! And, incapable of reading your decadent and bourgeoisie syntax, it's on the screen we will see 'Roberte's skin' 'shiver'?” The proof or not of your 'literary incompetence'?

— Put away your tape recorder, but remember this, for my detractor's happiness: I am neither a 'writer' nor a 'thinker', nor a 'philosopher', nor anything else in any mode of expression — nothing at all before having been, being and remaining a monomaniac.

— And now, your 'unexchangeable', put it up for auction! When is the next projection going to be?

— It won't be free. You'll be paying for the indiscernible and after that, go to hell!

Or ce procédé industriel d'exhibition repose spécifiquement sur le travail non plus d'un seul mais de plusieurs: sur l'effort d'une équipe de techniciens que la poursuite de cette exhibition d'une physionomie inéchangeable animait d'un esprit fraternel.

— « Et tout ce remue-ménage pour en arriver là? le cinéma, l'instrument de votre immonde optique gullivérienne? N'a-t-on pas dit naguère que votre intrigue des *Lois de l'hospitalité*, tramée sur le genre d'incident ne nous concerne pas? ! Et faute de pouvoir lire votre syntaxe décadente et bourgeoise, c'est à l'écran qu'on verra « frissonner » la « peau de Roberte? » La preuve ou non de votre « insuffisance littéraire »?

— Rentrez donc votre magnéto, mais retenez bien ceci pour la joie de mes détracteurs: je ne suis ni un « écrivain », ni un « penseur », ni un « philosophe » — ni quoi que ce soit dans aucun mode d'expression — rien de tout cela avant d'avoir été, d'être et de rester un monomane.

— Et maintenant, votre « inéchangeable », vous la mettez aux enchères ! à quand la prochaine projection?

— Elle ne sera point gratuite. Vous payerez l'indiscernable et ensuite, allez au diable !

The Laughter of the Gods

Maurice Blanchot

Le rire des Dieux

I do not know if, with the help of his narrative, *Le Baphomet*, and the re-edition of the great *Roberte* trilogy,¹ the importance and singularity of Pierre Klossowski as writer, man of thought and creator of a world of images, will finally appear under an appropriate light – a light that will preserve the obscurity and preserve itself from too glaring an appearance. It would be easy to make this work exaggeratedly visible by making it alluring or picturesque, be it by a few biographical details willingly ascribed to its author; the distant memory of Rilke, the closer memory of Gide, some images escaped from the surrealist hothouse, then the turns and detours of a strange vocation that receives many names, demands many forms, and, from theology to marriage, complicates itself without ever renouncing any of its acquisitions until it finds its centre of gravity in the essential complications of writing. From all this, one could find enough traits to compose a public figure, like that of Jouhandeau. But this need not be feared. Whatever the reputation may be, discretion will remain its centre. Discretion is here the guardian power, guardian of a thought that is not content with a simple truth nor even perhaps with the too simple name of truth, guardian also of a work pictorially rich and no less abstractly obscure.

Je ne sais si, à la faveur de son récit, *Le Baphomet*, et de la réédition de la grande trilogie de *Roberte*,¹ l'importance et la singularité de Pierre Klossowski comme écrivain, homme de pensée et créateur d'un monde d'images, vont enfin apparaître sous la lumière qui convient – lumière telle qu'elle préservera l'obscurité et se préservera elle-même de tout éclat d'apparence. Il serait facile, en la rendant attrayante ou pittoresque, de rendre cette œuvre exagérément visible, fût-ce par quelques traits biographiques attribués complaisamment à son auteur; le souvenir de Rilke, le proche souvenir de Gide, quelques images échappées au foyer surréaliste, puis les tours et les détours d'une vocation étrange qui reçoit divers noms, exige diverses formes et, de la théologie au mariage, se complique sans jamais renoncer à aucune de ses acquisitions jusqu'à trouver son milieu de gravité dans les complications essentielles de l'écriture: de tout cela, on pourrait retenir assez de traits pour composer une figure publique, à l'instar de celle de Jouhandeau. Mais c'est ce qui n'est pas à redouter. Quelle que puisse être cette renommée, la discrétion en restera le centre. La discrétion est ici la puissance gardienne, gardienne d'une pensée qui ne se contente pas d'une vérité simple ni même peut-être de ce nom trop simple de vérité, gardienne aussi d'une œuvre riche plastiquement non moins qu'abstraitement ténébreuse.

Thus I will content myself with several comments intended to prepare for a reading by situating it rather than by assisting it.

1. — It is a work that is essentially literary, even if its richness and strangeness justify recognising in it the proposition of a new gnosis. As a literary work, it brings to literature what it has lacked since Lautréamont and perhaps always: I will call it the hilarity of the serious, a humour that goes much further than the promises of this word, a force that is not only parodic or a force of derision, but which provokes a burst of laughter and indicates laughter as the aim or ultimate meaning of a theology (later we will see how, if we get that far). *Roberte ce soir* is in this regard a marvellous book. How can one not be grateful to the one who wrote it? And how can one not be surprised to find that in an author, through I know not what privileged coincidence, so much innocence and so much perversity, so much severity and so much impropriety, an imagination so ingenuous and a mind so erudite, to give rise to this mix of erotic austerity and theological debauchery, from which a sovereign movement of derision and lightness is born? A laughter without sadness and sarcasm that demands no malicious or

Je me contenterai donc de quelques commentaires destinés à préparer, en la situant, une lecture, plutôt qu'à y aider.

1. — Il s'agit d'une œuvre principalement littéraire, même si sa richesse et son étrangeté donnent le droit de reconnaître en elle la proposition d'une nouvelle gnose. Œuvre littéraire, elle apporte à la littérature ce qui, depuis Lautréamont et peut-être depuis toujours, lui manque: je le nommerai l'hilarité du sérieux, un humour qui va beaucoup plus loin que les promesses de ce mot, une force qui n'est pas seulement parodique ou de dérision, mais qui appelle l'éclat du rire et désigne dans le rire le but ou le sens ultime d'une théologie (on verra plus tard comment, si nous arrivons jusque-là). *Roberte ce soir* est à cet égard un livre merveilleux. Comment ne pas être reconnaissant à celui qui l'a écrit? Et comment ne pas s'étonner qu'il ait pu y avoir jamais, en quelque auteur, par je ne sais quelle coïncidence privilégiée, tant d'innocence et tant de perversité, tant de sévérité et tant d'inconvenance, une imagination si ingénue et un esprit si savant, pour donner lieu à ce mélange d'austérité érotique et de débauche théologique, d'où naît un mouvement souverain de risée et de légèreté? Rire qui est sans tristesse et sans sarcasme, qui ne demande nulle participation méchante ou pédante, mais au contraire

pedantic participation, but on the contrary the surrender of personal limits, because it comes from afar and, flowing through us, disperses us far and wide (a laughter in which the emptiness of a space resounds from the limitlessness of the void). I think that, in order better to understand the most important moments in Klossowski's works, one must know how to laugh about them, laugh with this laughter they give us, which echoes their intensity.

The Baphomet at the desired moment, 1972



Le Baphomet au moment voulu, 1972

l'abandon des limites personnelles, parce qu'il vient de loin et, nous traversant, nous disperse au loin (rire où le vide d'un espace retentit de l'illimité du vide). Je crois que, pour bien comprendre les moments les plus importants de l'œuvre de Klossowski, il faut savoir en rire, rire de ce rire qu'ils nous donnent et qui fait écho à leur intensité.

2. — I would like to point out another feature of this work, centred around a laughter, sometimes bursting, sometimes concealed and as though stifled beneath its bursting, that makes it very close to the modern characteristics of literature in spite of everything that sets it apart: I mean the use of the indirect mode. The first narrative, *La Vocation suspendue*, gives us the simplest example of this, insofar as it is a novel that is the exegesis of another novel. Unnecessary complication or convenient expedient? I see another exigence here. Let us first call it discretion. But discretion is not simply politeness, social behaviour, a psychological ruse, the skill of the one who would like to speak intimately of himself without revealing himself. Discretion — reserve — is the place of literature. The shortest path from one point to another is literarily the diagonal or the asymptotic. He who speaks directly does not speak or speaks mendaciously, consequently without any other direction than the loss of all directness. The correct relationship to the world is the detour, and this detour is correct only if it maintains itself, in its deviation and distance, as the pure movement of its turning away. Without being overly concerned with external verisimilitude, Pierre Klossowski resorts to the multiple procedures of journal, declaration, dialogue, comedy, historical

2. — De cette œuvre circonscrite autour d'un rire tantôt éclatant, tantôt dissimulé et comme étouffé sous son éclat, je voudrais indiquer un autre trait qui la rend, en dépit de tout ce qui la met à part, très proche des particularités modernes de la littérature: j'entends l'usage de l'indirect. Le premier récit, *La Vocation suspendue*, nous en donne l'exemple le plus simple, puisqu'il s'agit d'un roman qui est l'exégèse d'un autre roman. Complication inutile ou expédient commode? J'y vois une autre exigence. Appelons-la d'abord discrétion. Mais la discrétion n'est pas seulement une politesse, un comportement social, une ruse psychologique, l'adresse de celui qui voudrait parler intimement de soi sans se déclarer. La discrétion — la réserve — est le lieu de la littérature. Le chemin le plus court d'un point à un autre est littérairement l'oblique ou l'asymptote. Qui parle directement ne parle pas ou parle mensongèrement, par conséquent sans autre direction que la perte de toute droiture. Le rapport juste au monde est le détour, et ce détour n'est juste que s'il se maintient, dans l'écart et la distance, comme mouvement pur de se détourner. Pierre Klossowski, sans trop de souci des vraisemblances extérieures, recourt à des procédés multiples, journal, énoncé, dialogue, comédie, mise en scène historique, description de gestes, commentaire de mythes. D'étranges tableaux imaginaires ou, à défaut, des scènes qui sont

staging, description of gestures and commentary of myths. Strange imaginary tableaux or, failing this, scenes, which are as if halted in their visible immobility, constitute the essential moments of an intrigue that obeys a necessary play of multiplication. And these tableaux or these scenes, intended to be seen (sometimes even translated into grandiose style illustrations) and thus to satisfy both the one who looks and the one who likes to be looked at

scenes subtly arranged by provocative minds, and certainly provoking, but which finally provoke in us the divine part, laughter – essentially deceive sight in reality, for, described minutely and giving rise to an infinite exegesis, these scenes are carried forward by speech that, by means of revealing, reveals and, by means of describing, does not show, but conceals what it shows beneath the multiplicity of a description that is purely (impurely) spoken.

We have here a particularly beautiful and perfidious use of the indirect mode. A tableau, as a rule, appeals to the sense of directness that is sight. No doubt, what we see in the world and, more strongly, in visual art, we see only at distance, through distance and on condition that we do not touch it: the intact – the inaccessible – alone is visible.² But, as compensation, what I see, be it far off, be it the distant star, I see immediately; the light that assumes a

comme arrêtées dans leur immobilité visible, constituent les moments essentiels d'une intrigue obéissant à un jeu nécessaire de multiplication. Et ces tableaux ou ces scènes, destinés à se laisser voir (parfois même traduits en illustrations de grand style) et donc à satisfaire à la fois celui qui regarde et celui qui aime se laisser regarder – scènes agencées subtilement par des esprits provocateurs, et certes provocatrices, mais provoquant finalement en nous surtout la part divine, le rire –, en réalité trompent essentiellement la vue, car, décrites minutieusement et donnant lieu à une exégèse infinie, elles sont reprises par la parole qui, à force de révéler, revoile et, à force de décrire, ne montre pas, mais cache ce qu'elle montre sous la multiplicité d'une description purement (impurement) parlée.

Nous avons là un usage particulièrement beau et perfide de l'indirect. Un tableau, en principe, fait appel à ce sens de droiture qu'est la vue. Sans doute, ce qu'on voit dans le monde et, à plus forte raison, par l'art plastique, on ne le voit qu'à distance, par la distance et à condition de ne pas le toucher: l'intact – l'inaccessible – seul est visible.² Mais, en compensation, ce que je vois, fût-ce au loin, fût-ce la lointaine étoile, je le vois immédiatement; la lumière qui suppose un vide entre l'œil et l'objet et n'éclaire que par ce vide, étant ce vide même éclairé, le supprime, aussi, instantanément (instantanéité

void between eye and object and illumines only by passing through this void, being this void illuminated, also instantaneously abolishes it (an instantaneity that Descartes was right, philosophically, to establish as physical law). Only what is, though distant, in a relationship that is direct and without mediation, lets itself be seen. Now, the imaginary tableaux and scenes, which are no less imaginary in Klossowski's narratives, play the role of the unimaginable and, through rigorously reflective language, see themselves almost visibly withdrawn from their positioning in the immediate, to be introduced into the space of a reflection in which everything at first suspends itself and stops itself, as if on the very threshold of vision, then reflects itself – that is, doubles, dissolves, goes as far as to withdraw itself into pure abstract invisibility (thus attaining its greatest power of evocation). Nothing is more impressive and more telling than such a detour by which sight sees itself deceived – rewarded too – diverted in favour of I know not how murky a spirit of obscurity.

que Descartes avait bien raison, philosophiquement, d'ériger en loi physique). Ne se laisse voir que ce qui est, quoique distance, dans un rapport direct et sans médiation. Or, les tableaux imaginaires et les scènes qui ne le sont pas moins, jouent, dans les récits de Klossowski, le rôle de l'inimaginable et, par le mode d'un langage rigoureusement réfléchi, se voient (cela est, en effet, presque visible) retirés de l'immédiat qui est leur lieu pour être introduits dans celui d'une réflexion où d'abord tout se suspend et s'arrête comme au seuil même de la vision, puis se réfléchit, c'est-à-dire se dédouble, se dissout, jusqu'à se retirer dans la pure invisibilité abstraite (et ainsi atteint son plus grand pouvoir d'évocation). Rien de plus impressionnant et de plus parlant qu'un tel détour par lequel la vue se voit trompée – récompensée aussi –, détournée au bénéfice de je ne sais quel trouble esprit d'obscurité.

3. — Pierre Klossowski's books are narratives, even when they comment on myths, as in that profound book entitled *Diana at her Bath*.¹ As narratives, they recount, describe, state, intrigue. Some will call them theological, others erotic, others psychoanalytical. I think that we should not attach much importance to such qualifiers. Rather, I am struck by a trait of originality that manifests itself in the invention of a new form, in truth destined to remain unique. Let us read these remarkable works, in a spirit detached from or ignorant of their author. We will not fail to be drawn in by the feeling that something grave is at play in them, and that this gravity, which can be revealed in laughter, evidently touches the fate of the one who writes, before coming to touch the one who is called upon to read (to complete the closed cycle of writing). But what is the issue here? We know well that what is happening here, even if it relates to an intense reality, has a relationship to that reality that is not only not direct, but excludes the unfortunate indirectness that is allegory, symbol, or parable. I would not even call it a literature of experience. Certainly, an experience is pursued, but as if imposed by a *sign* that remains outside all trial. This sign, the strangest one, signifies only itself. A sign that one could call arbitrary, mysterious, secret

3. — Les livres de Pierre Klossowski sont des récits, même quand ils commentent des mythes, comme dans ce profond livre intitulé *Le Bain de Diane*.¹ Récits, ils racontent, décrivent, énoncent, intriguent. Certains les appelleront théologiques, d'autres érotiques, d'autres psychanalytiques. Je crois qu'il ne faut pas tenir grand compte de tels qualificatifs. Je suis plutôt frappé par un trait d'originalité qui se manifeste dans l'invention d'une forme nouvelle, à la vérité destinée à rester unique.

Lisons, étrangers et ne sachant rien de leur auteur, ces œuvres singulières. Nous ne manquerons pas d'être attirés par le sentiment que quelque chose de grave s'y joue et que cette gravité, qui peut se révéler dans le rire, touche de toute évidence au sort de celui qui écrit, avant de venir toucher celui qui est appelé à lire (pour accomplir le cycle fermé de l'écriture). Mais de quoi s'agit-il? Nous savons bien que ce qui se passe ici, même s'il a trait à une réalité intense, a avec cette réalité des rapports qui non seulement ne sont pas directs, mais excluent ce fâcheux indirect qu'est l'allégorie, le symbole ou la parabole. Je ne l'appellerai même pas littérature d'expérience. Certes, une expérience se poursuit, mais comme imposée par un *signe* qui reste hors de toute épreuve. Ce signe, le plus étrange, ne signifie que lui-même. Signe qu'on peut dire arbitraire, mystérieux, secret (sans secret), comme un point

(without secret), like a living point that would express and affirm the energetic life of thought reduced to the unity of this point. A sort of intense coherence, in relation to which everyday life, life content with the everyday system of signs, becomes, inside and out, the place of an unbearable incoherence. And the sign is itself without guarantee (there is no God behind it, nor any sovereign Reason).⁴ Perhaps even to see in it the trace of a thought at its unique point of coherence and intensity is already too much. Thus, it happens that someone is invested by such a sign to the point of being reduced to the unique exigency of this intense sign whose pure intensity continually returns to itself, without beginning or end. In a postface to the re-edition of *Roberte*, Klossowski explains this in the most dramatic pages that abstract writing has to offer us today. But it seems to me that every writer, in his way, also knows this experience, which is that of a man enclosed in a circle drawn around him – a circle, or rather an absence of circle, the rupture of this vast circumference whence come to us days and nights.

Now, this unique sign in which thought designates itself and which it arbitrarily designates as its perfect coherence, demands its disclosure: first, because one cannot live without madness in the unique relationship with a

vivant qui exprimerait et affirmerait la vie énergétique de la pensée réduite à l'unité de ce point. Sorte d'intense cohérence, par rapport à quoi la vie quotidienne, celle qui se contente du système quotidien des signes, devient et au-dedans et au-dehors le lieu d'une incohérence insupportable. Et le signe est lui-même sans garantie (il n'y a pas un Dieu derrière, ni aucune souveraine Raison).⁴ Peut-être même voir en lui la trace d'une pensée à son point unique de cohérence et d'intensité, est-ce déjà trop. Ainsi, il arrive à quelqu'un d'être investi par un tel signe au point d'être réduit à l'exigence unique de ce signe intense dont la pure intensité revient sans cesse sur elle-même, sans commencement ni fin. En postface à la réédition de *Roberte*, Klossowski explique cela dans les pages les plus dramatiques qu'une écriture abstraite puisse nous donner à lire aujourd'hui. Mais il me semble que chaque écrivain, à sa manière, connaît aussi cette expérience qui est celle d'un homme enfermé dans un cercle tracé autour de lui – un cercle: plutôt une absence de cercle, la rupture de cette vaste circonférence d'où nous viennent les jours et les nuits.

Or, ce signe unique dans lequel se désigne la pensée et qu'elle désigne, arbitrairement, comme sa parfaite cohérence, voici qu'il exige sa divulgation: d'abord parce qu'on ne peut pas vivre sans folie dans le rapport unique avec

unique sign, but also at the same time because this sign, arbitrary to the highest degree, without guarantee and refusing all guarantee, makes any life shatter as incoherent and mad if it does not submit to its supreme coherence. Thus, madness threatens from both sides: the madness that comes to thought through thought, when the latter is called on to reduce itself to its unique coherence, and the madness that comes to us from everyday incoherence, if we resist – to the point of eluding it – the madness of a unique coherence and its intense constraint. Disclosure is thus necessary. It is already given in advance in the empty sovereignty of the sign, this movement of intensity that always returns to itself, like the circle – the absence of circle – traced by writing. But how can this disclosure occur? How can the unique coherence of the sign find anything to satisfy it in the incoherent diversity in which the self that lives and the lived world achieve their everyday happiness and unhappiness? How can one avoid the delirium, the fake flashiness that the disclosure of the sign would not fail to assume, insofar as, even without compromise, this sign would have to compromise itself with other external signs? Delirium is no doubt inevitable, just as compromise is inevitable, that is, a certain deception. The sign, whose intense and empty sovereignty has, as

un signe unique, mais c'est qu'en même temps, lui qui est arbitraire au plus haut point, sans garantie et refusant toute garantie, fait éclater comme incohérente et comme folle toute vie qui ne se soumet pas à sa suprême cohérence. Ainsi, la folie menace des deux côtés: la folie qui vient à la pensée par la pensée, lorsque celle-ci est appelée à se réduire à sa cohérence unique, et la folie qui nous vient de l'incohérence quotidienne, si nous résistons – au point de l'éluder – à la folie de la cohérence unique et à son intense contrainte. La divulgation est ainsi nécessaire. Elle est déjà donnée par avance dans la souveraineté vide du signe, ce mouvement d'intensité qui revient toujours sur lui-même, comme y revient le cercle – l'absence de cercle – tracé par l'écriture. Mais comment peut se faire cette divulgation? Comment la cohérence unique du signe peut-elle rien trouver qui la satisfasse dans la diversité incohérente où le moi qui vit et le monde vécu obtiennent leur bonheur, leur malheur quotidiens? Comment éviter le délire dont la divulgation du signe ne manquerait pas de prendre le faux éclat, dans la mesure où, même sans compromis, il lui faudrait se compromettre avec les autres signes extérieurs? Le délire est sans doute inévitable, comme est inévitable le compromis, c'est-à-dire une certaine imposture. Le signe dont la souveraineté intense et vide a comme dévasté et pillé la mémoire, se dénonce,



Roberte et les collégiens I, 1967

it were, devastated and pillaged memory, denounces itself, one day, in the simplicity of a name – the name of *Roberte*, for example. This is, in a way, admissible. The name itself is also unique, it is silent, it does not deliver anything but itself; it is the sign denouncing itself in the pure silence of its coherence. However, the movement is already malicious. The malice consists in that, henceforth, as name, the sign will also correspond to a physiognomy that will be external to it – even if provoking malice itself – a physiognomy, silent in its turn, a great figure that will say nothing, and even when it lets itself be seen in the most provocative way, will continue to belong to the sovereign invisibility of the sign. A name without histories, a great mute figure, always given in the oblivion of words and stories with which it seems nonetheless to agree when, in turn, it becomes a portrait accompanied by other figures, a narrative peopled by events and intended to teach us a lesson of sorts, a lesson that in its turn affirms itself in the institution of a custom in *Les Lois de l'hospitalité* for example. One can therefore say that, by degrees, the sign, in the inevitable compromise that the madness to be avoided demands, thus finds its equivalent in the strange situation that this strange custom seeks to represent. But the word 'equivalent' is deceptive, unless

un jour, dans la simplicité d'un nom – le nom de *Roberte*, par exemple. Cela est en quelque sorte admissible. Le nom lui aussi est unique, il est silencieux, il ne livre rien que lui-même; il est le signe se dénonçant dans le pur silence de sa cohérence. Pourtant, le mouvement est déjà malicieux. La malice consiste en ceci que, désormais, en tant que nom, le signe va répondre aussi – quitte à la susciter – à une physionomie qui lui sera extérieure: physionomie à son tour silencieuse, grande figure qui ne dira rien et, même se laissant voir de la manière la plus provocante, continuera d'appartenir à la souveraine invisibilité du signe. Nom sans histoires, grande figure muette, toujours donnée dans l'oubli des paroles et des histoires auxquelles elle semble pourtant s'accorder lorsqu'elle devient à son tour un portrait, accompagné d'autres figures, un récit peuplé d'événements et destiné à nous enseigner une manière de leçon, leçon qui à son tour s'affirme dans l'institution d'une coutume: par exemple, *Les Lois de l'hospitalité*. On peut donc dire que, de proche en proche, le signe, dans le compromis inévitable qu'exige la folie à éviter, trouve ainsi son équivalent dans la situation étrange que cherche à représenter cette étrange coutume. Mais le mot « équivalent » est trompeur, à moins de le prendre dans un sens nouveau: cela « vaut pour » mais non pas à la manière dont, dans le symbole ou l'allégorie, le signe vaut pour quelque

taken in a new sense: it 'stands for', but not in the way in which the sign stands for some transcendent or immanent meaning in symbol or allegory. For here it is the meaning that stands for the sign, and equivalence is never given in an equality, be it infinite, but rather in pure inequality. For example (this is only a superficial example), the complexity of the intrigue, a complexity that seems to be the secret law of Klossowski's narratives, is the inverse of the simplicity of the sign that cannot even be called simple, but pure intensity, an intensity that demands to be expressed only in a reversed way (through the vicissitudes of the detour), pillaging memory, certainly, but in order to devastate it, devastating it, but in order to create a void in it, and bringing complexity to it, because destroying all identity, all unity, but perhaps through the constraint that exerts an always unidentifiable unity.⁵

sens transcendant ou immanent. Car ici c'est le sens qui vaut pour le signe, et l'équivalence n'est jamais donnée dans une égalité, fût-elle infinie, mais plutôt dans une pure inégalité. Par exemple (ce n'est qu'un exemple superficiel): la complication de l'intrigue, complication qui semble être la loi secrète des récits de Klossowski, est comme au rebours de la simplicité du signe qu'on ne peut même pas dire simple, mais pure intensité, intensité qui exige d'être exprimée seulement d'une manière renversée (par les vicissitudes du détour), pillant certes la mémoire, mais pour la dévaster, la dévastant, mais pour y faire le vide, et y apportant la complication, parce que détruisant toute identité, toute unité, mais peut-être par la contrainte qu'exerce une unité toujours inidentifiable.⁵

4. – How can we approach the unique sign as it is deployed in the inequivalence of narratives, in themselves without equivalents, but which affirm the radiance of the sign only by moving away from it? For my part, I will remain discreetly aside, seeking only to designate certain means of access through which the space of these narratives might open up to us. Sometimes one has the impression that Pierre Klossowski is standing courageously at the centre of a devastated territory that is besieged and quarrelled over by the violence of three foreign discourses – the Sadean, the Nietzschean, and, most perversely of all, the theological. Foreign to each other, what do they have in common? Could not one first venture to say of Sade that he is a major theologian, the only theologian, through the very impossibility of him being Sade? Yes, how can one be Sade? How can one be the absolute denier of God, the fundamental atheist, without also being, by virtue of reversal, the affirmer of an absolute still more venerable? How can one derive pleasure and truth from such negation, if this negation does not give itself, as a limit to be infringed, precisely what it always denies in its very unlimited nature? The falsity of all direct discourse already leads one to pose such a question, but from the opposite direction. To speak directly of pure things (assuming

4. – Comment nous approcher du signe l'unique tel qu'il se déploie dans l'inéquivalence de récits, par eux-mêmes sans équivalents, mais qui n'affirment le rayonnement du signe qu'en s'en écartant? Je m'en tiendrai de mon côté discrètement à l'écart, ne cherchant qu'à désigner certaines voies d'accès par lesquelles l'espace de ces récits pourrait s'ouvrir à nous. On a parfois l'impression que Pierre Klossowski se tient courageusement au centre d'une région bouleversée qu'assiège et se dispute la violence de trois discours étrangers, le discours sadique, le discours nietzschéen et, le plus pervers de tous, le discours théologue. Étrangers, qu'ont-ils de commun entre eux? Ne pourrait-on pas d'abord se risquer à dire de Sade qu'il est un théologien majeur, le seul théologien, par son impossibilité même à être Sade? Oui, comment peut-on être Sade? Comment être l'absolu négateur de Dieu, l'athée fondamental, sans être aussi, par la vertu du renversement, l'affirmateur d'un absolu encore plus vénérable? Comment tirer jouissance et vérité d'une telle négation, si celle-ci ne se donne pas, à titre de limite à enfreindre, précisément toujours ce qu'elle nie dans son illimitation même? La fausseté de tout discours direct conduit déjà à poser, mais en sens inverse, une pareille question. Parler directement des choses pures (en admettant qu'il y en ait), parler de piété, de sainteté et de vertu, comme si de telles

that there are any), to speak of piety, saintliness and virtue, as if such possibilities were already given in common language, that is, being possibilities of this language, is to speak the most vicious and impious language. This is why all moralising literature is not only ineffectual (which would be almost laudable) but corrupting. And so, in *La Vocation suspendue*, it is said that the task of the Christian novelist is much more to thwart the unpredictable ways of the Lord than to imagine them -- although it must not be any easier to thwart the unpredictable, even by exposing it *a contrario*. It would be better to rely on chance, on true, mysterious chance, and here we would draw closer to surrealism: the only god is chance. It will be therefore tempting, reversing the discourse, to ask the violence of a provocative language for the resources or powers of anguish capable of silencing in us what speaks in vain. Is it not always sacrilege that attests to the sacred? And is transgression not the truest relationship, the relationship between passion and life, with the interdict that transgression does not cease to pose and suppose in a contact in which flesh is dangerously made spirit? On condition, it is true, of turning the discourse around again and saying that, if transgression requires an interdict, the sacred requires sacrilege, so that the sacred, which

possibilités étaient déjà données dans le langage commun, c'est-à-dire étaient des possibilités de ce langage, c'est parler la langue la plus vicieuse et la plus impie. De là que toute littérature moralisante soit non seulement inefficace (ce qui serait presque louable), mais corruptrice. Et ainsi est-il dit, dans *La Vocation suspendue*, que le romancier chrétien a pour tâche beaucoup plus de contrarier les voies imprévisibles du Seigneur que de les imaginer, -- encore qu'il ne doive pas être facile non plus de contrarier l'imprévisible, fût-ce en l'exposant *a contrario*: mieux vaudrait s'en remettre au hasard, le vrai, le mystérieux hasard, et ici nous nous rapprocherions du surréalisme: le seul dieu est hasard. Il sera donc tentant, renversant le discours, de demander à la violence d'un langage provocateur les ressources ou les puissances d'angoisse capables de faire taire en nous ce qui parle vainement: n'est-ce pas le sacrilège qui toujours atteste le sacré? Et la transgression n'est-elle pas le rapport le plus juste, rapport de passion et de vie, avec l'interdit qu'elle ne cesse de poser et de supposer en un contact où la chair se fait dangereusement esprit? A condition, il est vrai, de retourner encore le discours et de dire que, si la transgression exige l'interdit, le sacré exige le sacrilège, en sorte que le sacré, qui n'est attesté purement que par la parole impure du blasphème, ne cessera pas d'être indissolublement lié à une puissance toujours capable de transgression.



Dans le parc II, (incident sur le quai de Morges), 1978

is only witnessed purely through the impure speech of blasphemy, will not cease to be indissociably bound to a power always capable of transgression.

Where does this power come from, this power that is in one sense the most mysterious, the least avowable? Is it second? Is it first? Though non-identical, is it not the same as the Sovereign Power? And if the Other has always been what represents evil, its place or its spirit, will we not perceive, through a discovery that will shake us, that the Other is other only insofar as it is the Same, although non-identical, insofar, therefore, as the Other being the same, denounces in this way the non-identity of the Same? From which the infinite consequences, not only as for the declaration of 'last questions' and what one calls the spiritual domain, but as far as in our logic, in which the calm principle of identity suddenly finds itself disparaged, without, however, surrendering its place to the no less calm principle of contrariety, such as invoked by dialectic. For the negative (let us call it the "spiritual power of malice") no longer consists in what is opposed to the same, but in pure similitude, in minute distance and imperceptible separation, not even in the deception of imitation (which always pays homage to the portrait), but in this strange principle, namely, that there, where there are likenesses, there are an

D'où vient cette puissance, en un sens la plus mystérieuse, la moins avouable? Est-elle seconde, est-elle première? N'est-elle pas, encore que non identique, la même que la Souveraine Puissance? Et si l'Autre est depuis toujours ce qui représente le mal, son lieu ou son esprit, n'allons-nous pas apercevoir, par une découverte qui va nous ébranler, que l'Autre n'est autre que dans la mesure où il est le Même, encore que non identique, dans la mesure donc où, l'Autre étant le même, il dénonce par là la non-identité du Même ? D'où des conséquences infinies, non seulement quant à l'énoncé des « questions dernières » et ce que l'on appelle le domaine spirituel, mais jusque dans notre logique où le tranquille principe d'identité va tout à coup se trouver battu en brèche, sans pourtant céder la place au non moins tranquille principe de contrariété tel que l'invoque la dialectique. Car le négatif (appelons-le la « puissance spirituelle de méchanceté ») n'est plus dans ce qui s'oppose au même, mais dans la pure similitude, dans la distance infime et l'écart insensible, non pas même dans la tromperie de la contrefaçon (qui rend toujours hommage au portrait), mais dans cet étrange principe, à savoir que, là où il y a des semblables, il y a une infinité de semblables et, là où l'infini scintille dans la pluralité des distincts indiscernables, l'image doit cesser d'être seconde par rapport à un prétendu premier objet et doit

infinity of likenesses and, where infinity glitters in the plurality of distinct indiscernibles, the image must cease to be second in relation to a would-be first object and must lay claim to a certain primacy, just as the original, then the origin, will lose their privileges as initial powers.

Naturally, I am simplifying; I am only seeking to indicate an order of questions. Where is the sacred, where is the sacrilege, if they are not only indissociable but indifferent, even in the intensity of their difference? Should we, like Sade, exhaust language in a linear fashion, should we say everything, nullifying the interdict, in order to resuscitate it in this inter-diction – the rupture of interruption – to which only the one who never stops speaking has access? Or else must we understand that transgression – the exceeding of the inexceedable limit – is not only a possibility more difficult than others, but points to that which, being radically outside our reach, is open to man only when the personal power or mastery in him (be they raised to the highest degree) cease to be the ultimate dimension? The interdict, in this case, is no longer the positive that transgression – as would happen in Hegelian logic – would need in order to encourage negativity which would then only be content with re-establishing it at a higher level until some

revendiquer une certaine primauté, de même que l'original, puis l'origine vont perdre leurs privilèges de puissances initiales.

Bien entendu, je simplifie; je cherche seulement à désigner un ordre de questions. Où est le sacré, où est le sacrilège, s'ils sont non seulement indissociables, mais indifférents jusque dans l'intensité de leur différence ? Devrons-nous, comme Sade, épuiser linéairement le langage, devrons-nous tout dire pour, annulant l'interdit, le ressusciter dans cet entre-dire – la rupture de l'interruption – où n'accède que celui qui ne s'interrompt jamais de parler? Ou bien nous faudra-t-il comprendre que la transgression – le dépassement de la limite indépassable n'est pas une possibilité seulement plus difficile que d'autres, mais désigne ce qui, étant radicalement hors de notre portée, ne s'ouvre à l'homme que lorsqu'en celui-ci la puissance ou la maîtrise personnelles (fussent-elles élevées au plus haut point) cessent d'être la dimension ultime? L'interdit, dans ce cas, n'est plus le positif dont la transgression comme il arriverait dans la logique hégélienne – aurait encore besoin pour promouvoir la négativité qui alors se contenterait de le restaurer à un plus haut niveau jusqu'à ce que soit atteint quelque absolu définitif:

definitive absolute was reached. The interdict marks the point at which *power* ceases (and, at this point, the primacy of the *ego* as well as the logic of identity), whereas transgression is the experience of what escapes power, *the impossible* itself.⁶

5. – Let us stop here. I have said enough to show how and why the incessant mutations that return, inflect and impassion Klossowski's narratives as well as his syntax are different from dialectic reversal. Fascinating reversals. The "laws of hospitality", which provide at present the general title for the trilogy, are not in the least susceptible to a simple, even singular meaning. If the strange theologian, after having failed to become a priest, now married, intends to give Roberte to the host each time, it is because the saintliness of the sacrament of marriage demands the gift; the wife is the sacred itself, the unique, the inexchangeable singularity. To give one's wife to others is the gift *par excellence*, the renewed act of the consecrator who has received the power to share the undivided 'real presence'. A high power indeed, in which the temptation of a malefic spiritual pride is reflected – but it is still a power? In the same way, isn't the husband who gives up his wife, pushing the guest into adultery, content to yield to the temptation to do evil

l'interdit marque le point où cesse le *pouvoir* (et, en ce point, le primat de l'*ego*, come la logique de l'identité), tandis que la transgression est l'expérience de ce qui échappe au pouvoir, *l'impossible* même.⁶

5. – Restons-en là. J'en ai dit assez pour montrer en quoi et pourquoi sont différentes du renversement dialectique les mutations incessantes qui retournent, infléchissent et passionnent les récits comme la syntaxe de Klossowski. Renversements fascinants. Les « lois de l'hospitalité » qui à présent donnent un titre général à la trilogie, ne sont nullement susceptibles d'un sens simple, même singulier. Si l'étrange théologien, après avoir failli être prêtre, prétend, s'étant marié, donner, chaque fois, Roberte à l'hôte, c'est que la sainteté du sacrement de mariage exige le don; l'épouse est le sacré même, l'unique, la singularité inéchangeable. Donner l'épouse à autrui, c'est le don par excellence, l'acte renouvelé du consécrateur qui a reçu le pouvoir de partager « la présence réelle » sans partage. Haut pouvoir où se réfléchit la tentation d'un orgueil spirituel maléfique – mais est-ce encore un pouvoir? De même, l'époux qui donne l'épouse, poussant l'invité à quelque adultère, ne se contente-t-il pas de céder à la tentation de faire le mal sans le faire, en le faisant plus commodément accomplir par-autrui? Mais c'est plus profondément qu'il faut chercher le sens d'un acte apparemment aussi peu

without doing it, having it more comfortably accomplished by another? But it is more profoundly that one must search for the meaning of an act that appears so unreasonable. The stranger to whom this gift with no return should be made is, according to ancient modes of thought, the unknown and, as such, the very presence of the god (as if the sacred, through an act of repetition, could be given only to the sacred, which confirms that the gift is the sacred twice over). The unknown to whom the wife is consecrated without reserve is therefore what must reveal the unknowable within her, her secret, the part that familiarity, intimacy, and the customary knowledge of memory dissimulate, this divine part that belongs to *oblivion* and that Octave, the perverse theologian, can only know indirectly through the gift without reciprocity, from which he himself is excluded, although participating in it fully if he is its initiator. But is he the initiator or the plaything or at most a mediocre, cunning director? And this incommunicable identity that communication must render visible, revealing to us what is Roberte's true face and what is her naked being – her large and beautiful ungloved hands, her austere, unsheathed body – is communication's effect not to multiply her, that is to multiply the identical, to repeat Roberte, to such a degree that we

raisonnable. L'étranger à qui devrait être fait ce don sans retour est, selon le mode ancien de penser, l'inconnu et, à ce titre, la présence même du dieu (comme si le sacré, par un acte de répétition, ne pouvait être donné qu'au sacré, ce qui confirme que le don, c'est le sacré deux fois); inconnu à qui est consacrée l'épouse sans réserve, il est donc ce qui doit révéler en elle l'inconnaissable, son secret, la part que la familiarité, l'intimité et la connaissance habituelle de la mémoire dissimulent, cette part divine qui appartient à l'*oubli* et qu'Octave, le théologien pervers, ne peut connaître qu'indirectement par le don sans réciprocité, duquel il est lui-même exclu, y participant toutefois pleinement s'il en est l'initiateur. Mais est-il l'initiateur ou le jouet ou tout au plus un médiocre, un habile metteur en scène? Et cette identité communicable que la communication doit rendre visible, nous révélant quel est le vrai visage de Roberte et quel est son être nu – ses grandes et belles mains dégantées, son corps austère dégainé –, la communication n'a-t-elle pas pour effet de la multiplier, c'est-à-dire de multiplier l'identique, de répéter Roberte, au point qu'il nous faut vivre désormais, comme Théodore, dans le milieu d'une intrigue dédoublante et foisonnante dont chaque péripétie est cependant reliée au centre – un centre toujours décentré – par une relation rigoureuse. D'autant plus que Roberte,



Grande esquisse pour *Le Petit Rose*, 1975



Portrait de la femme de l'artiste tapant à la machine, 1957

must live henceforth, like Theodore, in the midst of an intrigue doubling and expanding, in which every sudden change is nonetheless bound to the centre – a centre always decentred – by a rigorous relationship? All the more so that Roberte, for her part, constantly disrupts the theological experiment by substituting, through the healthiness of her atheism and temperament for the exigency of the gift, the principle of an economy of exchange. The institution of the Hôtel de Longchamp, borrowed directly from Sade, reveals to us how this economy might lead to the profane sharing of men and women – she disrupts the experiment, not by opposing it, but precisely by doubling it with another that simulates it, dissimulates it, and is completely like it in every way, although non-identical.

Let us nonetheless retain – must one insist on it? – that it is not a question in these narratives of psychological motivations, nor of bizarre characters, believable moreover – a perverse theologian, a wife who is liberated and even a radical-socialist – but rather of the affirmation of a new logic, which theological reflection can bring close to us through uneasiness and derangement when applied to everyday reality. I have cited the mystery of ‘real presence’ and the act of the consecrator as origin of the custom of the

de son côté, substituant, par la bonne santé de son athéisme et de son tempérament, à l’exigence du don, le principe d’une économie d’échange – économie dont l’institution de l’Hôtel de Longchamp, empruntée directement à Sade, nous fait connaître comment elle pourrait aboutir à la mise en commun profane des hommes et des femmes – , vient constamment déranger l’expérience théologique, et elle la dérange, non pas en s’y opposant, mais précisément en la doublant d’une autre qui la simule, la dissimule et lui est en tout pareille, quoique non identique.

Retenons cependant – faut-il y insister? – qu’il ne s’agit pas dans ces récits de motivations psychologiques, ni de personnages bizarres, du reste vraisemblables, un théologien pervers, une épouse libre et même radicale-socialiste, mais de l’affirmation d’une nouvelle logique, telle qu’appliquée à la réalité quotidienne, la réflexion théologique peut nous la rendre proche par le malaise et le dérangement. J’ai cité le mystère de « la présence réelle » et l’acte du consécrateur comme origine de la coutume du don. Il faudrait aussi rappeler comment, dans la perspective du dogme trinitaire, la communication

gift. It should also be recalled how, in the perspective of the dogma of the Trinity, the communication of the incommunicable offers itself to us in a completely new way, just as, moreover, in pagan theology, we are placed before the problem of the Twelve Great Gods, identical in essence, but distinct in person, a single divinity in twelve presences having no other role than to give themselves up as spectacle to themselves and, in their various theophanies, to reflect their inexhaustible simplicity in the complex imagination of men. To which one will remark that theology goes mad and drives one mad as soon as it is applied, as a knowledge of the absolute, to a domain that is not its own. A madness, perhaps, but one capable of conveying another reason. And let us not forget that the experience that these surprising books relate is not a pure game of the mind, but entertains a relationship with the coherence of the *unique sign*, whose silent constraint, behind the name Roberte and her mad stories, must always be grasped.

6. — Let us pursue a little further, if it is possible, the movement marked out. Existence simulates, it dissimulates, and it dissimulates, even when dissimulating and playing a role, it continues to be authentic existence, thus binding the simulacrum to genuine authenticity with an almost unravellable

de l'incommunicable se propose à nous d'une manière toute nouvelle, de même que, du reste, dans la théologie païenne, nous sommes placés devant le problème des Douze Grands Dieux, identiques par essence, mais distincts par la personne, divinité unique en douze présences n'ayant d'autre rôle que de se donner en spectacle à elles-mêmes et, par leurs diverses théophanies, de refléter leur inépuisable simplicité dans la complexe imagination des hommes. A quoi on fera remarquer que la théologie devient folle et rend fou, dès qu'elle s'applique, savoir de l'absolu, à un domaine qui n'est pas le sien. Folie, peut-être, mais capable de porter une autre raison. Et n'oublions pas que l'expérience dont il est rendu compte par ces livres surprenants, n'est pas un pur jeu de l'esprit, mais entretient un rapport avec la cohérence du *signe unique* dont, derrière le nom de Roberte et ses folles histoires, doit toujours être ressaisie la contrainte silencieuse.

6. — Poursuivons encore un peu, si cela est possible, le mouvement qui nous est désigné. L'existence simule, elle dissimule, et elle dissimule que, même dissimulant et jouant un rôle, elle continue d'être l'existence authentique, liant ainsi, par une malice presque indémêlable, le simulacre à la véritable authenticité. Remise en cause du principe d'identité et du Moi identique, dès que tombe la croyance en Dieu, garant de l'identité personnelle (athéisme

malice. A challenge to the principle of identity and the identical I, the moment that belief in God, guarantor of personal identity, falls away (profane atheism), or else when, with “an impiety of divine inspiration”, the thought of a single divinity is replaced by the foreboding that the Other is still present even in God or in the pleroma of the divine space inhabited by the simulacrum; this other who is but the distance from the Same to itself, a distance that, in its difference, makes it like the Same, though non-identical. Such a doubling, which sets before every being and at odds in every being an infinity of likenesses, – without our having the right to identify the original or the image, the unique sign and the equivalents in which it divulges itself – is translated existentially, by a renunciation of personal primacy (others will say by madness, fragmentation of personality), theologically, by divinity conceived in some manner as plural, metaphysically, by the idea of the eternal rebeginning.

Here, we catch a glimpse of the new intercessor, Nietzsche. I will say only one word, referring to the essay *Nietzsche, le polythéisme et la parodie*, one of the most important writings on Nietzsche in French.⁷ We should not think, however, that, like Sade, Nietzsche was simply destined to impose himself on

profane) ou encore lorsque, par « une impiété d'inspiration divine », se substitue à la pensée de la divinité une, ce pressentiment qu'en Dieu même ou dans le plérôme de l'espace divin le simulacre habite, l'Autre est encore présent, cet autre qui n'est que la distance du Même à lui-même, distance qui le rend dans sa différence pareil au Même; quoique non identique. Un tel dédoublement qui met auprès de chaque être et aux prises de chaque être une infinité de semblables, sans qu'on ait le droit d'identifier l'original ou l'image, le signe unique et les équivalents dans lesquels il se divulgue, se traduit existentiellement, par un renoncement au primat personnel (d'autres diront: par la folie, la fragmentation de la personnalité) -- théologiquement, par la divinité conçue en quelque manière comme plurielle métaphysiquement, par l'idée de l'éternel recommencement.

Ici, nous entrevoyons le nouvel intercesseur, Nietzsche. Je n'en dirai qu'un mot, renvoyant à l'essai *Nietzsche, le polythéisme et la parodie*, l'un des plus importants écrits sur Nietzsche en français.⁷ Ne croyons pas cependant que, comme Sade, Nietzsche fût simplement destiné à s'imposer à Klossowski,

Klossowski because, like Sade, an atheist, even the Antichrist (something that Sade never cared to be), he would fall under the banal malediction of atheism, incapable of discoursing on the absence of God without making God present by that very absence. There is (fortunately) more in Nietzsche and in the idea that Klossowski proposes to us of Nietzsche. The strange thought that everything returns, begins again, is the strongest affirmation of modern atheism. Why? Because it replaces infinite unity with infinite plurality, replaces linear time, the time of salvation and progress, with the time of

Ganymède II, 1986



Ganymède II, 1986

parce que, comme Sade, athée, et même l'Antéchrist (ce que Sade ne s'est jamais soucié d'être), il tomberait sous la banale malédiction de l'athéisme, capable de discourir sur l'absence de Dieu sans rendre Dieu présent par cette absence même. Il y a (heureusement) autre chose dans Nietzsche et dans l'idée que Klossowski nous propose de Nietzsche. L'étrange pensée que tout revient, tout recommence, est l'affirmation la plus forte de l'athéisme moderne. Pourquoi? Parce qu'elle remplace l'unité infinie par la pluralité

spherical space, a malediction that reverses itself as joy, because it challenges the identity of being and the unique character of the *hic et nunc*, and thus of the *ego*, thus of the soul, thus of the One God. And perhaps more: because this notion places us definitively in a universe in which the image ceases to be second in relationship to the model, where imposture lays claim to truth, where finally there is no longer an original, but an eternal scintillation in which the absence of origin disperses itself in the flash of the detour and return. A thought that certainly has its traps, but a thought that is powerful in its impossibility, preventing us from withdrawing within human limits – a threat to all atheism – and, far from delivering us complacently to the insurrection of dark forces, images and tenebrous phantasms, invites us to call on the inexhaustible capacity of metamorphoses in which to appear and disappear testify equally to the favour and disfavour of being.

In the beginning was the rebeginning, such is the new gospel that one might readily substitute for the old, thinking of Nietzsche and accepting all the consequences, without moreover losing sight of what the old gospel had already confirmed (how otherwise?), insofar as when speech, be it that of the

infinie, le temps linéaire, temps du salut et du progrès, par le temps de l'espace sphérique, malédiction qui se renverse en joie; parce qu'elle met en cause l'identité de l'être et le caractère unique de l'*hic et nunc*, donc de l'*ego*, donc de l'âme, donc du Dieu Un. Et peut-être davantage: parce que cette pensée nous installe décidément dans un univers où l'image cesse d'être seconde par rapport au modèle, où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine. Pensée certes qui a ses pièges, mais qui est puissante de son impossibilité, nous empêchant de nous replier – comme en est menacé tout athéisme – dans les limites humaines et, loin de nous livrer complaisamment à l'insurrection des forces obscures, images et ténébreux phantasmes, nous invitant à en appeler à l'inépuisable capacité de métamorphoses où apparaître et disparaître témoignent également de la faveur, de la défaveur de l'être.

Au commencement était le recommencement, tel est le nouvel évangile que, pensant à Nietzsche et en en acceptant toutes les conséquences, l'on substituerait volontiers à l'ancien, sans du reste perdre de vue que l'ancien l'affirmait déjà (comment autrement ?), dans la mesure où la parole, fût-elle celle de l'origine, est la force de la répétition, cela qui ne dit jamais: « une

origin, is the force of repetition; which never says “once and for all” but “yet again”, “this has already taken place once and will take place once again, and always again, and again”. Whence the great burst of laughter that is the shudder of the universe, the opening of space in its seriousness, and divine humour *par excellence*. Because the eternal return even in the oblivion in which its revelation as law culminates, – this eternal return in which the infinite absence of the gods is affirmed and in some way proved – must also come to desire the return of the gods, that is, the gods as return. This is what Pierre Klossowski expounds in a superb development that I would like to cite partially here, because it accounts for not only Nietzsche but, it seems to me, Klossowski too:

And thus it appears that the doctrine of eternal return is conceived yet again as a *simulacrum of doctrine* whose very parodic character accounts for *hilarity* as an attribute of existence sufficient unto itself, when laughter bursts from the depths of the whole truth, either because truth explodes in the laughter of the gods, or because the gods themselves die from uncontrollable laughter. When a god wanted to be the only God, all the other gods were seized by uncontrollable laughter, until they *died* from laughter.

fois pour toutes », mais: « encore une autre fois », « cela a déjà eu lieu une fois et aura lieu encore une fois, et toujours à nouveau, à nouveau ». D’où l’immense éclat de rire qui est le frisson de l’univers, l’ouverture de l’espace en son sérieux et l’humeur divine par excellence. Car il faut bien que l’éternel retour, jusque dans l’oubli où culmine sa révélation comme loi, cet éternel retour où s’affirme et en quelque sorte se prouve l’absence infinie des dieux, en vienne à vouloir aussi le retour des dieux, c’est-à-dire les dieux comme retour. Ce que Pierre Klossowski expose en un développement superbe que je voudrais citer partiellement ici, parce qu’il rend compte, non seulement de Nietzsche, mais, il me semble, de Klossowski.

Et ainsi apparaît que la doctrine de l’éternel retour se conçoit encore une fois comme un *simulacre de doctrine* dont le caractère parodique même rend compte de l’*hilarité* comme attribut de l’existence se suffisant à elle-même, lorsque le rire éclate au fond de l’entière vérité, soit que la vérité explose dans le rire des dieux, soit que les dieux eux-mêmes meurent de fou rire: Quand un dieu voulut être le seul Dieu, tous les autres dieux furent pris de fou rire, jusqu’à mourir de rire.

A sentence that, precisely, will constitute one of the leitmotifs of *Le Baphomet* and that holds in its simplicity the endless movement of truth in the error of its return. Otherwise, why this laughter? Because of the divine, yes: “what is the divine if not the fact that there are several gods and not God alone?” But in laughter, the gods die, thus confirming the risible pretension of One God (who does not laugh); however, dying of laughter, they make laughter divinity itself, “the supreme manifestation of the divine”, where, if they disappear, it is to be reabsorbed, waiting to be reborn from it. Yet still, not everything has been said definitively for, if the gods die laughing, it is doubtless because laughter is the movement of the divine, but also because it is the very space of dying – dying and laughing, laughing divinely and laughing mortally, laughter as bacchic movement of the truth and laughter as mockery of the infinite error passing incessantly into one another. And thus everything returns to the absolute ambiguity of the unique sign that, wanting to divulge itself, looks for its equivalences and, finding them, loses itself in them and, losing itself, believes it finds itself.⁸

Phrase qui précisément va constituer l'un des leitmotifs du *Baphomet* et qui détient dans sa simplicité le mouvement sans fin de la vérité dans l'erreur de son retour. Car, pourquoi ce rire ? Parce que le divin, oui, « qu'est-ce que le divin, sinon le fait qu'il y a plusieurs dieux et non pas Dieu seul? ». Mais, dans le rire, les dieux meurent, confirmant ainsi la risible prétention du Dieu Un (qui ne rit pas); cependant, mourant de rire, ils font du rire la divinité même, « la suprême manifestation du divin » où s'ils disparaissent, c'est pour se réabsorber, en attendant d'en renaître. Toutefois, tout n'est pas alors dit définitivement; car, s'ils meurent, les dieux, de rire, c'est sans doute que le rire est le mouvement du divin, mais c'est qu'il est aussi l'espace même de mourir – mourir et rire, rire divinement et rire mortellement, rire comme mouvement bachique du vrai et rire comme la risée de l'erreur infinie passant incessamment l'un dans l'autre. Et ainsi tout retourne à l'absolue ambiguïté du signe unique qui, voulant se divulguer, cherche ses équivalences et, les trouvant, s'y perd et, se perdant, croit se trouver.⁸

1 *Le Baphomet*, Mercure de France. *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard.

2 That is why in the street I can brazenly look at a beautiful face or a beautiful knee – Western law hardly objects – but if I wanted to touch either, immediately I'm acting scandalously, having behaved as a man ignorant of a 'savoir-vivre'.

3 Éditions Gallimard.

4 If there is still God, only a god more silent, or the fascination with Unity, then the sign is no more than a trace and renounces its exigency as unique sign.

5 Such is the ambiguity of the sign: unique, does it destroy, does it preserve, does it surpass unity?

6 I would like to mention here, on the same subject, Michel Foucault's fine essay, "La Prose d'Actéon", *N.R.F.*, no. 135, March 1964.

7 *Un si funeste désir*, Gallimard.

8 By transforming the legend of the Templars into a myth, *Le Baphomet* translates with baroque sumptuousness this experience of the eternal return assimilated here to the cycles of metempsychosis and rendered thus more comic than tragic (in the manner of certain oriental tales). Everything takes place in a swirling beyond – a realm of the spirits where it is natural, that, in a light of invisibility, all truths lose their brilliance, where

God is no longer anything but a far-off and much diminished sphere, where death especially has lost its omnipotence and even its power of decision. The 'breaths', spirit words or writer's words, like the figures and the works formed by these words are neither immortals nor mortals, given over to the perpetual change that repeats them, absent from themselves in the movement of intensity that is their only substance and makes a game of their identical being, a resemblance without anything to resemble, an inimitable imitation. There remains the inexplicable desire to return to the day, under the pretext of honouring the dogma of final resurrection, the desire to be incarnated, be it as several, in the same body, a desire less to be purified than to be

1 *Le Baphomet*, au Mercure de France. *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard.

2 C'est pourquoi je puis, dans la rue, regarder effrontément un beau visage ou un beau genou, la loi occidentale ne s'y oppose guère, mais que je veuille toucher l'un ou l'autre, aussitôt je suis scandaleux, m'étant comporté en homme qui ignore le « savoir-vivre ».

3 Éditions Gallimard.

4 S'il y a encore Dieu, un dieu seulement plus silencieux, ou la fascination de l'Unité, alors le signe n'est plus qu'une trace et renonce à son exigence de signe unique.

5 Telle est l'ambiguïté du signe: unique, détruit-il, préserve-t-il, dépasse-t-il l'unité?

6 Je rappelle ici, sur le même sujet, le bel essai de Michel Foucault, « La Prose d'Actéon », *N.R.F.*, 135.

7 *Un si funeste désir*, Gallimard.

8 *Le Baphomet*, transformant en mythe la légende des Templiers, traduit, avec une somptuosité baroque, cette expérience de l'éternel retour – assimilée ici aux cycles de la métempsychose et rendue par là plus comique que tragique (à la manière de certains contes orientaux). Tout se passe dans un au-delà tourbillonnaire – royaume des esprits –, où il est naturel que, sous une lumière d'invisibilité, toutes les vérités perdent leur éclat, où Dieu n'est plus qu'une sphère lointaine et fort diminuée, où la mort surtout a perdu sa toute-puissance et jusqu'à son pouvoir de décision: ni immortels ni mortels, livrés au perpétuel changement qui les répète, absents d'eux-mêmes dans le mouvement d'intensité qui est leur seule substance et fait de leur être identique un jeu, une ressemblance sans rien à quoi ressembler, une inimitable imitation, tels sont les « souffles », paroles d'esprit ou paroles d'écrivain, comme sont telles les figures et les œuvres formées par ces paroles. Reste l'inexplicable désir de revenir au jour, sous prétexte d'honorer le dogme de la résurrection finale, désir de s'incarner, fût-ce à plusieurs, dans un même corps, désir moins de se purifier que de se corrompre et de corrompre toute œuvre purificatrice, où je verrais volontiers une juste malédiction jetée sur l'éternité de l'être. (C'est

corrupted and to corrupt all purifying work, in which I would readily see a just malediction thrown on the notion of the eternity of being. (It is like a new and fascinating version of the myth of Ur.) One will pronounce the name gnosis; perhaps wrongly, perhaps with reason. If, however, the rapprochement is made, it should not be made in order to age an essentially modern work, but in the same way that Kafka was able, writing, not writing, to imagine that his work, had he written it, would have given rise to a new Cabbala. Let us recall certain traits of the resemblance. Gnosis is not a Manichaeism, it is often a very nuanced dualism. From the role that the reflection of God plays in it, to the base pull and consequences of self-regard, it poses the problem of the repetition of the Same and thus introduces plurality in unity. With or without syncretism, it introduces, in many cases, an exigency such that the pagan mysteries and the Christian mysteries succeed in passing into each other. It gives a certain place to great feminine figures and to sexual elements (androgyny, sodomy). It appropriates the idea of circular time (and even metempsychosis), but in order to fight against what it calls the "cycle of death"

with a movement of return, of a rising toward the above, which would require little to be transformed into an eternal return. It makes room for oblivion that appears as a more profound memory: here suddenly a God learns – he had forgotten – that he is not the first God, that there is, above him, a God more silent still, more ungraspable (and it would be tempting to add: and so on). It is essentially a narrative, a cosmic narrative ruled by complexity, an immobile narrative in which truths are engendered by being recounted through an indefinite multiplication. It is true that it lacks, as the Gospels lack, the "supreme manifestation of the divine", laughter, that laughter that "bursts from the depths of the whole truth" and that is the gift of Klossowski's work.

comme une nouvelle et fascinante version du mythe d'Er.) On prononcera le nom de gnose; peut être à tort; peut-être avec raison. Que, du moins, si l'on fait le rapprochement, ce ne soit pas pour vieillir une œuvre essentiellement moderne, mais de la même manière que Kafka a pu, écrivant, n'écrivant pas, s'imaginer que son œuvre, s'il l'avait écrite, aurait pu donner lieu à une nouvelle Kabbale. Rappelons certains traits de ressemblance. La gnose n'est pas le manichéisme, elle est souvent un dualisme très nuancé. Par le rôle qu'elle fait jouer au reflet de Dieu, à l'attrait vers le bas procuré par le regard de soi, elle pose le problème de la répétition du Même et ainsi introduit la pluralité dans l'unité. Avec ou sans syncrétisme, elle introduit, dans maints cas, une exigence telle que les mystères païens et les mystères chrétiens réussissent à passer les uns dans les autres. Elle donne une certaine place aux grandes figures féminines et aux éléments sexuels (androgynie, sodomie). Elle fait sienne l'idée du temps circulaire (et jusqu'à la métempsychose), mais pour lutter contre ce qu'elle appelle le « cycle de mort » par un mouvement de retour, de remontée vers le haut, qu'il suffirait de peu pour transformer en éternel retour. Elle fait une place à l'oubli qui apparaît comme une plus profonde mémoire: voici tout à coup qu'un Dieu

apprend – il l'avait oublié – qu'il n'est pas le premier Dieu, qu'il y a, au-dessus de lui, un Dieu encore plus silencieux, plus insaisissable (et il serait tentant d'ajouter: ainsi de suite). Elle est essentiellement un récit, récit cosmique que régit la complication, récit immobile où les vérités s'engendrent en se racontant par une multiplication indéfinie. Il est vrai que lui manque, comme elle manque à l'Évangile, la « suprême manifestation du divin », le rire, ce rire qui « éclate au fond de l'entière vérité » et qui est le don de l'œuvre de Klossowski.

Biographies/Bibliographies



Pierre Klossowski, Paris, 1996
© Alyce Mahon

Pierre Klossowski

A philosopher, writer, translator and artist, Pierre Klossowski was born in Paris in 1905. Close relationships with Rainer Maria Rilke and André Gide led him to study philosophy at the lycée Janson de Sully in Paris and then to begin a writing career. In Paris, he befriended Georges Bataille and joined Bataille's *Centre d'Attaque* group in 1935, formulating his original and controversial stance on many theological issues, and on the philosophy of the Marquis de Sade, in conferences and publications. With the outbreak of the Second World War, he decided to join the priesthood, and began a four year search for a spiritual home (between Catholic, Calvinist and Protestant communities), returning to his secular life in Paris and contributing to Marcel Moré's discussions on sin in 1944. In 1947, he married Denise Marie Roberte Morin Sinclair, a woman who would inspire and fascinate him always. After publishing his controversial philosophical study of Sade, *Sade mon prochain*, in 1947, he turned to fiction and in 1954 published the first novel in his *Les Lois de l'hospitalité* trilogy *Roberte, ce soir*. This novel also began his artistic career, in the form of six illustrations, leading Robert Lebel, André Masson and Alberto Giacometti to encourage him to have his first private exhibition in Paris in 1956. By the 1970s, his art was being exhibited in France, Italy and Switzerland, and would reach audiences in Mexico and Japan by the late 1980s. In 1981 he had a major retrospective at the Kunsthalle in Bern and the following year he represented France at the Documenta 7 at Kassel, with Daniel Buren. By then he had won the acclaim of such eminent thinkers as Maurice Blanchot, Michel Butor, Gilles Deleuze, Michel Foucault, and Félix Guattari. Subsequently, he worked with a number of filmmakers: Pierre Zucca and Raoul Ruiz in the early 1970s and Pierre Coulibeuf, Michel Nuridsany and Alain Fleischer in the 1980s. As recently as the early 1990s he also collaborated with the sculptor Jean-Paul Rété. From his apartment in Paris, where he lived with Denise, surrounded by books, paintings, drawings and ideas, he continued to inspire generation after generation until his death in Paris on 12 August 2001, at the age of 96.

Pierre Klossowski

Philosophe, écrivain, traducteur et artiste, Pierre Klossowski est né à Paris en 1905. Ses liens étroits avec Rainer Maria Rilke et André Gide l'incitèrent à suivre des études de philosophie au lycée Janson de Sully à Paris, puis à débiter une carrière d'écrivain. A Paris, il connut Georges Bataille et participa avec lui au mouvement *Centre-Attaque* en 1935, développant par ailleurs des positions originales et controversées sur bon nombre de questions théologiques et sur la philosophie du Marquis de Sade, qu'il présenta à travers des conférences et des publications. Lorsque la seconde guerre mondiale éclata, il décida d'entrer dans les ordres et passa quatre ans à la recherche d'un havre spirituel (allant de communautés catholiques en communautés protestantes et calvinistes), avant de retourner à la vie laïque à Paris, où il contribua aux discussions de Marcel Moré sur le péché en 1944. Il épousa Denise Marie Roberte Morin Sinclair en 1947, la muse qui allait l'inspirer et le fasciner dorénavant. Après avoir publié une étude philosophique polémique de Sade en 1947, *Sade mon prochain*, il se tourna vers la fiction et publia le premier roman de sa trilogie *Les Lois de l'hospitalité* en 1954 – intitulé *Roberte, ce soir*. Ce roman lança aussi sa carrière artistique du fait de ses six illustrations qui incitèrent Robert Lebel, André Masson et Alberto Giacometti à l'encourager à organiser sa première exposition privée à Paris en 1956. A partir des années 70, son œuvre artistique avait été exposée en France, en Italie et en Suisse et allait être présentée jusqu'au Mexique et au Japon vers la fin des années 80. Il bénéficia d'une importante rétrospective au Kunsthalle de Berne en 1981, et représenta la France à la Documenta 7 de Cassel l'année suivante, avec Daniel Buren. Dès lors, il avait gagné l'estime de penseurs aussi éminents que Maurice Blanchot, Michel Butor, Gilles Deleuze, Michel Foucault, et Félix Guattari. Par la suite, il travailla avec de nombreux metteurs en-scène: Pierre Zucca et Raoul Ruiz au début des années 70, et Pierre Coulibeuf, Michel Nuridsany et Alain Fleischer dans les années 80. Il a aussi travaillé avec le sculpteur Jean-Paul Rété au début des années 90. Depuis l'appartement de Paris où il vivait avec Denise entouré de livres, de tableaux, de dessins et d'idées, il continua à inspirer des générations successives d'artistes jusqu'à sa mort à Paris le 12 août 2001, à l'âge de quatrevingt-seize ans.

Select bibliography/Bibliographie

Essays and fiction/Essais, ouvrages de fiction

- 1947** *Sade, mon prochain*, Paris: Seuil
(re-edited and preceded by *Le philosophe scélérat*, Paris: Seuil, 1967)
- 1950** *La vocation suspendue*, Paris: Gallimard (1990)
- 1954** *Roberte, ce soir*, Paris: Éditions de Minuit (1959)
- 1956** *Le Bain de Diane*, Paris: Jean-Jacques Pauvert (1972; also Paris: Gallimard, 1980)
- 1959** *La Révocation de l'édit de Nantes*, Paris: Éditions de Minuit (1987)
- 1960** *Le Souffleur, ou le Théâtre de société*, Paris: Jean-Jacques Pauvert
- 1963** *Un si funeste désir*, Paris: Gallimard (1994, selected writings)
- 1965** *Les lois de l'hospitalité* (an anthology of *La Révocation de l'Édit de Nantes*, *Roberte, ce soir*, *Le Souffleur, ou le Théâtre de société*), Paris: Gallimard (1971, 1989, 1995)
Le Baphomet, Paris: Mercure de France (also Paris: Gallimard, 1987)
- 1968** *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*, Montpellier: Fata Morgana (1986)
- 1969** *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris: Mercure de France (re-edited 1975, 1978)
- 1970** *La Monnaie vivante*, with photographs by Pierre Zucca, Paris: Eric Losfeld (also Paris: Jöelle Losfeld, Rivages, 1997)
- 1974** *Les Derniers Travaux de Gulliver, suivi de Sade et Fourier*, Montpellier: Fata Morgana (re-edited without Sade et Fourier, 1987)
- 1984** *La Ressemblance*, Marseilles: Ryoân-Ji (selected writings)
- 1987** *Roberte et Gulliver, suivi d'une lettre à Michel Butor*, Montpellier: Fata Morgana
- 1988** *Le Mage du Nord*, Montpellier: Fata Morgana
- 1994** *L'Adolescent immortel*, Paris: Collection Entre 4 Yeux
- 2001** *Ecrits d'un monomane. Essais 1933-1939*, (with preface by Jean Decottignies), Paris: Editions Le Promeneur
Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983, Mauriés, Patrick ed., Paris: Editions Le

Promeneur (includes articles from *Acéphale* and writings on art)

Selected writings on art/Ecrits sur l'art

- 1957** "Du tableau vivant dans l'oeuvre de Balthus" (1956), *Monde Nouveau*, March
"Réponse à l'enquête d'André Breton sur l'art magique", *L'Art Magique*, Paris: Club français du Livre
- 1961** "La Judith de Frédéric Tonnerre (1865)", *Figures*, September
- 1966** "Signe et perversion chez Sade", *Tel Quel*, 28
"Réponse à l'enquête sur "La Littérature et le cinéma", *Cahiers du Cinéma*, December
- 1970** "Le geste muet du passage matériel au destin", *Change*, 5
"Roberte et la coiffeuse", *Obliques*, special issue: Strindberg
- 1975** "La description, l'argumentation, le récit", Pierre Klossowski, Galerie le Bateau Lavoir, Paris
- 1976** "La décadence du Nu", *Les Cahiers du Chemin*, Paris: Gallimard
"Carlo Guarienti", *Carlo Guarienti*, Brussels: Galerie Jongen
Preface to *Demeures d'Hypnos* by Patrick Waldberg, Paris: La Différence
Preface to *L'Esthétique et le Socré* by Taro Okamoto, Paris: Seghers
- 1978** "L'indiscernable", *N.R.E.*, June
"Les Barres parallèles et autres situations de Roberte", Paris: Galerie André-François Petit
- 1980** *Les Tarots de Gianni Novak*, Paris: Franco Maria Ricci
- 1983** "Du Simulacre", *Cahiers du Musée National d'Art moderne*, 12
- 1990** "Anthologie des écrits sur l'art de Pierre Klossowski" in *Pierre Klossowski*, Paris: Centre National des Arts Plastiques

Interviews/Entretiens

- 1971** Bourgade, Pierre and Pierre Klossowski, in *Violoncelle qui résiste*, Paris: Losfeld
- 1974** Gars, Francis, *Art Press*, 10, March-April
- 1978** Bonnet, Jean-Claude, Philippe Carcassone, Jacques Fieschi and Pierre Klossowski, "Roberte. Pierre Klossowski", *Cinématographe*, 39, June
- 1979** Joppolo, Giovanni, "Entretien avec Pierre Klossowski", *Les Nouvelles Littéraires*, 2678, March
- 1980** Monnoyer, Jean Maurice, and Pierre Klossowski, "Aux limites de l'indiscrétion", *N.R.F.*, February
- 1981** Zaugg, Rémy and Pierre Klossowski, "Fragments d'une explication" in *Pierre Klossowski. Simulacra*, Bern: Kunsthalle
- 1982** Nuridsany, Michel, "Pierre Klossowski Trismégiste", *Art Press*, 55, January, Huser, France, "Eros, Belzebuth et Cie. Un entretien avec Pierre Klossowski", *Le Nouvel Observateur*, 20 February
- Arnaud, Alain and Pierre Klossowski, "Je me trouve en fait sous la dictée de l'image", *La Quinzaine littéraire*, 381, 1-15 November
- 1985** Monnoyer, Jean-Maurice and Pierre Klossowski, *Le Peintre et son démon, Pierre Klossowski*, Paris: Flammarion
- 1986** Miller, Judith, "La Mutation: Entretien avec Pierre Klossowski", *L'Ane*, 28, October-December
- 1991** Lévy, Bernard-Henri, and Pierre Klossowski, "Cette drôle de société secrète...", *Les aventures de la liberté*, Paris: Grasset
- 1994** *Le Secret pouvoir du sens, entretiens avec Alain Jouffroy*, Paris: Écritures

Translations/Traductions

- 1930** *Poèmes de la folie de Hölderlin*, in collaboration with Pierre-Jean Jouve, Paris: Fourcade
- Le Verdict* by Kafka, in collaboration with Pierre Leyris, *Bifur*, 5
- 1936** "L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" by Walter Benjamin, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, I, Paris: Alcan
- Le Sens de la souffrance* by Max Scheller, Paris: Aubier-Montaigne
- 1937** "L'Angoisse mythique chez Goethe" by Walter Benjamin, *Les Cahiers du Sud*, May-June
- 1938** *Antigone* by Sören Kierkegaard, Paris: Les Nouvelles Lettres
- 1945** *Journal intime de Franz Kafka*, Paris: Grasset
- 1946** *Métacritique du purisme de la raison pure* by J. G. Hamann, *Deucalion*, 1 August
- 1948** *Les Méditations bibliques de Hamann, avec une étude de Hegel*, Paris: Éditions de Minuit
- Du Sommeil, des songes et de la mort* by Tertullian, in *La Licorne*, Paris: Winter
- 1954** *Le Gai Savoir et Fragments Posthumes, 1880-1882* by Friedrich Nietzsche, Paris: Club français du Livre
- 1959** *Vie des douze Césars* by Suetonius, Paris: Club français du Livre
- Minutes of the trial of Gilles de Rais, in *Le Procès de Gilles de Rais*, text presented by Georges Bataille, Paris: Club français du Livre
- Journal* by Paul Klee, Paris: Grasset
- 1961** *Tractatus Logico Philosophicus* by Wittgenstein, followed by *Investigations philosophiques*, Paris: Gallimard
- 1962** *Jeau-P'ou-T'ouan ou la Chair comme tapis de prière* by Li-Yu, Paris: Jean-Jacques Pauvert
- 1964** *L'Enéide* by Virgil, Paris: Gallimard
- 1967** "Correspondance entre Rainer-Maria Rilke et Lou Andréas Salomé", *Le Nouveau Commerce*, Spring / Summer
- 1971** *Nietzsche* by Martin Heidegger, Paris: Gallimard
- 1976** *Fragments Posthumes, 1887-1888* by Friedrich Nietzsche, Paris: Gallimard

Works in English/Ecrits en anglais

- 1956 "Balthus Beyond Realism", *Art News*, vol. 55, no. 8, December
- 1965 "A Destructive Philosophy", *Yale French Studies*, no. 35
- 1966 "Nature as Destructive Principle", in the Marquis de Sade, 120 *Days of Sodom and Other Writings*, Austryn Wainhouse and Richard Seaver trans., New York: Grove Press
- 1967 "The Falling Nymphs" ("Decadence of the Nude"), *Art News Annual*, no. 33
- 1969 *Roberte, ce soir* and *The Revocation of the Edict of Nantes*, Austryn Wainhouse trans., New York: Grove Press
- 1977 "Nietzsche's experience of the Eternal Return", *The New Nietzsche*, New York: Del Pub. Co.
- 1978 "Forgetting and Anamnesis", *Semiotexte*, 1, Susan Hanson trans.
- 1982 "Klossowski by Klossowski", Paul Blanchard trans. ("Description, argumentation, narrative"), *Flash Art*, 107, May
- 1986 "Sade, or the Philosopher-Villain", *Substance*, XV, 2, Alphonso Lingis trans., Wisconsin
- 1988 *The Baphomet*, Sophie Hawkes and Stephen Sartarelli trans., Colorado: Eridanos Press
- "Tragedy" and "The Marquis de Sade and the Revolution", in Denis Hollier, ed., *The College of Sociology (1937-39)*, Betsy Wing trans., Minneapolis: University of Minnesota Press
- 1991 *Sade my Neighbour*, Alphonso Lingis trans., Evanston: Northwestern University Press
- 1997 *Nietzsche and the Vicious Circle*, Daniel W. Smith trans., London: Athlone Press
- 1998 *Diana at her Bath / The Women of Rome*, Sophie Hawkes and Stephen Sartarelli trans., New York: Marsilio Publishers

Selected Writings on Klossowski/ Ecrits sur Klossowski

- 1947 Bataille, Georges, "Le Secret de Sade", *Critique*, no. 15-16, août-septembre
- 1964 Foucault, Michel, "La prose d'Actéon", *N.R.F.*, March
- 1965 Blanchot, Maurice, "Le rire des Dieux", *N.R.F.*, July
- Deleuze, Gilles, "Pierre Klossowski ou les corps-langage", *Critique*, 214, March
- Pieyre de Mandiargues, André, "Le jeu pervers de Pierre Klossowski", *Le Figaro Littéraire*, 27 July
- 1970 *L'Arc*, 43, special issue on Klossowski
- 1975 Noël, Bernard, "La Langue du corps", *XXe siècle / Panorama*, 44
- 1978 *Obliques*, special issue: "Roberte au Cinéma"
- 1979 Wilhelm, Daniel, *Pierre Klossowski: le corps impie*, Paris: 10/18
- 1980 Lugan-Dardigna, Anne-Marie, *Les Châteaux d'Eros et l'infortune du sexe des femmes*, Paris: Maspero
- 1985 *Revue des Sciences Humaines*, special issue on Klossowski, 197
- Cahiers pour un temps*, special issue on Klossowski, Pfersmann, Andreas ed.
- 1985 Decottignies, Jean, *Klossowski, notre prochain*, Paris: Editions Henri Veyrier
- 1986 Lugan-Dardigna, Anne-Marie, *Pierre Klossowski, l'homme aux simulacres*, Paris: Navarin
- 1987 Madou, Jean-Paul, *Démons et simulacres dans l'oeuvre de Pierre Klossowski*, Paris: Méridiens Klinsieck
- Butor, Michel, *Une visite chez Pierre Klossowski*, le Samedi 25 avril 1987, Paris: La Différence
- 1989 Henric, Jacques, *Pierre Klossowski*, Paris: A. Biro
- 1990 Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski*, Paris: Seuil
- Pierre Klossowski*, Paris: Centre National des Arts Plastiques
- 1992 Hervé, Castanet, *Regard et perversion à partir des Lois de l'hospitalité de Pierre Klossowski*, Nice: Z'Éditions
- 1995 Hervé, Castanet, *En quoi l'oeuvre de Pierre Klossowski regarde la psychanalyse*, unpublished doctorate, Paris: Université de Paris VIII
- Menz, Cäsar et al, *Anima*, Geneva: Musée d'art et d'histoire

1996 Pierre Klossowski, Grendbacher, François ed., Brussels: Musée d'Ixelles
Lamarche-Vadel, Bernard, *Klossowski, l'énoncé dénoncé*, Paris: Marval/Galerie Beaubourg

1997 Decottignies, Jean, *Pierre Klossowski: Biographie d'un monomane*, Paris: Presses Universitaires du Septentrion

1999 *Traversées de Pierre Klossowski*, Laurent, Jenny and Pfersmann, Andreas eds. Geneva: Librairie Droz

2002 Hervé, Castanet, *La Manipulation des images. Pierre Klossowski et la peinture*, Brussels: La Lettre Volée

Writings on Klossowski in English/Ecrits sur Klossowski en anglais

1970 Cagnetta, Franco, "De Luxuria", *Art & Artists*, August

1974 Rice, Ronald, "Theological Pornography. A Non-Reading of Klossowski's *Roberte, ce soir*", *Sub-stance*, 10

1976 Wald Lasowski, Patrick, "Un souffle unique", *Glyph*, 6

1981 Gallop, Jane, *Intersections: a Reading of Sade with Bataille, Blanchot and Klossowski*, Lincoln: University of Nebraska Press

1982 Clark, Kevin, "On Klossowski and the Problem of transcription", *MLN*, XLVIII, 97

Franchlin, Catherine, "Pierre Klossowski: the Voyeur and his Counterpart", *Flash Art*, 107, May

1983 Lemaire, G.-G., "From the Invisible Painting to the Mute Poems", *Flash Art*, 114

1984 Wechsler, Max, "Pierre Klossowski", *Artforum*, 22

1985 "Phantasm and Simulacra: The Drawings of Pierre Klossowski", Foss, Paul, Taylor, Paul and Weiss, Allan eds., *Art & Text*, 18, special issue, July

1986 Maestri, B., "Pierre Klossowski", *Artforum*, 24, March

1988 Foucault, Michel, "The Prose of Actaeon", preface to Pierre Klossowski, *The Baphomet*, S. Hawkes and S. Sartarelli trans., New York: Eridanos Press

1989 Henric, Jacques, "Pierre Klossowski peintre", *Art Press*, 136, mai

2001 Hill, Leslie, *Bataille, Klossowski, Blanchot:*

Writing at the Limit, Oxford: Oxford University Press

James, Ian, *Pierre Klossowski, The Persistence of a Name*, Oxford: Legenda/European Humanities Research Centre, University of Oxford

Kaufman, Eleanor, *The Delirium of Praise:*

Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski, Baltimore, Maryland: Parallax, Johns Hopkins University Press

Principal solo exhibitions/Principales expositions personnelles

1956 Cour de Rohan, Paris

1967 Galerie au Cadran Solaire, Paris

1968 Aurora Gallery, Geneva

1969 Il Segno Gallery, Rome

1970 Schwarz Gallery, Milan

1971 Galerie André-François Petit, Paris

1972 Galerie Benador, Geneva

1973 Librairie Enaudi-Aldrovandi, Milan
Toninelli Gallery, Rome

1974 Panero Gallery, Turin

1975 Galerie Le Bateau Lavoir, Paris
Galerie de l'Abbaye, Paris

1977 Lens Fine Art, Antwerp

1978 Galerie André-François Petit

1980 Lens Fine Art, Antwerp

PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea), Milan

1981 Ponce Gallery, Mexico Kunsthalle, Bern

1982 Galerie Daniel Templon, Paris
Musée Jules Cheret, Nice

1983 Lens Fine Art, Antwerp
Holly Solomon Gallery, New York

1984 Galerie Macghe-Lelong, Paris

1985 Galerie Beaubourg, Paris
FIAC, Grand Palais, Paris

Studio Marconi, Milan

Julia Gallery, Rome

1986 Galerie Beaubourg, Paris/Venice

1987 Galerie des Beaux-Arts, Nantes
Galerie Beaubourg, Paris

1988 Galerie Lelong, Zurich

Galerie Beaubourg, Paris/Vence

1989 Museum of Modern Art,
Tokyo/Kyoto/Osaka

1990 Centre National des Arts Plastiques,
Paris

Christine König Gallery, Vienna

1991 Musée Cantini, Marseille

Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

La Salla Parpallo, Valence

1992 Galerie Lelong, Zurich

Galerie Beaubourg, Paris/Vence

1993 La Galerie, Paris

1994 Christine König Gallery, Vienna

1995 Wiener Secession, Vienna-Basel

Musée d'art et d'histoire, Geneva

1996 Musée d'Ixelles, Brussels

1997 Galerie Rachlin-Lemarie

Beaubourg, Paris

Group Exhibitions/Expositions collectives

1982 Documenta 7, Kassel

1984 *Alibis*, Centre Georges Pompidou,
Paris

1985 Museum of Fine Arts, Sydney

1986 *Luxe, calme et volupté: aspects of*

French art 1966-1986, Vancouver: Vancouver

Art Gallery

Qu'est-ce que l'art français? CRAC Midi-

Pyrénées, Labège-Innopole, Toulouse

1987 *Le regard du dormeur*, Musée
départemental d'art contemporain,
Rochechouart

1989 *Bilderstreit*, Kölner Messe, Cologne

1990 *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*,

Collections du FNAC, Château d'Oiron

1991 Biennale d'Art Contemporain
ELAC, Lyon

1994 *Portraits de Femmes*, Galerie
Beaubourg, Vence

1995 *Fémininmasculin: le sexe de l'art*,
Centre Georges Pompidou, Paris

1997 *Made in France*, Centre Georges
Pompidou

Filmography/Filmographie

1975 *Roberte*, Pierre Zucca

1976 *La Vocation suspendue*, Raoul Ruiz

1977 *L'Hypothèse du tableau volé*,

Raoul Ruiz

1979 *Roberte interdite*, Pierre Zucca

1982 *Pierre Klossowski — Portrait de l'artiste
en souffleur*, Alain Fleischer

1988 *A la Galerie, images miroirs*,
Pierre Coulibeuf

Les crayons de couleur, Pierre Coulibeuf

Klossowski, peintre-exorciste, Pierre Coulibeuf

1993 *L'Atelier de Pierre Klossowski*,
Michel Nuridsany

1996 *Pierre Klossowski / Un écrivain en
images*, Alain Fleischer

Maurice Blanchot

Maurice Blanchot was born in 1907 in Quain, obtained his baccalauréat at the age of 15, and read German and philosophy at the University of Strasbourg. There he studied the writings of Saint Thomas, psychology and the fathers of Western metaphysics, read Hegel and Kierkegaard in the original, and befriended fellow student Emmanuel Lévinas. He began his career as an essayist with articles typical of the right wing young movement of the 1930s. His articles appeared in Catholic nationalist reviews (*Réaction, La Revue du siècle*), nationalist publications (*Le Rempart*), the extreme nationalist, anti-Communist *Combat*, and the weekly *L'Insurgé*. His low public profile from 1937 to 1944 and his regular contributions to the weekly Vichyist review *Journal des Débats* during the Occupation, have led to suspicions among cultural historians that Blanchot was a supporter of the Vichy regime. However, such suspicions must be balanced by a recognition of Blanchot's wartime 'existential' fiction (*Thomas l'obscur, Aminadab*), the account of his own near-death at the hands of the Nazis in *L'Instant de ma Mort*, and his contributions to a number of journals associated with prominent war-time résistants such as Jean Paulhan (ie. *L'Arche, Cahiers de la Pléiade, Les Temps modernes*). He contributed monthly articles to the *Nouvelle Revue Française* from 1953 to 1968, and to Georges Bataille's review *Critique* – articles which, collected in book form, provided the basis of most of his major publications from the 1950s to the 1970s. Having retreated to the village of Èze in 1947, he returned to Paris in 1958 and was active in May 1968. Not long after, however, in the aftermath of the Six Day War and disturbed by the hostility of the French Left towards Israel, Blanchot chose to again retreat from politics. Since 1970, he has remained a recluse from public life, but has continued to explore the limits of literature and language, often reflecting on his life and the horrors of the war years, in prefaces to re-editions of his writings. There has been a resurgence of widespread interest in his work since the beginning of the 1990s no doubt in part due to the ever-challenging relevance of his work to the postmodern experience.

Maurice Blanchot

Maurice Blanchot est né en 1907 à Quain, il obtint son baccalauréat à l'âge de quinze ans et suivit des cours d'allemand et de philosophie à l'université de Strasbourg. Il y étudia les écrits de saint Thomas, la psychologie et les fondateurs de la métaphysique occidentale, lisant Hegel et Kierkegaard dans le texte, et il se lia d'amitié avec un autre étudiant, Emmanuel Lévinas. Il commença sa carrière en tant qu'essayiste avec des articles caractéristiques de la « jeune droite » des années 30. Ses articles furent publiés dans des revues catholiques nationalistes (*Réaction, La Revue du siècle*), des publications nationalistes (*Le Rempart*), le mensuel extrême-nationaliste et anti-communiste *Combat*, et l'hebdomadaire *L'Insurgé*. Son retrait de la vie publique entre 1937 et 1944 et ses contributions régulières à la revue hebdomadaire pro-Vichy *Le Journal des Débats* pendant l'Occupation, ont conduit plusieurs historiens à soupçonner que Blanchot soutenait le régime de Vichy. Mais ces soupçons doivent être nuancés par la prise en compte des romans « existentiels » qu'il publia pendant la guerre (*Thomas l'obscur, Aminadab*), son récit d'avoir lui-même frôlé la mort aux mains des nazis dans *L'Instant de ma Mort*, et ses contributions pendant la guerre à bon nombre de journaux étroitement associés à des résistants proéminents tels que Jean Paulhan et édités par eux (entre autres *L'Arche, Les Cahiers de la Pléiade, Les Temps modernes*). Il contribua à la *Nouvelle Revue Française* par des articles mensuels entre 1953 et 1968, ainsi qu'à la revue *Critique* de Georges Bataille – ces articles, imprimés sous forme de livre, fournirent la base de la plupart de ses principales publications entre les années 50 et 70. Quittant le village d'Èze, où il s'était retiré en 1947, il retourna à Paris en 1958 et participa activement aux événements de mai 1968. Mais peu de temps après, à l'issue de la guerre des Six Jours et gêné par l'hostilité de la Gauche française envers Israël, Blanchot choisit de se retirer à nouveau de la vie politique. Il mène une existence de reclus à l'écart de la scène publique depuis 1970, mais il continue à explorer les limites de la littérature et du langage, publiant régulièrement ses réflexions sur sa vie et sur les horreurs des années de guerre dans les préfaces des rééditions de ses écrits. Son œuvre bénéficie d'un regain d'intérêt depuis le début des années 90 sans doute dû en partie à la perspicacité de son analyse face à l'expérience post-moderne.

The Apotheosis of Ganymede, 1986



L'Apothéose de Ganymède, 1986

Works of Fiction/Ouvrages de fiction

- 1941 *Thomas l'Obscur*, Paris: Gallimard
 1942 *Aminadab*, Paris: Gallimard
 1948 *L'Arrêt de mort*, Paris: Gallimard
 1948 *Le Très-Haut*, Paris: Gallimard
 1952 *Le Ressassement éternel*, Paris: Éditions de Minuit
 1953 *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris: Gallimard
 1957 *Le Dernier Homme*, Paris: Gallimard
 1962 *L'Attente l'oubli*, Paris: Gallimard
 1973 *La Folie du jour*, Montpellier: Fata Morgana
 1994 *L'Instant de ma mort*, Montpellier: Fata Morgana

Critical Writings/Recueils critiques et essais

- 1943 *Faux pas*, Paris: Gallimard
 1947 *Lautréamont et le roman*, Paris: Gallimard
 1949 *La Part du feu*, Paris: Gallimard
 1949 *Lautréamont et Sade*, Paris: Éditions de Minuit
 1955 *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard
 1959 *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard
 1969 *L'Entretien infini*, Paris: Gallimard
 1971 *L'Amitié*, Paris: Gallimard
 1973 *Le Pas au-delà*, Paris: Gallimard
 1980 *L'Écriture du désastre*, Paris: Gallimard
 1981 *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard
 1982 *La Bête de Lascaux*, Montpellier: Fata Morgana
 1983 *La Communauté inavouable*, Paris: Éditions de Minuit
Après coup, précédé de Le Ressassement éternel, Paris: Éditions de Minuit
 1984 *Le Dernier à parler*, Montpellier: Fata Morgana
 1986 *Sade et Restif de la Bretonne*, Brussels: Complexe
 1986 *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier: Fata Morgana
 1987 *Joël Bousquet par M. Blanchot suivi d'un essai de J. Bousquet sur Maurice Blanchot*, Montpellier: Fata Morgana

Works in English/Ecrits en anglais

- 1973 *Thomas the Obscure*, Robert Lamberton

trans., New York: D. Lewis

- 1978 *Death sentence*, Lydia Davis trans., Barrytown, New York: Station Hill Press
 1981 *The Gaze of Orpheus and other literary essays*, Lydia Davis trans., Barrytown New York: Station Hill Press
The Madness of the Day, Lydia Davis trans., Barrytown, New York: Station Hill Press
 1982 *The Space of Literature*, Ann Smock trans., Lincoln: University of Nebraska Press
The Siren's Song, Gabriel Josepovici trans., Brighton: Harvester
 1985 *When the time comes*, Lydia Davis trans., Barrytown, New York: Station Hill Press
Vicious Circles: two fictions and "After the fact", Paul Auster trans., Barrytown, New York: Station Hill Press
 1986 *The Writing of Disaster*, Ann Smock trans., Lincoln: University of Nebraska Press
 1987 *The Last Man*, Lydia Davis trans., New York: Columbia University Press
Foucault, Blanchot, Jeffrey Mehlman trans., New York: Zone
 1988 *The Unavowable Community*, Pierre Joris trans., Barrytown, New York: Station Hill Press
 1992 *The Step not Beyond*, Lycette Nelson trans., Albany: State University of New York Press
 1993 *The Infinite Conversation*, Susan Hanson trans., Minneapolis: University of Minnesota Press
The One Who Was Standing Apart From Me, Lydia Davis trans., Barrytown, New York: Station Hill Press
 1995 *The Work of Fire*, Charlotte Mandell trans., Stanford California: Stanford University Press
 1997 *Friendship*, Elizabeth Rottenberg trans., Stanford, California: Stanford University Press (includes "The Laughter of the Gods")
Awaiting Oblivion, John Gregg trans., Lincoln: University of Nebraska Press
 2000 *The Instant of my Death*, Elizabeth Rottenberg trans., Stanford California: Stanford University Press

Selected Writings on Blanchot/Ecrits sur Blanchot

- 1966 *Critique*, 229, special issue on Maurice Blanchot, June.
 1971 Collin, Françoise, *Maurice Blanchot et la*

question de l'écriture, Paris: Gallimard

1973 Laporte, Roger et Bernard Noël, *Deux Lectures de Maurice Blanchot*, Montpellier: Fata Morgana

1974 Wilhem, Daniel, *Maurice Blanchot: la voix narrative*, Paris: Union générale d'éditions

1975 Lévinas, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier: Fata Morgana

1976 "Lire Blanchot", *Gramma*, 3-4

1977 Préli, Georges, *La force du dehors: extériorité, limite et non-pouvoir à partir de Maurice Blanchot*, Fontenay-sous-bois: Recherches

1986 Foucault, Michel, *La Pensée du dehors*, Montpellier: Fata Morgana

Collin, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris: Gallimard

1987 Laporte, Roger, *Maurice Blanchot, l'ancien, l'effroyablement ancien*, Montpellier: Fata Morgana

1995 Schulte Nordholt, Anne-Lise, *Maurice Blanchot, l'écriture comme expérience du dehors*, Geneva: Droz

1996 Mesnard, Philippe, *Maurice Blanchot Le Sujet de l'Engagement*, Paris: L'Harmattan

1998 Bident, Christophe, *Maurice Blanchot partenaire invisible, Essai Biographique*, Seyssel: Champ Vallon

Derrida, Jacques, *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris: Galilée

Laporte, Roger, *A l'extrême pointe: Proust, Bataille, Blanchot*, Paris: POL

Miriaux, Jean Philippe, *Maurice Blanchot: quiétude et inquiétude de la littérature*, Paris: Nathan

1999 Antonioli, Manola, *L'écriture de Maurice Blanchot: fiction et théorie*, Paris

Kimé Hurault, Marie-Laure, *Maurice Blanchot: le principe de fiction*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes

Revue des sciences humaines, 253, special issue on Blanchot

Writings on Blanchot in English/Ecrits sur Blanchot en anglais

1976 Sub-Stance, 14, "Flying White. The Writings of Maurice Blanchot",

1981 Gallop, Jane, *Intersections: a Reading of Sade with Bataille, Blanchot and Klossowski*, Lincoln: University of Nebraska Press

1987 Foucault, Michel, "Maurice Blanchot: The Thought from Outside", Brian Massumi trans., in *Foucault/Blanchot*, New York: Zone

1990 Shaviri, Steven, *Passion & Excess: Blanchot, Bataille and literary theory*, Tallahassee, Florida: Florida State University Press

1994 Gregg, John, *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton: Princeton University Press

1995 *The Blanchot Reader*, Michael, Holland, ed., Oxford: Blackwell

1996 Ungar, Steven, *Scandal and Aftereffect: Blanchot and France since 1930*, Minneapolis: University of Minnesota Press

1996 *Maurice Blanchot, The Demand of Writing*, Carolyn Bailey, Gill, ed. London: Routledge

1997 Hill, Leslie, *Blanchot, Extreme Contemporary*, London and New York: Routledge
Bruns, Gerald L., *Maurice Blanchot: the refusal of philosophy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press

1998 "The Place of Maurice Blanchot", in *Yale French Studies*, 93, Pepper, Thomas ed.

1999 Hess, Deborah M., *Politics and Literature: the case of Maurice Blanchot*, New York: P. Lang

Filmography/Filmographie

1971 Jacquot, Benoît, *Thomas l'obscur*

1998 Santiago, Hugo, *Maurice Blanchot*

for a further bibliography see:

http://lists.village.virginia.edu/~spoons/blanchot/mb_french_chronological.htm

Sarah Wilson is a Reader in the History of Art at the Courtauld Institute of Art, University of London, and Professeur associé at Paris Sorbonne IV. She has published extensively on twentieth century European art, and in 2002 curated *Paris, Capital of the Arts, 1900-1968* for the Royal Academy of Arts, London and the Guggenheim Museum, Bilbao. She is preparing *The Power of the Left: Art and Politics in France, 1930-1981* for Yale University Press.

Alyce Mahon is Lecturer in Modern Art and Fellow of Trinity College at the University of Cambridge. She was awarded her PhD from the Courtauld Institute in 1999 and has published several articles and chapters on inter- and post-war French art in journals, edited volumes and catalogues – most recently in *Desire Unbound* (London: Tate Publishing, 2001). She is the author of *Eroticism and Art* (Oxford: Oxford University Press, 2003), and is completing a book entitled *Surrealism and The Politics of Eros in Post-war France 1944-68*.

Paul Buck has translated Georges Bataille, Bernard Noël, Jean-Pierre Faye, Eugène Savitzkaya and many other contemporary French writers and poets. Today he translates exclusively with his wife, Catherine Petit, a translator and teacher. Paul Buck's writings have woven a web through European culture since the 1970s.

Catherine Petitgas specialised in contemporary French art at the Courtauld Institute. London-based, she is a freelance lecturer and translator.

Placing side by side for the first time three of Pierre Klossowski's most important essays on art and Maurice Blanchot's seminal analysis of Klossowski's art and writings, this book brings together two of the most challenging figures in French intellectual life of the post-war period. Alyce Mahon's critical introduction contextualises Klossowski's philosophical writings, novels, art and film collaborations during this period of intense moral and existential debate. It also investigates the creative dialogue between these two thinkers, proposing the Sadean discourse as the most profitable route into Klossowski's artistic universe.

Decadence of the Nude

The profaner's gaze upon the female body contained the primitive violence of which the painting is only the simulacrum. In itself, the simulacrum is the fruit of the labour; it no less remains the simulated violence of the contemplator. The simulacrum is both this side and beyond the violence, wholly contained in the look. But it is through the look that the simulacrum of denuding appropriates the body of the imaginary woman, and that the imaginarily real woman, expropriated from her body, is imaginatively reconstituted as a nude beneath the look of the contemplator. — Pierre Klossowski

SIONSREVISIONSREVISIONSREVISIONSREVISIONSREVISIONSREVISIONSREVISIONSREVISIONS

Cet ouvrage regroupe pour la première fois trois des plus importants essais de Pierre Klossowski sur l'art, et la remarquable analyse de Maurice Blanchot sur l'art et les écrits de Klossowski, réunissant deux des personnages les plus provocateurs de la vie intellectuelle française d'après-guerre. Dans son introduction critique, Alyce Mahon présente les écrits philosophiques de Klossowski, ses romans et son œuvre artistique et filmographique dans le contexte de cette période de débat moral et existentiel intense. Elle analyse aussi le dialogue créatif entre ces deux penseurs et suggère que c'est à travers le discours de Sade que l'on peut le mieux appréhender l'univers artistique de Klossowski.

La décadence du Nu

C'est dans le regard profanateur du corps féminin que consistait la violence primitive dont ce n'est ici que le simulacre. En soi, le simulacre est le fruit du travail; il n'en reste pas moins violence simulée du contemplateur. Le simulacre est à la fois en deça et au-delà de la violence, tout entière dans le regard. Mais c'est par le regard que le simulacre de la mise à nu s'approprie le corps de la femme imaginaire et que la femme imaginaiement réelle, expropriée de son corps, se reconstitue imaginativement en tant que nudité sous le regard du contemplateur. — Pierre Klossowski

Architecture Art Design
Fashion History Photography
Theory and Things



Still from *La monnaie vivante*, 1970

ISBN 1-901033-62-7



9 781901 033625

UK £16.95 / US \$26.95 / CAN \$39.95