

PIERRE KLOSSOWSKI



Présentation et bibliographie par
ANDREAS PFERSMANN

Lettres de : ANDRE GIDE
et MICHEL FOUCAULT

Textes de
GEORGES BATAILLE
MICHEL BUTOR
JEAN DECOTTIGNIES
ANTONIO DEL GUERCIO
JEAN-PIERRE FAYE
LOUIS-RENE DES FORETS
MICHEL NEBENZAHL
OTTO PFERSMANN
A. PIEYRE DE MANDIARGUES
JEAN ROUDAUT
CHANTAL THOMAS
FUMI YOSANO

CAHIERS
POUR UN TEMPS



Centre Georges Pompidou



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation



PIERRE KLOSSOWSKI

Collection Cahiers pour un temps
dirigée par Jacques BONNET

Boris de Schloezer
Roger Caillois
Georges Dumézil
Wyndham Lewis
Erwin Panofsky
F.T. Marinetti
Jean Starobinski
Pierre Klossowski

A paraître :
Henri Focillon
Italo Svevo
Mario Praz

KLO
B

POUR UN TEMPS/PIERRE KLOSSOWSKI



Centre Georges Pompidou

© Editions du Centre Pompidou

SOMMAIRE

PRÉSENTATION, PAR ANDREAS PFERSMANN, page 9

GEORGES BATAILLE/HORS DES LIMITES, page 19

MICHEL BUTOR/SOUVENIRS SUR LE THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ, page 27

JEAN DECOTTIGNIES/NIETZSCHE IRONISÉ, page 31

ANTONIO DEL GUERCIO/PIERRE KLOSSOWSKI OU DE L'ACADÉMISME
DÉNATURÉ, page 51

JEAN-PIERRE FAYE/LE COLLÈGE PARADOXAL DE PIERRE KLOSSOWSKI, page
57

LOUIS-RENÉ DES FORÊTS/LE MALHEUR AU LIDO, page 65

ANDRÉ GIDE/CORRESPONDANCE, page 79

MICHEL FOUCAULT/CORRESPONDANCE, page 85

MICHEL NEBENZAHL/L'EXTRANÉITÉ, page 93

OTTO PFERSMANN/LA RAISON DU PARADOXE, page 133

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES/KLOSSOWSKI, page 153

JEAN ROUDAUT/UNE VOCATION D'INTERPRÈTE, page 159

JEAN ROUDAUT/LES SIMULACRES SELON PIERRE KLOSSOWSKI, page 171

CHANTAL THOMAS/LA LEÇON SELON PIERRE KLOSSOWSKI, page 181

FUMI YOSANO/EXTRAIT DU JOURNAL D'UN ICONOLOGUE DU XXIII^e SIÈCLE,
page 197

BIBLIOGRAPHIE, PAR ANDREAS PFERSMANN, page 209



«Pierre Klossowski et son épouse, en Savoie, 1954»

« L'intérêt du lecteur, pour autant que je pusse en imaginer un seul, ne s'éveillerait qu'au travers de maints compromis, et ceux-ci ne s'établiraient jamais sans quelque ressentiment de ma part. »

Pierre Klossowski, « Postface » aux *Lois*.

1985 marque le quatre-vingtième anniversaire de Pierre Klossowski. Il s'imposait de saisir cette occasion pour rendre hommage à quelqu'un qui, s'il refuse les titres de « penseur », de « philosophe » et d'« écrivain »¹ ne s'en est pas moins illustré dans les domaines de la pensée, de la philosophie et de l'écriture, sans parler de la traduction et du dessin, d'une façon aussi singulière qu'indépendante. L'influence parfois souterraine mais combien décisive qu'il ne cesse d'exercer depuis presque une trentaine d'années dans tant de domaines nous sommait de réfléchir sur une œuvre qui oppose à l'exégète bien des résistances.

Que propose-t-on au lecteur de ce *Cahier* pour une meilleure intelligence du travail klossowskien ? D'abord des études inédites qui tentent, chacune à sa manière, de dire cette singularité, d'analyser ces résistances. Ensuite deux compte-rendus, publiés initialement dans des revues parfois difficiles d'accès, qui signalent très tôt la portée et l'audace de ce travail. Prennent la parole également des écrivains amis de l'auteur de *Roberte, ce soir* qui apportent un témoignage davantage personnel. Les reproductions de quelques dessins de Pierre Klossowski ne peuvent donner qu'une idée approximative de son œuvre graphique, mais elles permettent de suivre les interprétations proposées dans l'univers pictural qu'elle commentent. Des documents

1. Cf. Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Ed. Ryôan-ji, 1984, p. 91.

iconographiques et épistolaires complètent le volume et donnent une idée du contexte biographique de l'auteur. Une bibliographie essaye enfin de documenter l'œuvre et sa réception.

Là commencent les difficultés. Les familiers de Pierre Klossowski savent que la parution de *Roberte, ce soir* (1953) constitue pour lui une « rupture » qui « vide de tout intérêt, sinon annule, la fausse perspective d'une bibliographie "intégrale" »². Il fallait donc s'interdire ici de compléter la liste donnée dans *l'Arc*³ et se borner à fournir les titres qui comptent aujourd'hui pour l'écrivain. A moins d'être mal intentionné, on se gardera de lui imputer des positions (d'avant-guerre) qui ne sont plus les siennes, de lui faire le procès de telle « contorsion de défroqué »⁴ dans laquelle il ne se reconnaît plus. Toutefois la rupture n'a pas l'évidence chronologique qu'on pourrait lui assigner en vertu d'une date. Le rejet affecte aussi des études qui paraissent au même moment sinon après *Le Bain de Diane* (1956). Pour comprendre

« cette période, pour moi décisive, qui exige que la pensée ne soit interprétée qu'à partir de l'imagination et non celle-ci par celle-là (...) »⁵

il faut lire de très près les textes dont se démarque ainsi Pierre Klossowski. A plus d'un titre, on ne peut les laisser à l'oubli où il voudrait les voir tomber. Ainsi, il est impossible de se faire une idée correcte de l'entreprise que représentaient Acéphale et le Collège de Sociologie sans connaître l'étude « Le corps du Néant » placée à la fin de la première édition de *Sade mon prochain* (1947) et censurée dans la réédition de 1967.

Les difficultés tiennent également pour beaucoup à la

2. Pierre Klossowski, « Lettre à René Micha », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 89. Nous rappelons les termes de cette mise au point en tête de notre bibliographie, Cf. supra.

3. Cf. *L'Arc*, op. cit., p. 90 ss.

4. « Lettre à René Micha », loc. cit.

5. *Ibid.*

multiplicité de la production klossowskienne. On a appris que rien ne permettait d'homogénéiser des objets aussi différents que le sont des ouvrages notionnels, des textes de fiction et des œuvres graphiques. Mais il faudrait s'aveugler pour ne pas voir les rapports qui lient chez Klossowski les romans aux essais, les dessins aux récits. Ces rapports vont de la communauté thématique à l'allusion, du renvoi explicite aux figurations en passant par l'allégorie. Renvoi explicite à *Sade mon prochain* dans un passage de *Roberte, ce soir*⁶ qui servira plus tard d'épithète à la deuxième édition, entièrement remaniée, de ce livre sur le Seigneur de Lacoste. Allusions à la doctrine de l'Eternel Retour et épiphanie de Nietzsche sous les dehors d'un tamanoir dans le *Baphomet*. Sade et Nietzsche, ce sont aussi, on le sait, les auteurs que Pierre Klossowski a le plus souvent analysés. Les interprétations successives, le déplacement de ces interprétations désignent une hantise qu'on peut dire persistante. Quarante ans séparent la première étude sur Sade⁷ (1933) de *Sade et Fourier* (1974), trois décennies la première intervention sur Nietzsche dans *Acéphale*⁸ (1937) de *Nietzsche et le cercle vicieux* (1969). On ne s'étonnera donc pas si certains textes qui composent ce recueil interrogent la lecture ou l'usage que Pierre Klossowski fait de ces auteurs, confrontent sa pratique textuelle à la leur. Ainsi la question du corps à laquelle nous rend sensibles Chantal Thomas gagnait-elle à être posée à partir d'une comparaison entre la leçon sadienne et la leçon klossowskienne.

Dans la postface aux *Lois de l'hospitalité* on ne cesse d'être frappé par les parallèles entre ce texte autoexplicatif et les commentaires de Nietzsche qui lui sont contemporains et dont l'aboutissement est la grande étude *Nietzsche et le*

6. Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, p. 153 s.

7. «Éléments d'une Etude psychanalytique sur le Marquis de Sade», in : *Revue de Psychanalyse* VI (1933), p. 458-474.

8. «Création du monde», in : *Acéphale*, janvier 1937, p. 25-27. Nous utilisons le reprint d'*Acéphale* paru aux Editions Jean-Michel Place, Paris, 1980.

cercle vicieux. Il y a mieux que de simples similitudes terminologiques.

« Mais que devient ma cohérence à partir d'un degré d'intensité où la pensée cessant de me reprendre dans la désignation de moi-même invente un signe par quoi elle désignerait sa cohérence avec elle-même ? Si ce n'est plus ma propre pensée, ce signe n'est-il pas mon exclusion de toute cohérence possible ? Si c'est encore la mienne, comment concevoir qu'elle se désigne comme absence d'intensité au plus haut degré de celle-ci ? »

écrit Klossowski dans la « Postface » de sa trilogie. Ce passage se retrouve, *mot pour mot*, dans la conférence qu'il prononça lors du colloque consacré à Nietzsche à Royaumont en 1964 sous le titre « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du Même »¹⁰. A comparer ces deux textes, on gagne l'impression que le *nom de Roberte* en tant que signe unique assume la même fonction que celle que Klossowski découvre au Cercle chez Nietzsche. Que les mêmes phrases puissent servir à désigner « l'expérience initiale qui en était l'objet »¹¹ (de l'écriture des *Lois de l'hospitalité*) et l'expérience nietzschéenne de l'éternel retour accuse en tout cas une parenté extrême. Il revenait à Jean Decottignies d'en analyser les effets sur l'exégèse proposée dans *Nietzsche et le Cercle vicieux*, quitte à souligner les moments pulsionnels dans cet ouvrage si peu conforme aux normes universitaires.

On gagne l'impression que Pierre Klossowski s'est progressivement éloigné de la psychanalyse qui lui avait inspiré en 1933 sa première étude sur Sade mais qu'il récusait dès 1939 dans sa réponse à l'enquête de Monnerot sur les directeurs de conscience¹². L'« hypothèse d'un univers

9. *Les Lois*, op. cit., p. 339.

10. Cf. Nietzsche. *Cahiers de Royaumont Philosophie n° VI*. (VII^e colloque à 4-8 juillet 1964). Paris. Ed. de Minuit, 1967, p. 233.

11. *Les Lois*, op. cit., p. 333.

12. Cf. Denis Hollier (ed.), *Le collège de sociologie (1937-1939)*. Paris, Gallimard idées, 1979, p. 108-111.

démonologique »¹³ et la fonction exorcisante attribuée au simulacre¹⁴ définissent une conception de l'âme difficilement conciliable avec celle de Freud, alors même que les questions de la perversion, du phantasme, de la virginité opposée à la prostitution sont omniprésentes dans son œuvre. Réfléchir sur leur statut équivalait ainsi à situer l'image et l'écriture par rapport au fonctionnement du psychisme, comme nous y invite Michel Nebenzahl. Sa recherche, dont l'enjeu est l'équivoque, est placée sous le signe du terme baudelairien d'*extranéité*, seul en mesure de rendre le titre du travail de Freud *Das Unheimliche*.

Plus d'un lecteur de Klossowski a éprouvé l'étrangeté, voire l'*inquiétante étrangeté* de son univers romanesque et pictural. Dédoublement, division du moi, automates, contrainte à la réitération, démonologie, autant d'éléments de la fiction klossowskienne qui semblent autoriser le rapprochement avec cette célèbre étude de Freud. Est-ce pure coïncidence si parmi les sources de l'impression d'étrangeté le fondateur de la psychanalyse fait figurer aussi l'éternel retour du même ? « Le regard du doyen de Dublin »¹⁵ est certainement pour beaucoup, chez Pierre Klossowski, dans ce sentiment troublant que peut éprouver le lecteur de ses livres. Il a trouvé un remarquable prolongement grâce à la plume complice de Louis-René des Forêts, dont le beau récit nous fait sans doute mieux comprendre ce monde qu'anime le souffle de Gulliver. La question qu'il pose dans le *nota bene*, en appendice à ce *Malheur au Lido*, comme pour en excuser l'apparente légèreté, cette question nous paraît situer un enjeu essentiel de la production qu'on aborde ici :

« Mais qui sait, mais qui dira où se situe la frontière entre gravité et frivolité ? »

13. *La Ressemblance*, op. cit., p. 106.

14. Cf. *Ibid.*, p. 57 et p. 95 ss.

15. Pierre Klossowski, « Prodase et Apodose », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 9.

Le moindre paradoxe de l'itinéraire de Pierre Klossowski n'est pas que l'évocation littéraire de la peinture précède chez lui et de nombreuses années le moment de l'abandon de l'écriture au profit du dessin. Et ce n'est que progressivement, à partir du moment où les crayons de couleurs remplacent les mines de plomb que ses tableaux se mettent à ressembler de plus en plus à ceux de Frédéric Tonerre dont nous parle Octave dans la *Révocation de l'Edit de Nantes*. Mais c'est la même préoccupation du simulacre, maintes fois déjà soulignée, qui traverse écrits et dessins.

L'étude de Michel Foucault, « La prose d'Actéon », parue il y a une vingtaine d'années, ne situait non seulement l'enjeu philosophique de la conception klossowskienne des simulacres par rapport à l'Antiquité et aux gnostiques, elle représentait aussi, en tant que première interprétation d'ensemble, un tournant dans la réception de Klossowski dont l'avant-garde philosophique est alors en passe de faire un de ses hérauts.¹⁶ Toutefois, ce mouvement d'appropriation dans la recherche de traditions autres n'est pas exempt de malentendus. Aussi séduisante qu'elle puisse paraître, la série Bataille/Blanchot/Klossowski est problématique et Michel Foucault manquait de prudence lorsqu'il assimilait ces auteurs sous l'étendard de la « parole transgressive ». Peut-on vraiment dire que Klossowski *reprend*, fût-ce à sa propre manière, les formes de transgression familières à Bataille et Blanchot ? Le *pathos*, important dans la sémiologie de Klossowski (signe unique *vs* code des signes quotidiens) et partant dans sa représentation du rapport entre fabricant de simulacres et public, ce *pathos* on ne le trouve guère dans la transgression klossowskienne où l'emporte la dérision, voire l'*ironie* soulignée par Jean Decottignies. L'absence de toute tentation thanatologique dans son œuvre comme de toute sanction réduit la valeur

16. Nous n'avons malheureusement pas été autorisés à reproduire les deux études que Michel Foucault a consacrées à Pierre Klossowski.

ontologique de l'interdit d'où procède le prestige de la transgression.

Il ne s'agit pas de nier les affinités entre Bataille et Klossowski qui se manifestent dès avant la guerre dans leurs activités communes au sein d'Acéphale et du Collège de Sociologie. Ensemble ils font « Réparation à Nietzsche »¹⁷ alors même que la déformation de sa pensée par les nazis vient d'atteindre son point culminant avec la rencontre entre Hitler et Elisabeth Förster-Nietzsche (1933). Ensemble ils défendent Sade contre la tentative des surréalistes de l'enfermer dans leur galerie d'ancêtres imaginaires. Mais Sade est aussi un point de divergence. Dans le compte rendu de *Sade mon prochain* qu'il publie dans *Critique* et qu'il reprend dans la *Littérature et le mal*, Bataille prend ses distances par rapport aux thèses que défend l'ouvrage de son ami, « le chrétien Pierre Klossowski »¹⁸. Cette expression, qui sert ici pour désigner une opposition et qui se fonde sur une réalité biographique qu'illustre la période du séminaire a le mérite de rappeler que l'article de la foi sépare les deux écrivains. Le seul reproche qu'on puisse faire à la remarquable interprétation que Gilles Deleuze propose de Klossowski dans *La logique du sens* c'est d'escamoter sa relation, aussi hérétique soit-elle, au christianisme, de le situer de telle sorte dans le système de l'Antéchrist¹⁹ que l'impression se dégage d'un Klossowski athée. Ce rapport de l'auteur de *Roberte, ce soir* à la sphère religieuse, Bataille avait raison d'y voir une « ambivalence irréductible » dans la recension qu'il avait consacré à ce livre dans *Critique* et que nous reprenons ici. Sur les liens entre spiritualité et sensualité, ce texte où on peut voir un appendice à l'*Erotisme*, contient des remarques précieuses.

Si Pierre Klossowski explique son abandon de l'écriture

17. *Acéphale*, janvier 1937, p. 2.

18. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 136. Cf. également p. 134.

19. Cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, 10/18, p. 394 ss.

par les malentendus dont ses textes étaient l'objet²⁰, force nous est de constater que sa production graphique est trop étrangère aux courants aujourd'hui dominants pour ne pas prêter souvent à confusion. Il n'est que de consulter le catalogue de la *Documenta 7* où elle fut exposée pour se rendre compte qu'elle ne ressemble à rien qui se fait de nos jours. Comment les dessins et l'esprit de leur fabrication s'inscrivent dans la même logique du simulacre qui animait déjà le *Bain de Diane* où désormais la pensée est médiatisée par la vision, Jean Roudaut l'avait expliqué de façon profonde à partir de l'exposition de Berne. Reprendre son article nous paraissait indispensable pour une meilleure compréhension de la pratique artistique de ce *fabricant de simulacre* qu'est Pierre Klossowski. La deuxième étude de Jean Roudaut qui, elle, paraît ici pour la première fois, traite également d'un simulacre puisqu'elle éclaire la fonction de la fresque dans la *Vocation suspendue*.

Analyser la façon dont les dessins prolongent l'écriture ne dispense évidemment pas de leur examen stylistique. C'est Antonio Del Guercio qui a choisi de préciser leur lieu dans l'histoire de l'art et de dégager leur modernité à partir de l'*académisme dénaturé* qui les caractérise.

Conformément à ce réflexe néfaste qui veut qu'on se défasse de tout l'effort de pensée que recèlent de façon médiatisée les œuvres littéraires, certains seront tentés de ne voir dans les « lois de l'hospitalité » formulées par Octave qu'une de ces constructions gratuites si abondantes en littérature. Cependant l'énoncé de ces lois est trop paradoxal, il pose trop de problèmes au niveau de sa propre logique pour ne pas exiger qu'on le prenne philosophiquement au sérieux. C'est pourquoi la contribution d'Otto Pfersmann nous invite à considérer si le paradoxe n'est pas lui-même une figure de la déroutante cohérence de l'écriture klossowskienne.

20. Cf. Pierre Klossowski et Rémy Zaugg, « Fragments d'une explication », in : Pierre Klossowski. *Simulacra*, Kunsthalle Bern, 1981, p. 156.

« Elle (la tâche du traducteur) est de trouver cette intention sur la langue dans laquelle on traduit d'où s'éveille en elle l'écho de l'original. ²¹ »

écrit Walter Benjamin dans son texte sur « La tâche du traducteur » où il plaide pour la traduction interlinéaire. Dans sa traduction de l'*Enéide* de Virgile qui couronne ce travail d'interprète qui fut sa première profession, Pierre Klossowski a montré ce que signifie la véritable maîtrise de cette tâche. En conservant autant que possible les particularités de la syntaxe latine, en dépit de toutes les recommandations de l'École, en latinisant le français jusqu'à l'extrême pour sauver le pouvoir mimique de la poésie, il respecte bien davantage l'exigence que formule Walter Benjamin que ne le fait le philosophe allemand dans ses propres traductions de Baudelaire. C'est encore Michel Foucault qui avait saisi immédiatement la valeur de cette version de l'*Enéide* dont le caractère radical n'a pas manqué de rebuter d'autres ²².

Les deux lettres de Michel Foucault à Pierre Klossowski, inédites, témoignent une nouvelle fois de l'intérêt passionné qu'il portait aux œuvres de l'écrivain. Si leur destinataire nous a finalement autorisé à les reproduire, c'est en raison des lumières que ces missives jettent sur le projet philosophique de Michel Foucault lui-même.

On ne sera pas surpris enfin de retrouver ici la voix de ce G(u)ide qui accueillit jadis à Paris le fils de Baladine et Erich Klossowski que Rilke lui avait recommandé et dont il fut longtemps le mentor. Si présente est la figure d'André Gide dans les fictions klossowskiennes qu'on lira avec intérêt ses remarques de tuteur.

Si on n'a pas cru devoir faire bon marché des problématiques, voire des contradictions inhérentes aux opus klos-

21. Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers », in : Idem, *Gesammelte Schriften* VI-1. Herausgegeben von Tillman Rexroth, werkausgabe T. 10, Francfort, Suhrkamp, 1980, p. 16. (Traduction A.P.)

22. Cf. Michel Foucault « Sur la traduction de l'*Enéide* », in : *L'Express*, 29 août 1964, p. 21-22.

sowskiens, c'est que la conviction l'a emportée que l'analyse des antinomies ferait davantage émerger le contenu de vérité de cette œuvre que tout souci de se conformer aux vues de l'artiste. L'ambition de l'ensemble n'était donc pas de réunir des éloges pour mieux se débarrasser d'un contemporain qui occupe une place tellement à part dans notre culture, mais de lui rendre hommage en proposant un instrument de travail susceptible d'encourager d'autres recherches.

Il est possible, à la rigueur, d'apercevoir ainsi le monde littéraire :

Il demeure, chez les auteurs, un certain désir d'imposer leur vision au lecteur. Mais il est banal, de la part des romanciers, de répondre plus sagement à l'attente du lecteur, qui ne veut pas se déranger, mais est simplement heureux de revoir, sous un aspect nouveau, paré de couleurs un peu changées, le vieux paysage familier. Le lecteur est disponible, il n'est pas exigeant qu'on lui donne le change et il est heureux, il est ravi de cela même dont il se croyait fatigué. Mais c'est justement lorsqu'il est incapable d'efforts qu'il lit des romans, car il se fie au romancier, qu'il imagine incapable par vocation de lui en demander.

Le monde où se déplacent la pensée et les désirs de Pierre Klossowski¹ est certes l'un des plus singuliers où il nous soit possible d'entrer, mais, bien que l'auteur écrive des romans, il ne fait, pour le rendre accessible, aucun effort. Aussi bien son lecteur est-il invité, s'il a l'intention d'y pénétrer, à s'armer de l'endurance et des équipements de l'explorateur. Mais l'explorateur a l'espoir et l'intention de quitter le

1. Pierre Klossowski est surtout connu comme l'auteur de *Sade mon prochain*, ouvrage au sujet duquel les personnages de *Roberte* nous disent : « — Rien que le titre est à faire vomir... — Faire vomir qui ? — Tout athée qui se respecte... » (p. 101). Il a également publié, en 1951, un roman ecclésiastique qui scandalisa, *La Vocation suspendue* (N.R.F.), dont la première partie parut en tête des *Temps modernes*. Dès 1935, Pierre Klossowski avait publié dans la *Revue française de Psychanalyse* et dans les *Recherches philosophiques* des études sur le marquis de Sade. Plus tard son orientation d'esprit eut un autre cours : il se destina pendant la guerre à la vie religieuse. Une sorte d'ambivalence irréductible est peut-être à la base de toute sa vie. Nous connaissons par la *Correspondance* entre Gide et Rilke (Corréa) les conditions de son arrivée à Paris : Rilke le recommanda longuement et chaleureusement à l'attention de Gide. Pierre Klossowski est le frère aîné de Balthus (Balthasar Klossowski), l'un des meilleurs peintres vivants. Comme Balthus, son frère aîné fut dès l'abord attiré par les arts du dessin. Il ne persista pas, mais les compositions qui accompagnent aujourd'hui *Roberte ce soir* témoignent de dons remarquables : elles contribuent authentiquement à l'atmosphère de malaise et de monde étrange de ce beau livre.

monde qui nous est connu, d'atteindre enfin une contrée où les limites que nous donnons à nos passions sont enfreintes, où d'autres limites leur sont opposées. La lecture de *Roberte* ne saurait décevoir une telle attente, mais en effet elle se propose à la curiosité hardie de l'explorateur. Elle conviendrait mal au demi-sommeil des lecteurs de romans, qui déjà est la faim d'un sommeil plus profond.

*
**

Le monde de *Roberte* est le monde de l'esprit que brisa la discipline de la scolastique, mais qui ne tira de cette discipline qu'une aptitude au mal, refusée à ceux qui suivent, plus naïvement, l'enseignement de la nature. C'est en un mot le monde de l'esprit *tortueux*, auquel n'apparaît jamais ce que voit la naïveté, mais exclusivement ce qui se révèle à l'esprit se suppliciant pour deviner ce que la naïveté ne voit pas.

Dans ce monde facétieux, dans ce monde introuvable, il n'est rien qui ne soit vicié, perverti à l'usage d'une imagination que seul intéresse le piège.

Un épisode tel que « l'affaire du camp des otages communistes » rend sensible un tel aspect. Cette affaire, un dialogue la rapporte² :

OCTAVE

L'affaire du camp des otages ? Ecoute bien, Antoine !

ROBERTE

Là, quelques heures à peine avant la libération de Rome, des malheureux parqués dans des carrières depuis des mois,

2. Ce dialogue me rappelle ceux de Raymond Roussel, avec lequel, me semble-t-il, il a quelque chose de commun.

voient tomber du ciel un parachutiste qui touche au sol, tenant un ostensor...

OCTAVE

C'est trop beau pour être vrai...

ROBERTE

C'est affreux et c'est vrai...

ANTOINE

Donc c'est vrai parce que c'est affreux...

ROBERTE

Probablement, et que se passe-t-il? Les uns, dans leur détresse, viennent se prosterner, les autres croient à un piège, une bagarre s'ensuit et la milice fasciste tire dans le tas. Il se serait agi d'un pari entre le commandant nazi et le parachutiste, prétendra ce dernier, qui n'est autre que votre Vittorio de Santa-Sede. Si je montre l'hostie à vos otages, tous, communistes ou non, l'adoreront — aurait-il affirmé à Binsnicht, commandant nazi du camp, lequel en revanche aurait accepté de libérer les otages et de se constituer prisonnier, si Santa-Sede avait été gagnant.

OCTAVE

A quel moment aurait-ils pu faire semblable pari?

ROBERTE

Toujours est-il que, quelques instants après, le camp d'otages, réduit à l'état de charnier, est libéré par les alliés... (p. 103-105).

Octave, professeur, laïque, de scolastique, est le mari de Roberte. Antoine, leur jeune neveu, est épris de sa tante, non

sans l'approbation sournoise d'un oncle, qui pratique, avec une perversité naïve, mais, avec insistance, exhibée, « les lois de l'hospitalité ». L'aventurier, Vittorio de Santa-Sede, ou Victor, qui « fait... passer sa véritable identité pour la fausse identité d'un autre », en fin de compte officier de la garde pontificale, officie littéralement, colosse vêtu d'un uniforme non moins grandiose que désuet, dans la salle de bain de Roberte. Celle-ci, flanquée, entre ses jambes, sous la jupe, d'un nain blond proférant dans cet abri les aphorismes d'une philosophie pédante, répond à la solennelle impudence de Victor — lui mordant le gras du pouce — par un silence où il n'est rien que d'inavouable.

Le drame de *Roberte ce soir* est en un sens le plus familier de tous, mais en même temps le plus méconnu. C'est celui de la relation du plaisir charnel et du mal. Baudelaire lui a donné l'expression la plus mémorable, écrivant (dès la première page de *Fusées*) : « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal ». Roberte lui donne une forme plus subtile, se plaignant devant Octave « de ces tortures feintes que vous nous infligez et sans lesquelles il semble que les hommes de notre temps soient incapables de nous féconder » (p. 121). Mais elle s'en plaint « d'autant que cherchant à nous faire souffrir est n'y parvenant pas une fois pour toutes, vous nous faites souffrir d'avantage par votre impuissance » (p. 122). car « l'homme, poursuit Roberte, est incapable de mal, mais ce qui l'incite à faire souffrir et à souffrir de ce fait, c'est qu'il croit y parvenir ». Cette incapacité de faire le mal tient d'ailleurs à la nature de ce mal limité dont il s'agit, que « l'acte charnel » occasionne. C'est évidemment, dans la mesure où il est, devant l'Eglise, « impardonné ou pardonnable », lié toujours à « l'idée de faire un mal », qu'« il devient un acte de l'esprit » (p. 124). Mais Roberte, aussitôt, de s'écrier : « Je refuse l'esprit au prix d'une maladie. » A quoi Octave n'est pas en peine de répondre : « Sans doute du point de vue de l'animal, l'esprit est une maladie... »



Le problème impliqué dans ce dialogue, dont il est juste de dire qu'il est scandaleux par excellence, est généralement évité. Les incroyants pensent en effet que la morale chrétienne, rigoureuse sur le chapitre de la chair, est responsable de la relation présente entre la sexualité et le mal. Les croyants voudraient limiter la portée de la condamnation par l'Eglise du désordre auquel le désir ouvre infiniment. La vérité est qu'en aucune manière, le christianisme n'est à l'*origine* de la honte liée à la vie charnelle, mais qu'entre toutes, son attitude est la plus hostile et la plus propre à fonder le paradoxe de Baudelaire. Ajoutons que l'érotisme étant essentiellement l'expérience pécheresse que l'*esprit* fait de la vie charnelle, toujours l'érotisme est pour nous l'expérience pécheresse qu'en a faite le monde chrétien.

Thierry Maulnier en donne une assez belle définition. Il est, à ses yeux, « un appel à l'esprit à travers le corps ». Mais il ajoute, refusant de voir que des relations de réciprocité sont nécessaires entre l'un et l'autre : « non un appel du corps au corps à travers l'avilissement de l'esprit ». Ne dit-il pas, d'ailleurs : « l'érotisme au sens vrai (on pourrait dire au sens noble)... ». Il se borne ainsi librement et borne en même temps le mot, pourtant du domaine public, aux limites de l'intérêt qu'il y porte. Accéder à l'esprit à travers le corps, ce n'est pas supprimer le corps, c'est plutôt établir entre l'un et l'autre une relation où, parfois, il arrive que l'esprit soit avili : l'esprit annonce en effet l'humain et le corps l'animalité, qu'humainement nous tenons pour vile. Mais l'esprit avili reste l'esprit et s'il en appelle au corps, c'est encore à la fête de l'esprit qu'il le convie, cet esprit fût-il avili. Disons vite que cet avilissement n'a qu'un sens : la honte que l'esprit a du corps. Ainsi le corps est-il tombé dans une catégorie spirituelle, celle de la honte. La honte,

évidemment, n'est pas le fait du corps (le corps l'ignore dans l'animalité), mais de l'esprit. L'érotisme de sens ignoble n'est donc pas moins différent que l'érotisme de sens noble de la sexualité animale. Il n'est pas animal, il est *spirituel*, et non simplement *corporel*. Et sans doute encore ce caractère spirituel est-il la raison pour laquelle à peu près tous les hommes s'accordent pour lui reconnaître un sens érotique, qu'il possède en commun avec l'amour-passion.

J'ai cru bon de marquer ce rapport essentiel de l'érotisme et de l'esprit à propos d'un livre, d'un roman, où la spiritualité la plus haute devient le tremplin, ou la planche savonnée, de la sensualité. C'est, je le crois, je l'ai dit à l'instant, le principe de tout érotisme, mais d'ordinaire ce qui fut en vérité le tremplin est tenu, du point de vue de l'érotisme, comme un obstacle. Le frein religieux est dénoncé, voué à la risée ou au mépris de la raison, ce qui n'est pas sans bizarrerie. Car l'érotisme n'est jamais un retour à la nature, c'est le retour à l'élément que l'*esprit* jugea du domaine de la honte. Sinon ce serait le retour à l'animalité insipide. Sur ce point, l'équivoque est inévitable. Elle joue un rôle assez complexe dans le dénigrement de l'érotisme, que l'on accuse à tort de ravalier l'homme au rang des bêtes. Ce jugement mal fondé est même au fond de l'antipathie de Thierry Maulnier... Mais surtout, je veux à présent montrer dans *Roberte ce soir* l'attitude la plus contraire à ce parti pris. Ce que Pierre Klossowski a rendu sensible est qu'un très haut degré de spiritualité rend vertigineuse la tentation de la chair. Si l'on tourne en dérision l'interdit, le pouvoir d'affolement de l'érotisme est déjà grand, car fût-il en lui-même dérisoire, il reste encore de l'interdit l'accord universel. Mais si l'interdit reste valable pour celui-là même qui l'enfreint ? si l'esprit ne cesse pas d'apercevoir ce qui fait l'érotisme condamnable ?

En effet, l'érotisme est condamnable en ceci qu'être humain c'est observer les limites sans lesquelles nous serions

des animaux. Mais dans la suite des temps, « sortir de nos limites » n'est en rien revenir à l'animalité, nous ne le pouvons plus : c'est aller plus loin par-delà l'homme et l'animal, c'est ouvrir le domaine interdit, et l'interdit, nous le savons c'est le sacré. Nous pénétrons le domaine sacré même si nous jugeons l'interdit injustifié, si nous en rions, mais dès lors nous le pénétrons sans le reconnaître comme tel, ce que Pierre Klossowski ne veut pas. Ce que *Roberte* représente est l'instant divin où la loi est violée contre toute attente, où l'érotisme, aux antipodes de l'animalité, relève en un même temps de la malédiction et du miracle.

Il faut exclure de ce petit livre, il est vrai scandaleux, toute idée de vulgarité. Il se peut que les actes des personnages les avilissent, mais dans cette atmosphère de malaise, qu'achève la raideur délirante du récit, rien n'a de sens plus grand que la spiritualité compassée du langage. Une pédanterie scolastique, qui parfois confine à l'inintelligible, élève la liberté des actes à cette extravagance *jamais vue* qui n'a de sens que dans l'esprit. Il est vain de chercher un précédent : cette extase sensuelle qui nous est proposée est faite d'une recherche intelligente à laquelle la honte est conviée, d'une faim de vérité profonde à laquelle l'avidité des corps doit répondre avec rigueur. Le mouvement facétieux, le refus d'adoucir ou d'expliquer, le parti pris de ne rien rendre accessible et de tout porter, dès l'abord, à l'extrême, un style subtilement mais incroyablement solennel, il n'est rien qui ne fasse de ce petit livre un monstre séduisant, rien, même la maladresse où l'auteur s'est volontairement enfoncé, qui est comme un emblème de sa volonté de décevoir, de mener vers le monde de malaise qu'engendra la pensée malaisée, la pensée sortant des limites.

* Ce commentaire de « *Roberte ce soir* » a été publié dans le numéro 81 (février 1954) de la revue critique. Il est ici reproduit avec l'aimable autorisation des Editions de Minuit.
© Succession G. Bataille.



Pierre Klossowski — Colloque Nietzsche aujourd'hui — 1972
« Archives de Pontigny-Cerisy »

Mon cher Pierre,

Vos amis m'ont demandé de rassembler quelques souvenirs sur nos répétitions de *Roberte ce soir*, et je m'y essaie avec plaisir, mais la récolte sera maigre, je me méfie de ma mémoire, tout cela est à la fois trop lointain et trop proche. Vous corrigerez.

Je vous avais rencontré chez Michel Carrouges. Je devais avoir lu tout ce que vous aviez publié à l'époque, même dans des revues d'avant-guerre que j'étais allé rechercher en bibliothèque. Puis, aux éditions de Minuit que je fréquentais alors, parution de cet ouvrage avec ses illustrations curieuses, qui, je l'avoue, m'avait laissé perplexe. Par une belle fin d'après-midi, sur la terrasse de quelque bistrot de Saint-Germain-des-Prés, en compagnie de Georges Lambrichs, vous m'avez fait part de votre projet de réalisation, pour lequel vous me proposiez le rôle d'Antoine, Denise serait naturellement Roberte, vous songiez pour Octave à Georges Perros avec qui j'étais déjà très lié. Quant au cauchemar, vous n'hésitez pas à suggérer Patrick Waldberg pour le colosse et Jean Wahl pour le nain. Le caractère presque impossible, génialement saugrenu de la chose, est ce qui m'a séduit d'emblée.

Vous aviez le lieu, l'ancien atelier de Balthus, dans l'immeuble Louis XIII de la cour de Rohan à deux pas du carrefour de l'Odéon, avec ses magnifiques poutres. Il ne l'utilisait déjà plus. Les parois étaient alors tapissées de vos immenses dessins sur les thèmes du *Bain de Diane*. Avant même de vous y installer quelque temps plus tard, vous y rassembliez un public choisi pour tirer les rois chaque épiphanie. Mais je me demande si les toutes premières séances ne se sont pas déroulées rue du Canivet où vous

viviez encore, à l'ombre des tours de Saint-Sulpice toutes ensouffrées des souvenirs du *Là-bas* de Huysmans.

Patrick Waldberg est venu une fois, en curieux ; Jean Wahl naturellement jamais. Le lui aviez-vous même demandé ? Mais nous nous sommes retrouvés avec vous, Georges Perros et moi, régulièrement toutes les semaines pendant près d'un an. La première scène marchait toujours. C'est lorsque Denise entrait en scène — et elle était évidemment l'essentiel — que tout se compliquait pour tout le monde. Malgré tous vos efforts de réécriture pour aplanir, biaiser, faciliter, nous n'en sommes jamais sorti. Hofmannesque vous alliez de l'un à l'autre, avec des légèretés d'elfe, pour disposer, apprécier, humer, souffler, nullement comme l'employé du théâtre dans son trou, plutôt comme un metteur en scène omniprésent, mais surtout comme un tentateur dans une peinture édifiante classique, jouant tous les rôles à voix basse et profonde, nous les susurrant.

Inévitablement à un moment ou à un autre une gêne parfois intolérable s'emparait de nous ; et nous savions bien que c'était l'enjeu même de l'affaire, le projet de représentation en théâtre de société s'éloignant de plus en plus dans un lointain vague. C'est avec d'autres moyens que vous avez poursuivi l'expérience. Mais vous teniez à continuer encore quelques répliques jusqu'à ce que, n'en pouvant plus, l'un ou l'autre se mettait à partir d'un fou rire qui nous gagnait tous. C'en était assez pour la soirée. La prochaine fois on repartirait à zéro.

Souvent tout cela se terminait en musique. Denis et Georges s'installaient au piano pour déchiffrer à quatre mains. Leur grand classique était une transcription du concerto pour trompette de Haydn. Je me suis même laissé aller à chanter un peu de Schubert. Puis en d'éblouissantes improvisations vous nous traduisiez, annotiez, révéliez Virgile, Saint Augustin, Sade, Nietzsche ou Mozart.

J'habitais alors rue de Sèvres, en face de la rue Vaneau et de la fontaine du Fellah prise dans les murs de l'hôpital

Laënnec. Je rentrais à pied. Georges habitait à Meudon, et venait en moto. Chaque fois, en vous quittant, nous nous arrêtions pour boire un demi à quelque zinc, et nous repassions longuement les détails de la soirée, nous demandant si nous reviendrions la fois suivante, et décidant toujours finalement qu'il fallait encore tenter une fois, que quelque chose de différent pouvait, devait sortir de tout cela (et en effet ce furent *la Révocation de l'Edit de Nantes* et *le Souffleur*). qu'on était à la veille de quelque dénouement, qu'il fallait essayer ceci, cela. Et la semaine suivante nous nous retrouvions dans cette veille, cette gêne, ce fou rire, cette interrogation, cette fascination, cette musique, profitant de cette merveilleuse hospitalité dont vous pratiquiez si bien les lois.

Puis nous nous sommes dispersés, ne nous revoyant plus que lors de passages ou de vacances, vous avez déménagé ; mais il y eut pourtant une séance mémorable d'enregistrement qui s'est terminée par un de nos plus beaux fou rires, et vous nous en avez fait entendre la bande à plusieurs reprises, ce qui provoquait un redoublement de ce fou rire qu'il aurait valu la peine d'enregistrer à son tour. Malheureusement cette bande a mystérieusement disparu. De cette trace même il ne reste qu'un souvenir, et pour le ranimer il ne me reste que vos livres ou votre voix.

Toutes les interprétations, tous les commentaires auxquels peut donner lieu l'effondrement de Nietzsche, resteront sous le signe de l'ironie même que trace Nietzsche au moment de son départ¹.

(P. Klossowski).

Le livre de Pierre Klossowski sur *Nietzsche et le cercle vicieux*, publié au Mercure de France en 1968, peut à juste titre être regardé comme l'aboutissement d'une réflexion prolongée, voire d'une recherche érudite sur la pensée du philosophe allemand. Le premier travail important de Klossowski sur Nietzsche fut la traduction de la *Gaya Scienza*, assortie d'une longue préface, qui parut en 1956 au Club Français du Livre. En 1957, il donnait au Cercle de Philosophie, à Paris, une conférence sur « Nietzsche, le polythéisme et la parodie »². Il continua ensuite son travail de traduction, collaborant notamment à la grande édition de Gallimard des *Œuvres Philosophiques complètes*. Ces quelques repères suffisent à confirmer que l'œuvre de Nietzsche fut pour Klossowski un objet constant d'étude et d'érudition. Est-ce donc par modestie ou désinvolture que l'ouvrage qui semble couronner cet effort s'annonce comme témoignant « d'une rare ignorance », susceptible de « poser imprudemment des questions déjà dépassées »³? Piètre recommandation, direz-vous, pour un travail de philosophe ! Sans doute. Mais une autre remarque, quelques lignes plus bas, nous arrête :

1. *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, 1969, nouvelle édition, 1975, p. 307.

2. Recueillie dans *Un si funeste désir*, Gallimard, 1963.

3. *Nietzsche*, p. 11.

Quel est donc notre propos — si toutefois nous en avons un ? Mettons que nous ayons écrit une *fausse* étude. Parce que nous lisons Nietzsche dans le texte, que nous l'entendons parler, peut-être le ferions-nous parler pour « nous-même ».

Ceci, me semble-t-il, explique cela. Du moins cette suggestion nous conduit-elle à poser le problème du statut de ce livre, et plus précisément du statut conféré en ce livre à celui qui en fait l'*objet* et qui cependant pourrait s'y révéler comme une sorte de *truchement* pour celui qui le signe. Proposition très sommaire, j'en conviens, et que nous tâcherons d'affiner en ces quelques pages.

Longtemps avant de se signaler comme spécialiste de Nietzsche, Klossowski avait publié un premier roman, ou plus exactement un livre sur un livre imaginaire, intitulé *La Vocation suspendue*. En dépit de cette conception *indirecte* ou *détournée*, ce récit répond bien à la définition de son modèle fictif : « Une autobiographie romanesque où l'auteur ferait une confession de ses expériences religieuses⁴. » Perturbé tout à la fois par les souvenirs d'un passé agité et par les querelles internes de l'Eglise sous l'occupation allemande, un séminariste nommé Jérôme s'achemine, à travers des péripéties souvent extravagantes, vers un défroç dont les motivations profondes demeureront incertaines. Œuvre d'un exégète rigoureusement insituable, ce livre se veut toutefois *critique* du livre supposé dont il rend compte, pourfendeur d'hérésies, de déviations et d'erreurs en matière dogmatique. Ce qui donne l'occasion, au travers des paroles disparates qui s'y affrontent, d'une sorte de Babel théologique, dont l'imbroglio semble répondre d'ailleurs à un projet concerté de l'auteur.

C'est là qu'à brûle-pourpoint et après quelques pages consacrées à la situation idéologique du milieu où vit le séminariste, ainsi qu'à ses difficultés intérieures, la figure de

4. Gallimard, 1950, p. 11.

Nietzsche fait son apparition à la fois dans le récit et dans l'œuvre de Pierre Klossowski. Novice dans un couvent, Jérôme s'entretient avec l'un des Pères, à qui il tente d'exposer les questions qu'il se pose. Il faut ici se reporter à la lettre du texte.

Jérôme lui avait parlé de la maladie de Nietzsche et de ses rapports avec l'image du Christ. Mais le nom du solitaire de Sils-Maria à peine prononcé provoque la colère du Père ; il résume toute son horreur par ces mots : *Le virilisme à outrance, voilà l'infâme qu'il faut écraser*⁵.

Ce petit incident est parfaitement représentatif de la situation de ce livre, où les opinions se côtoient sans qu'aucune puisse jamais prévaloir. La figure de Nietzsche, en cette fugitive apparition, subit les méfaits de ce système. L'échange insinue qu'il y a deux façons de parler de Nietzsche. Le Père est ici le porte-parole de l'idéologie, qui, dans les années du conflit franco-allemand, ne pouvait être, en France, qu'anti-nietzschéenne ; une parole qui, par ailleurs, se borne à opposer doctrine à doctrine, imputant au philosophe allemand une dogmatique qui ne saurait appeler que la réfutation. Voyez, en effet, en quels termes le Père pousse son argumentation :

La virilité à outrance qui s'est déchaînée sur le monde et qui menace le Matriarcat spirituel de l'Eglise comme le Dragon menace la Femme de l'Apocalypse, la virilité à outrance trouve dans les modes de production et dans les convulsions sociales qu'ils entraînent, son propre cercle vicieux [...]

On sera frappé de rencontrer, en ces derniers mots, près de vingt ans à l'avance, les éléments mêmes du titre qui nous occupe. Une annonce qui, certes, ne va pas au-delà des mots, car ce « cercle vicieux » de la virilité à outrance n'a rien à voir avec la figure de l'Eternel Retour qui occupera le livre de

5. *Ibid.*, pp. 34-35.

1968. Mais cette réponse, à la fois ironique et inadéquate, n'est-elle pas calculée pour donner la parole à ce grossier bon sens — que stigmatisera bientôt la préface à la *Gaya Scienza* —, qui refuse de voir dans le nietzschéisme autre chose qu'une « morale du coup de force »⁶. Vous invoquez le *cercle vicieux*, semble dire l'adversaire de Jérôme, parlons-en... — Dirà-t-on que le séminariste, face aux préventions du Père (le séminariste en qui Pierre Klossowski doit se reconnaître), présente au lecteur une figure plus recevable du « solitaire de Sils-Maria » ? Convenons que sa vision est exempte de tout parti pris idéologique : il lui avait parlé « de la maladie de Nietzsche ». Etrange façon d'introduire un débat philosophique ! Curieuse digression, d'ailleurs, dans ces pages théologiques où sont abordés des problèmes dévotionnels ! C'est pourtant par de telles considérations que s'ouvrira le livre de 1968. La personne — voire le corps — de Nietzsche prendrait-elle le pas sur sa pensée ? Sa personne, mais aussi son imaginaire : « Ses rapports avec l'image du Christ. » Au reste, celui qui est ici invoqué n'est autre que le *visionnaire*, qui, à Sils-Maria, en 1881, reçut la *révélation* de l'Eternel Retour. Déjà le novice des années « 194... » (c'est la date que donne la première page de *La Vocation suspendue*) fait figure de franc-tireur dans la pratique de la philosophie et de la théologie. Autant le Nietzsche de l'idéologie française nous apparaît caricatural, autant celui de Jérôme nous semble éloigné de celui que les philosophes de métier ont appris à lire : un Nietzsche qui serait plus proche de l'affectivité de cet étrange disciple, que de sa rationalité.

En ces quelques lignes, rédigées par un lecteur assidu du philosophe allemand, ce qui frappe, c'est l'*absence* de la figure de celui-ci. Nietzsche serait-il *inabordable* ? Serait-il, aux yeux de cet exégète autorisé, voué à l'erreur d'appréciation, à la *circonlocution*, qui caractérise la démarche de

6. *Un si funeste désir* p.9.

*l'ironie*⁷ ? Si fugitive que soit cette première apparition de la figure nietzschéenne, elle me semble préfigurer la relation qui s'établira plus tard entre le texte nietzschéen et son commentateur : une relation qui, en dépit de la compétence de celui-ci, ne saurait être rangée sous l'étiquette de *l'érudition*.

Quinze années s'écoulaient cependant, largement occupées par les travaux que nous avons recensés, avant que la figure nietzschéenne réapparaisse dans le roman du *Baphomet*. Dans le cadre d'une fable qu'on peut, à la rigueur, qualifier de fantastique, Klossowski installe une version allégorique de la pensée de l'Eternel Retour. Dans un monde intemporel peuplé d'âmes séparées de leurs corps, s'affrontent les tenants du plan divin, c'est-à-dire de la Résurrection finale qui restaurera dans son être propre chacune des créatures, et les champions de *l'état d'indifférence* qui « exproprie non seulement toute chair de son souffle mais tout souffle de sa qualité spirituelle »⁸. Gardien institué de l'orthodoxie en la matière, le Grand Maître défunt de l'ordre des Templiers, Jacques de Molay, supplicié en 1314, a pour adversaire Thérèse d'Avila, la réformatrice du Carmel, décédée en 1582. Par tous ses discours et toutes ses démarches, celle-ci fait figure d'interprète de la pensée nietzschéenne. Longtemps elle assumera seule ce rôle, disciple exemplaire qui n'est pas sans évoquer cette autre « beauté radieuse » dont Nietzsche rêva de faire la compagne de toutes ses pensées⁹.

Au fil du récit cependant nous voyons apparaître et se multiplier de plus précises évocations et la figure même de l'inventeur de l'Eternel Retour se dessinera peu à peu dans cet espace chimérique et intemporel. C'est lui que des rumeurs annoncent comme un intrus dans la forteresse du Temple. Il s'agit d'un esprit qui nie « que Dieu ait jamais créé des natures éternellement identiques à elles-mêmes et

7. Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, Champs, p. 58.

8. *Le Baphomet*, Mercure de France, 1965, p. 107.

9. C'est bien entendu Lou von Salomé que je veux désigner ici.

responsables de leurs actes et de leurs pensées »¹⁰. Soutenant, au contraire, « que tout change perpétuellement jusqu'à épuiser toutes les combinaisons tant qu'à recommencer indéfiniment le cercle dans une innocence aussi désespérée qu'absurde ». Employé, cette fois, dans son acception nietzschéenne, le nom du *cercle* autorise l'identification de cette parole. Celle-ci, d'ailleurs, se confirme au moyen d'une citation très exacte, reprise ici en deux lieux différents et recoupant, de surcroît, un texte théorique (*Un si funeste désir*, p. 226) : l'intrus, au dire de ses dénonciateurs, n'est autre que « celui qui disait que : *tous les dieux moururent de fou-rire à entendre l'un deux se nommer le dieu unique !* » — Telles sont, progressivement accrues et intensifiées, les marques d'un Nietzsche *identifiable*.

Ces marques vont se confirmer dans les cent dernières pages du livre ; mais elles seront constamment frappées d'ambiguïté et transférées du champ du savoir historique à celui de la fiction. Celui qu'on annonce, et qui ne tardera guère à se manifester, se nomme Frédéric l'Antéchrist, et déjà ce surnom comporte une équivoque dans laquelle s'égare tout d'abord le Grand Maître. Le voici qui s'avance bientôt sous l'apparence d'un tamanoir que le page Ogier de Beauséant traîne au bout d'une chaîne. Ici encore, le message est ambigu : sous cette allégorie, un homme se cache, dont le visage — dût-il s'obstiner à marcher toujours à quatre pattes — se profile fugitivement : « Son vaste front baissé vers le sol surplombant de sourcils touffus ses yeux fulminants et ses lèvres disparaissent sous d'énormes moustaches, balayant les dalles¹¹. » A défaut de son nom — qui ne sera pas écrit dans ce livre — du moins reconnaissons-nous le portrait de Nietzsche.

C'est peu, d'ailleurs, que cette figure soit ainsi *maquillée*. A peine l'avons-nous identifiée que nous la voyons se *diviser*,

10. *Baphomet*, p. 154.

11. *Ibid.*, p. 201.

s'éparpiller dans une constellation d'êtres symboliques liés entre eux par d'incertaines relations. Le moi de Frédéric subit la loi de cet univers où les rôles sont aléatoires, les distributions fluctuantes, où « nulle intention ne se [peut] réellement défendre de la pénétration d'une autre »¹² ; cet univers de consciences « sans suppôt » et de « vacance du moi »¹³. Comme le tamanoir ne parle point, c'est la voix d'Ogier qui sert de véhicule à ses discours. Ogier, pourtant, ne remue pas les lèvres (l'un des Frères, même, le crut ventriloque), mais tous reconnaissent son timbre enfantin et sont persuadés qu'un « même esprit » circule « dans l'un et dans l'autre »¹⁴. C'est Thérèse, en effet, qui se vante d'*agiter* elle-même la langue de l'adolescent¹⁵, après avoir assuré Frédéric qu'elle traduirait fidèlement sa pensée.

Ainsi privée de l'ancrage d'un corps propre, la figure nietzschéenne n'est pas dotée non plus d'une inscription temporelle bien assurée. Voyez comment Thérèse, usurpant, trois siècles à l'avance, l'invention du solitaire de Sils-Maria, sut expérimenter au profit d'un moine amoureux d'elle les prérogatives du Retour¹⁶. Mais voyez, en revanche, cette cérémonie d'initiation qui doit permettre à Frédéric l'Antéchrist d'être reçu parmi les chevaliers du Temple, disparus cinq siècles avant sa naissance. Soumis au rite anachronique, le tamanoir se voit présenter, ainsi qu'on le faisait autrefois pour tout postulant, le crucifix. Ceux-ci devaient cracher sur l'image du Christ ; il va, lui, l'engluer de sa bave et la rejeter ensuite de sa patte. Sans doute se soumet-il d'autant mieux à ce rite que sa propre pensée en pourrait être l'instigatrice. Que faisaient, en effet, ces chevaliers hérétiques qui crachaient sur le *corps* du crucifié, sinon afficher un mépris tout nietzschéen de leur propre corporéité en tant que gage

12. *Ibid.*, p. 60.

13. « Du simulacre dans la communication de Georges Bataille », in *La Ressemblance*, éditions Ryôan-ji, 1984, p. 25.

14. *Baphomet*, p. 189.

15. *Ibid.*, p. 196.

16. *Ibid.*, p. 70 et suivantes.

de leur identité et siège de leur être propre, créé *une fois pour toutes* et promis à la Résurrection ? C'est ainsi que Nietzsche précédait Nietzsche et que l'Antéchrist n'a d'autre résidence que dans la sphère de l'inqualifiable et de l'intemporel.

C'est là, précisément que le rencontre son partenaire, ce Frère Damiens, tard venu dans cet univers fabuleux. Les oripeaux de la fantasmagorie ne doivent pas nous empêcher de reconnaître en ce prétendu chapelain du Temple l'homologue de Jérôme le séminariste. Le disciple de Nietzsche est, à présent, un homme de soixante ans¹⁷, époux de Roberte, et jadis ami d'une « moniale » trop « inébranlable » dans ses vœux¹⁸. Comment cependant ne pas reconnaître l'inspiration du Maître dans la thèse de théologie que va soutenir le Frère Damiens sur « l'état d'indifférence où se trouvent les âmes séparées de leur corps dans l'attente de la résurrection »¹⁹ ? Il entendra, pour lors, une homélie faite de « pieuses impertinences mêlées d'allusions à quelque obscure doctrine »²⁰. L'être qui la lui tient est, certes, costumé en garçon, mais doté de toutes les marques d'une féminité facilement reconnaissable. Quant au discours, l'argument en est scripturaire, mais cette réitération de l'histoire évangélique de Marthe et Marie nous rappelle simplement que ce que le Christ dit, l'Antéchrist le redit²¹. Le rejet du sens historique, l'appel à l'esprit d'enfance permettent enfin d'identifier cette « obscure doctrine », dont les thèmes étaient exposés par Klossowski dans les notes sur la *Gaya Scienza* rédigées en 1956²².

Si différents que soient ces deux livres, ils poursuivent , à

17. P. 216. Pierre Klossowski est né en 1905.

18. La sœur Théophile, dans *La Vocation suspendue*, « bien que déliée de ses vœux prononcés naguère », estime pourtant que ceux-ci « l'engagent en esprit une fois pour toutes » (p. 144).

19. *Baphomet*, p. 219.

20. *Ibid.*, p. 217.

21. *Ibid.*, p. 187.

22. *Un si funeste désir* : sur « le danger de l'hypertrophie du sens historique », p. 14-15 ; on y verra aussi que l'enfant « offre à l'adulte l'émouvant spectacle d'une vie qui n'a encore aucun passé à renier ».

l'égard de la personne civile et de la doctrine de Nietzsche, un processus d'*ironisation* qui tend à les désengager tout d'abord des mécanismes rodés de l'érudition et de la spéculation pures. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'*ironie*, qui dans *Le Baphomet* s'épanouit en parodie, n'est pas ici au service du ressentiment. Disons plutôt qu'elle autorisait, entre le disciple vivant et le maître disparu, une *intimité* que ne pouvait tolérer la relation de savoir. Pour esquiver cette relation, l'écrivain, dans un premier temps, ne trouvait pas de meilleur terrain que celui de la fiction. Il éprouvait ainsi les vertus d'une parole différente, productrice, non pas de notions, mais de simulacres. Car si la notion favorise la *compréhension*, le simulacre instaure la *complicité*²³, transfère la connaissance dans la région de l'affect.

Il apparaît donc, à considérer la relation que nouent Jérôme et le Frère Damiens avec la figure nietzschéenne, que celle-ci est, pour lors, aussi solidement implantée dans l'imaginaire du créateur de fictions que dans le discours du philosophe. Qu'en sera-t-il si le même écrivain décide d'agir en historien, entreprenant un livre sur « la pensée de Nietzsche » (ce sont ses propres termes), produisant, à cette occasion, des documents biographiques et confortant son argumentation de copieux emprunts aux textes de son auteur ? Va-t-il se départir de cette intimité qui compromettait l'objectivité de son approche ? Question incontournable, me semble-t-il, pour qui aborde le livre intitulé *Nietzsche et le cercle vicieux*.

*
**

Comment, d'ailleurs, n'en être pas préoccupé en parcourant les premières lignes de cette préface que nous citons en

23. *La Représentation*, p. 24.

commençant ? La « rare ignorance » que l'auteur confesse sans façons, la « fausse étude » qu'il croit avoir réalisée, mais surtout son adhésion à ce « complot » dont l'œuvre de Nietzsche serait le centre et le ferment : telles nous apparaissent les prémisses d'une lecture klossowskienne de l'œuvre nietzschéenne.

Un livre dont la structure suffirait à signaler l'étrangeté. Il n'est que de consulter la table des matières pour observer les disparates qu'admet l'économie de cet ouvrage qui pourrait être philosophique. Certains chapitres sont théoriques : « Tentative d'une explication scientifique de l'Eternel Retour », « Le cercle vicieux en tant que doctrine sélective ». D'autres prennent pour objet la personne même et la vie de Nietzsche ; tels ces deux chapitres de la fin du livre : « La consultation de l'ombre paternelle » et « L'euphorie de Turin ». Cette alternance semble indiquer, au premier abord, un projet à la fois critique et biographique. Pourtant l'examen du texte montrera qu'il ne s'agit ni d'une biographie de Nietzsche, ni d'une étude méthodique de sa pensée. L'entreprise, dans cette seconde hypothèse, serait d'autant plus aléatoire que seuls sont utilisés les fragments posthumes de la dernière décennie (1880-1888). Pour ce qui est du projet biographique, on remarquera qu'il se limite aux péripéties de la maladie, tant morale que physique, de Nietzsche, et que les années retenues sont celles qui précèdent de peu l'irruption de la folie.

A la question du statut du texte est liée celle du sujet de l'énoncé : qui donc est celui qu'on nous rend ici présent et à qui la parole, à tout instant, est donnée ? Théoricien ou personnage d'une aventure tragique ? D'une part on fait état des « recherches d'ordres physiologique et biologique » auxquelles il s'est livré ; d'autre part, on reproduit de larges extraits de sa correspondance, décrivant les maux dont il souffrait, son existence *valétudinaire*, les céphalalgies chroniques et finalement, au fil des ans, les symptômes de son aliénation. L'exégète, en l'occurrence, se mue en clinicien. Et

c'est dans cette fonction nouvelle qu'il atteste le plus vivement son intimité avec celui dont il fait son héros. Chronique d'un naufrage spirituel, le livre de Klossowski s'apparente beaucoup moins au genre didactique qu'au genre *hagiographique*. Car il s'agit pour lui de *réhabiliter* ce qu'il regarde comme une expérience unique dans l'histoire de la pensée humaine, et d'en dégager pour nous tous le profit méconnu. Bref, Pierre Klossowski, écrivant ce livre, entreprend d'évaluer ce qu'on peut appeler : l'*effet* Nietzsche dans notre modernité.

Pour thème, le titre affiche le *cercle vicieux*, autrement dit : la doctrine de l'Eternel Retour, cette hypothèse, par lui-même reconnue comme délirante, et formulée en 1881, mais qui jamais ne fit, de sa part, l'objet d'un ouvrage spécifique. Cependant la formule composite du titre klossowskien suggère que le cercle vicieux doit être envisagé comme un aspect de l'être et du vivre nietzschéens. Il se trouve, en effet, que l'exposé se consacre moins à une doctrine — en fin de compte inexposable — qu'à la *révolution* que devait déclencher dans le psychisme et l'existence de son inventeur l'irruption de cette pensée. Une révolution que l'exégète, parlant au nom de Nietzsche, désigne en ces termes :

A l'instant où m'est révélé l'Eternel Retour, je cesse d'être moi-même *hic et nunc* et suis susceptible de devenir d'innombrables autres²⁴.

C'est pourquoi l'intérêt se tourne principalement vers les rares confidences que renferment quelques lettres et les souvenirs qu'en a gardés Lou Andreas Salomé. Celle-ci rapporte que son ami lui confia cette pensée « avec tous les signes de la plus grande épouvante », comme si « la certitude de l'Eternel Retour de la vie devait être pour lui quelque

24. Nietzsche et le cercle vicieux, p. 94-95.

choses d'horrifiant »²⁵. Impression que confirme une lettre adressée par Nietzsche, le 14 août 1881, à son ami Gast. Il reconnaît que « des pensées » lui sont apparues, telles qu'il n'en avait « pas vu encore de semblables » et qu'il en retire le sentiment de vivre « une vie des plus dangereuses »²⁶. Pour compléter ces documents, Klossowski relève un fragment inédit, daté de 1886 et donc rétrospectif, évoquant la « révélation » reçue en 1881. L'« impulsion » ressentie, à en croire Nietzsche, fut « comme un commandement ». Cette pensée résultait, en apparence d'un « mouvement d'humeur », quelque chose « d'arbitraire, d'insensé, de volcanique ». Etrange façon d'accueillir et d'annoncer une doctrine : impulsion, mouvement d'humeur, et pour finir, cette absurdité :

La longue phrase de ma vie exigerait peut-être — me demandais-je en moi-même — d'être lue régressivement²⁷.

Le choix de tels documents atteste de la part de l'exégète l'intention de *dramatiser* l'événement spirituel de Sils-Maria ; orchestration exceptionnelle dans un ouvrage de philosophie, qui nous prépare, non pas à l'appréhension d'une théorie, mais à l'écoute de ce que la préface appelait « le chuchotement, le souffle, les éclats de colère et de rire » de la prose nietzschéenne. Désignant lui-même l'Eternel Retour comme « un simulacre de doctrine »²⁸, Klossowski ne reconnaissait-il pas l'aporie de tous les commentaires ? Il ne pouvait donc faire mieux, en ce livre, qu'installer un espace de parole propice au *délire* nietzschéen, et faire de cet ouvrage la *scène* de cette double catastrophe que constituent l'effondrement de Nietzsche et le renversement de la philosophie. Deux occasions d'observer ce qu'il appelle « le

25. *Ibid.*, p. 145.

26. *Ibid.*, p. 91.

27. *Ibid.*, p. 115.

28. *Un si funeste désir*, p. 226.

phénomène de la pensée »²⁹, ou — ce qui revient au même — les conditions de production des signes. Sur quoi intervient cette proposition, éminemment subversive, que « toute signification demeure fonction du Chaos générateur de sens »³⁰. Principe qui autorise la pensée de l'Éternel Retour et annonce le renversement de la philosophie.

Qu'est-ce, en effet, que l'activité de pensée, sinon une fluctuation de l'intensité ? « Comme les figures qui s'élèvent à la crête des ondes et ne laissent que de l'écume », écrit Klossowski, « ainsi les désignations en lesquelles l'intensité se signifie. Et c'est là ce que nous nommons la pensée ». Ainsi la « révélation » du Retour ne fait-elle que manifester une « haute tonalité » de l'âme (*hohe Stimmung*, écrivait Nietzsche), et c'est à juste titre que Klossowski la définit comme « une expérience dont la seule évidence réside dans son intensité ». Car rien n'est mieux assuré, biologiquement parlant, que cette particularité du vivant : les hauts et les bas de l'énergie dont il est habité. Il reste que nous avons affaire à un type de certitude qui « n'empporte pas la conviction », à une « évidence indémontrable », « inintelligible » ; j'ajouterai : à une forme de cohérence qui ne doit rien à l'exercice de la pensée logique.

Ainsi la réflexion de l'exégète est-elle ramenée à l'idée de ce « signe unique », objet déjà de la postface aux *Lois de l'hospitalité*. Un signe, répète-t-il ici, « valant pour tout ce qui est arrivé, pour tout ce qui arrive, pour tout ce qui arrivera jamais au monde »³¹. Un signe, avait-il écrit précédemment, dans lequel « la pensée connaît sa plus parfaite cohérence »³². Il est capital que le biographe de Nietzsche entreprenne ainsi d'assimiler ce signe appelé « cercle vicieux » à celui qui, naguère, servit à désigner Roberte ; que, venant, quatre ans après la postface, à

29. *Les Lois de l'hospitalité* ; Callimard, postface, p. 333.

30. Nietzsche, p. 99. — Nous commentons ici les pages 96-99.

31. P. 95 et aussi p. 103.

32. *Lois*, postface, p. 339.

analyser les conditions de la pensée nietzschéenne, Klossowski retrouve spontanément les mêmes formules. Ainsi se bouclent tout à la fois une œuvre et une recherche, et l'exégète franchit un pas décisif quand l'expérience klossowskienne *se reconnaît* dans l'expérience nietzschéenne, en tant que participation au « phénomène de la pensée ». Ce qui se produit en ce livre, c'est, pour Pierre Klossowski, la rencontre, en Frédéric Nietzsche, de *son prochain*. Tel est l'événement de cet ouvrage, telle est sa raison profonde, son opportunité.

Celle-ci, toutefois, ne sera définitivement avérée qu'à l'instant où le biographique s'articule sur le philosophique, montrant dans la connaissance de soi un épisode spécifique du « phénomène de la pensée ».—Dès les chapitres théoriques du début, l'analyse du fonctionnement de la pensée comme production du chaos n'a cessé d'être associée à l'évocation des péripéties de l'existence et des souffrances du corps de Nietzsche. A aucun moment, la spéculation philosophique ne se démarque de la biographie. C'est pourtant dans les cent dernières pages que celle-ci s'installe au premier plan. Il ne s'agit plus dorénavant que de définir *l'être de Nietzsche*, compte tenu tout à la fois de ce qu'il écrivit sur lui-même, tant dans sa correspondance que dans *Ecce Homo*, et de sa théorie générale de la pensée.

De cette théorie il résulte qu'au moment de se définir Nietzsche proteste contre « la servitude qu'entraîne toujours toute signification ». Donc, commente son biographe, « qu'est-ce qui nous libérera d'une signification quelconque et nous restituera l'*existence ininterprétable* ? » Formule capitale, par laquelle s'annonce la plus insolite des biographies. Paradoxe dont nous ne saurions toutefois ignorer la positivité, puisqu'il ne s'agit de rien moins dans cette entreprise, que d'*intensifier le comprendre*³³. Ces remarques

33. « Comment le comprendre peut-il *s'intensifier*, sans jamais se soumettre à une intention déterminée ? », *Nietzsche*, p. 253.

sont formulées par Klossowski à propos de quelques lignes d'*Ecce Homo* (écrit par Nietzsche en 1888-1889), citées à l'ouverture du chapitre, et que nous pouvons recueillir comme une espèce de définition du philosophe par lui-même. Les voici (dans la version klossowskienne) :

Le bonheur de mon existence, son unicité peut-être, réside dans sa fatalité : pour l'exprimer sous forme d'une énigme : « *En tant que mon père je suis déjà mort, en tant que ma mère, je vis encore et je vieillis.* »

Ce qui séduit ici l'exégète, c'est le caractère insolite de cet énoncé autobiographique. Parlant de soi, n'est-il pas vrai que l'auteur de ces lignes envisage d'être lu et pour tout dire *interprété* ? Comme dit Klossowski, il « s'expose au comprendre ». Aussi le fait-il en nous tendant ce piège : une épigramme, une énigme. Reste au commentateur à s'emparer de ce matériau, qui se prête moins à l'interprétation qu'à l'*intensification*. J'entends par là qu'un tel énoncé ne se déchiffre pas sans susciter quelque chose comme ce « mouvement d'humeur », dont il est lui-même issu.

Il se trouve que ce texte en évoque un autre, le récit d'un rêve de Nietzsche enfant, rédigé par lui à deux reprises, à l'âge de treize ans, puis de dix-sept ans. Le père mourut en 1849, l'enfant avait cinq ans. Dans ce rêve, qu'il dut faire dans l'année suivante, il entend les sons d'un orgue venant d'une église voisine, il ouvre sa fenêtre et voit se soulever la pierre d'une tombe, d'où sort l'ombre de son père, qui se dirige vers l'église et en revient avec sur les bras un enfant, pour disparaître dans la tombe avec son fardeau, tandis que se tait la musique de l'orgue. Nietzsche interprète, pour sa part, ce songe comme une prémonition de la mort, qui suivit de peu, de son propre frère : l'enfant enlevé par le père était ce frère³⁴. C'est sur ce dernier point que l'exégète élève des doutes : le récit de l'adolescent, estime-t-il, dut faire état

34. Klossowski reproduit ces deux versions du récit, *Nietzsche*, p. 255.

« des précisions et des impressions de son entourage ». Il va donc s'attacher à réviser cette interprétation (« nous réinterprétons cette interprétation de Nietzsche », p. 259). Nietzsche n'ayant, par la suite, jamais reparlé de ce rêve, il semble légitime d'invoquer, comme tout proche du récit originel, tel texte d'*Ecce Homo* faisant état de la destinée du père :

Mon père mourut à trente-six ans ; il était tendre, aimable et morbide, comme un être destiné seulement à passer... un souvenir bienveillant de la vie plutôt que la vie même. L'année où sa vie déclina, la mienne suivit la même pente : dans ma trente-sixième année, ma vitalité touche son étiage³⁵.

La notation dominante de ces textes ainsi regroupés est manifestement le lien qui unit Frédéric à son père. La figure du frère s'estompe, l'enfant enlevé par le père, c'est — à en croire les remarques d'*Ecce Homo* — Frédéric lui-même ; et voici la version klossowskienne du rêve, telle qu'elle se dégage de ce processus interprétatif :

J'ouvre la fenêtre et *la tombe s'ouvre* ; j'ouvre la tombe de mon père qui *me* cherche à l'église. Mon père mort me cherche et m'emporte parce que je cherche à voir mon père mort. Je suis mort, père de moi-même, je me supprime, pour me réveiller dans la musique. Mon père mort me fait entendre la musique³⁶.

Faut-il observer que jamais Nietzsche n'eût écrit tel scénario ? Simplement parce que les motifs en sont évidemment post-freudiens et, en même temps, anti-œdipiens, comme nous le verrons. Mais ce qui frappe tout d'abord, c'est l'arbitraire de la démarche klossowskienne, et en même temps le *pathos* qui l'inspire : un pathos qui ne doit rien à la logique ni à la vraisemblance. Tout se passe, dans cette

35. *Ibid.*, p. 256. Ayant quitté en 1879 sa chaire à l'Université de Bâle, Nietzsche se retira en 1880 à Naumburg dans un état de profonde dépression.

36. *Ibid.*, p. 257.

réinterprétation, comme si l'*ininterprétable* seul devait être recherché. Fort du caractère énigmatique de l'énoncé nietzschéen, Klossowski s'évertue à renouer avec les signes de l'inconscient, et c'est ainsi qu'il compte *intensifier le comprendre*. Si l'on voulait caractériser la contribution klossowskienne à la biographie de Nietzsche, on pourrait dire qu'elle en élabore une véritable dérive fictionnelle.

Ce n'est pas que tout *fondement objectif* manque à la construction qui nous est offerte : tous les biographes ont fait état du conflit qui opposa longtemps Frédéric à sa mère. De ce trait, l'exégète prend acte. Il le retrouve dans le fragment d'Ecce Homo (« en tant que mon père/en tant que ma mère »). Il note que le récit du rêve se borne à ignorer la mère. Partant de là, l'*arbitraire* (l'*humeur*) de l'exégèse consiste dans le rejet, s'agissant de Nietzsche, du schéma œdipien, le seul habilité pourtant, dans l'état de notre *culture*, ou de notre idéologie, à vraisemblabiliser et à doter d'une cohérence intelligible, l'ensemble de ces énoncés. Voici donc la version klossowskienne de la situation familiale de Frédéric Nietzsche :

Nietzsche se substitue, s'est *toujours substitué*, non pas à son père auprès de sa mère, — suivant le schéma œdipien — mais, selon un schéma inverse, à sa mère auprès de son père, comme étant sa propre mère³⁷.

Dans ce refus des facilités offertes par une hypothèse en vigueur, dans ce parti pris de relire une biographie à l'encontre de son cours réputé naturel, on peut voir une manifestation exemplaire de ce « mouvement d'humeur » qui caractérise le « phénomène de la pensée ». On conviendra que Klossowski réserve à la pathologie des rapports parentaux un traitement tout à fait insolite et aberrant, j'ajouterai : *ironique*.

37. *Ibid.*, p. 258.

On s'aperçoit que la visée ultime de cette argumentation est de redéfinir la figure paternelle, de lui prêter une valeur nouvelle, inconnue tant dans l'univers objectif que dans la pensée psychanalytique. Cette valeur, qui se déduit, selon Klossowski, de l'énoncé nietzschéen, c'est l'*ambivalence* que Frédéric prête à son père, image, avant lui-même, de l'essor et du déclin, « du sommet et du bas de l'échelle de la vie ». « Je connais les deux », affirme-t-il, « je suis les deux ». Car, pratiquant à l'exemple de ce père « le détachement à l'égard de la vie », il en « reçoit en compensation l'exubérance de l'esprit »³⁸. C'est ainsi, conclut le commentateur, que le père mort « devient signe du sens de la vie. »

L'exégète impose donc aux énoncés autobiographiques de son héros une double dérive : d'une part, il élabore une version fictionnelle du rapport de Frédéric à la figure paternelle ; mais, de surcroît, il se prévaut de la singularité du vécu nietzschéen pour originer dans cette « généalogie renouvelée »³⁹ la philosophie de la « transvaluation des valeurs ». Reconsidérant la scène de la tombe ouverte, il y découvre, en effet, une « nouvelle suggestion », susceptible, comme on va le voir, de ramener la réflexion dans les voies de la philosophie :

Le père vient unir à lui quelque chose d'*indistinct* : le sein de la terre s'est *entrebaillé*, béance, dans la langue grecque, se nomme le *Chaos*[...]

Si l'on scrute l'étymologie non seulement linguistique mais aussi affective des termes, la stratification irrationnelle des vocables et leur superposition, une élaboration semble s'effectuer qui n'est pas seulement imputable à quelque ingéniosité exégétique, mais à la vision même de Nietzsche : l'ombre paternelle et l'image de la tombe amalgamées en un signe : le Chaos⁴⁰.

Glissements, connexions, *amalgames*, autorisés ici par la *vision* onirique de Nietzsche, mais également par une

38. *Ibid.*, p. 259.

39. *Ibid.*, p. 259.

40. *Ibid.*, p. 270.

étymologie « affective » : tels sont les gestes producteurs de la fiction klossowskienne et fondateurs, en même temps, de la nouvelle *imposture*⁴¹ philosophique. C'est ainsi que l'énoncé nietzschéen initial précipite en cet aphorisme composite :

[...] la mémoire qui survit aux hommes est *ma mère*, et le Chaos qui tourne sur lui-même est mon *père*⁴².

Si le champ philosophique est ici impliqué par l'intermédiaire d'objets (mémoire et chaos) qui, par tradition, lui sont propres, il est aussi profondément contaminé par des ingérences fantasmatiques, dont l'exégète assume, en grande partie, la responsabilité. Comment ne pas constater, en maint détour de la réflexion, que c'est ici l'*impulsion* qui prend la parole ? On ne s'étonnera pas qu'elle ne rende pas plus *intelligible* l'être nietzschéen ; on reconnaîtra qu'elle en procure, en revanche, une « connaissance pathétique »⁴³.

La démarche de ce livre est donc inséparable d'une théorie de l'entendement, dont l'exposé accompagne d'ailleurs l'évocation de « l'euphorie de Turin », cette courte période du printemps 1888, durant laquelle Nietzsche, résolu à exercer la pensée « sous le rapport de la capacité émotionnelle, non plus conceptuelle », s'abandonna aux « forces sollicitantes du Chaos »⁴⁴. A tout ce qu'il écrivit lui-même, on ne saurait chercher d'autre justification que cet esprit qui, d'entrée de jeu, « tient pour une erreur flagrante, du point de vue de la connaissance, les frontières tracées entre la raison et la déraison et ne consent à la première qu'en se réservant l'usage de la seconde »⁴⁵.

Il en faut dire autant du livre de Klossowski, auquel nous ne chercherons point d'autre justification que celle-là ;

41. La figure du philosophe imposteur est familière à Nietzsche, voir le livre de Klossowski, p. 194.

42. P. 271.

43. *Un si funeste désir* p. 203.

44. *Ibid.*, p. 313.

45. *Ibid.*, p. 308.

convaincus que la fiction qu'il élabore s'autorise de cette part consentie au *délire*, dont s'enrichissait le message du visionnaire de Sils-Maria, mais qu'à l'exemple de Nietzsche il place sous le signe — philosophique entre tous — de l'*ironie*.



« Pierre Klossowski, Antonio Del Guercio et Denise Klossowski à San Antonio, 1974. » Photo. Signora Sciarolino, Turin.

Le premier constat qui s'impose, à propos des images klossowskiennes, c'est que par le dessin elles se constituent en peinture. L'œuvre de Klossowski a ceci de très particulier, que le dessin s'y présente comme une technique pour s'y démentir en tant que certitude classique, pour s'y troubler en tant que certification des choses à travers leurs inexistants contours cernés par le crayon. Ce démenti et ce trouble infligent au crayon (aux crayons) la torture féconde qui est celle de la touche picturale, brève, successive, multidirectionnelle. L'image présente du même coup un simulacre évident et la corrosion des assises idéologiques et techniques sur lesquelles repose le simulacre classique. Il est bien évident que cette corrosion est aussi — en aval du simulacre classique — la corrosion du pseudo-simulacre académique.

Ce dessin dénaturé (naturalisé peinture) se présente à mes yeux comme quelque chose d'*impossible* — pour employer un terme inventé par Merleau-Ponty à propos de l'instantané imaginaire des quatre pattes en l'air des chevaux du *Derby d'Epsom*, de Géricault — avec les régressions néo-académiques, *cultivées* ou *anachroniques*, comme on dit, dont nous sommes affligés actuellement. Au contraire, il m'apparaît comme un des fruits du même arbre qui donna le fruit Giacometti.

Cette œuvre, que je dis picturale, de Klossowski, mérite qu'après qu'elle a été, avec un certain retard, regardée, elle soit vue sans qu'entre elle et nous aucun écran incongru ne s'interpose.

Ce qui est présumé dans les régressions néo-historiques de ces dernières années, c'est la mort de l'art. Des mots (que Hegel, dont quelquefois certains se réclament, n'a jamais prononcés) qui en eux-mêmes ne veulent absolument rien

dire, et qui servent à renvoyer vers le ciel chastement *objectif* des concepts abstraits ce que Nietzsche avait vu dans le lieu patibulaire de la modernité : la transformation de l'homme européen en touriste dans le jardin de sa propre histoire, en promeneur cultivé (informé, pour mieux dire) et impuissant. *Subjective*, cette transformation est au contraire le lieu d'un défi, d'une révolte, d'une peine, d'un sublime péché d'orgueil, de tout ce que l'on veut, sauf de la chaste promenade dans le musée de l'histoire morte. En d'autres termes, entre certaines fabulations post-modernistes et certaines conceptualisations ultra-modernistes d'il y a quelques années seulement, les différences ne sont pas substantielles : un concept, quelque chose qu'on peut dire avec des mots abstraits, est représenté ; l'objet visuel donnant cette représentant est dans les deux cas un « C.Q.F.D. ».

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que l'on voit poindre à l'horizon un vif et bizarre enthousiasme pour la peinture néo-rubéniste et franchement académique à laquelle De Chirico s'était converti après la sublime phase nietzschéenne de son art *métaphysique*.

J'ai évoqué Giacometti. Il me vient à l'esprit qu'en quelque sorte Giacometti en peinture a eu une démarche contraire à celle de Klossowski, dans la mesure où chez lui c'était (je force un peu) plutôt la peinture qui se dénaturait en dessin. De toute façon, il y a chez ces deux artistes un jeu complexe et très spécial entre peinture et dessin, ou pour mieux dire entre les traditions de la peinture et les traditions du dessin. Les règles de ce jeu sont différentes de l'un à l'autre, mais elles ont ceci en commun qu'elles sont faites pour multiplier les occasions de dire l'ambiguïté de la relation de l'artiste *moderne* à l'histoire des traditions de l'art ; et par là-même, l'ambiguïté de sa relation aux événements et aux choses.

Chez Giacometti, la peinture mime le rôle traditionnel du dessin, grille ou cage où le simulacre est pris ; chez Klossowski, le dessin mime le rôle traditionnel de la peinture,

lieu d'une apparition plutôt que d'une capture. Or, ce qui me frappe dans ces deux jeux confrontés, ce sont les inversions parallèles qui s'y produisent, et qui en quelque sorte déjouent les attentes. La peinture-dessin de Giacometti structure une grille, une cage, mais cette grille et cette cage ne capturent pas (ne figent pas) le simulacre : lequel, à la limite n'en est pas un, vu qu'il s'agit plutôt d'un faisceau de fluidités mouvantes et finalement insaisissables. Le dessin-peinture de Klossowski torture la cage des contours, mais étrangement confirme la capture (le mouvement figé) du simulacre.

Certes, ces inversions se situent *aussi* à ce niveau du travail de l'art, où tout jeu peut être joué innocemment, c'est-à-dire sans que ce dont on parle (événements, situations, existences, etc.), ou ce dont on feint de parler, ait quelque importance que ce soit. Nous avons d'ailleurs connu assez récemment des jeux d'autant plus innocents qu'ils se faisaient avec ce qu'il y a de plus désincarné, à savoir des concepts : et nous connaissons maintenant des jeux non moins conceptuels, se faisant avec l'histoire passée de la peinture, qui n'est pas désincarnée, mais qu'on s'évertue à penser sans chair. Ce n'était pas le cas du jeu de Giacometti, ce n'est pas celui du jeu de Klossowski.

Voyez, par exemple, comment Klossowski pense *son* histoire de l'art : celle où le maniérisme italien le plus ambigu — Pontormo — voisine avec l'art visionnaire anglais — Füssli, Blake ; où l'autre maniérisme italien, sulfureux celui-là — Beccafumi —, voisine avec les exténuations langoureuses, crypto et pseudo-érotiques, des Bolognais chers à Stendhal. La raison klossowskienne, fille indisciplinée des Lumières, pense cette histoire comme un château assiégé par d'innommables désirs et d'envahissants fantasmes, et elle en distille une expression inclassable, comme André Masson l'avait bien dit dans son texte de 1967.

Hétérodoxe, infidèle, impassiblement inquiétant, Klossowski propose des images étranges : les événements y sont

bloqués dans la suspension temporelle du *tableau vivant* ; l'iconographie de *son* histoire de l'art y subit une effraction tendrement perverse ; les corps s'y déséquilibrent en labyrinthiques tournures, en inconfortables mouvements amorcés, puis stoppés ou contredits ; et, d'imperceptibles déformations en déviations de signes, l'espace se remplit de structures légèrement dérégées, qui aiguillent les corps (et nos regards) sur d'illogiques parcours.

J'ai souvent pensé, devant des œuvres de Klossowski, au *Serment des Horaces*, de David. Il y a, dans l'art de David (dans sa période néo-classique et *civique*) un côté scène de théâtre brusquement interrompue, un côté tableau vivant de gestes exemplaires arrêtés en pleine action que Klossowski reprend, y trouvant son compte. Qu'il reprend, bien entendu, à sa façon : le geste civique interrompu se transforme en geste érotique interrompu. Or, j'ai toujours eu l'idée que l'immobilisation (non pas l'immobilité) dans l'art de ce David-là, correspondait en quelque sorte à l'utopie jacobine du Devoir ; en d'autres termes à l'impossibilité humaine d'accomplir vraiment, et jusqu'au bout, les actions parfaitement vertueuses que le Devoir exige.

L'idéologie ment sincèrement (Marx) ; elle peut donc penser réalisable sa projection utopique. L'art — artificiel, de mauvaise foi — est condamné à dire vrai (je ne sais pas trop bien pourquoi, mais je ne connais pas d'œuvres d'art menteuses) ; il finit toujours par montrer que l'utopie est irréalisable. La substitution klossowskienne du geste civique interrompu par le geste érotique interrompu semble correspondre à l'utopie du Plaisir ; en d'autres termes, à l'impossibilité humaine d'accomplir vraiment, et jusqu'au bout, les actions parfaitement perverses que le plaisir exige.

D'ailleurs, ces Bolognais du *xvii^e* siècle — dont on aperçoit en filigrane, dans l'œuvre de Klossowski, la leçon d'extase — avaient été ceux-là même que David jeune avait aimé surtout. Ils incarnent je crois, le sens moderne du désir, véhicule qui n'atteint jamais son terminus, où qu'il soit

placé : David le savait-il ? Stendhal le savait, lui, et l'art moderne avait perdu ce souvenir que Pierre Klossowski lui rend, entre autres.

Ce qui est dérisoire, dans la plupart des œuvres inspirées de l'actuelle repentance du péché de modernité amorcée, que l'on ne l'oublie pas, aux Etats-Unis — c'est le respect des apparences de l'art du passé. Ce respect des apparences, ces insupportables bonnes manières de surface, c'est le fait de l'académisme. Klossowski, lui, se conduit très mal, il dénature, il disloque ce respect académique des apparences du passé. Il y va, lui, dans le passé, et l'altère et le gauchit dans le signe de la modernité : laquelle, cela non plus il ne faut pas l'oublier, est — comme Baudelaire l'avait dit — le lieu où l'on a « plus de souvenirs que si (on) avait mille ans », et où cette myriade de souvenirs est traversée par une myriade de *chocs*.



Colloque Nietzsche aujourd'hui — 1972 : de gauche à droite : G. Deleuze, J.F. Lyotard, M. de Gandillac, P. Klossowski, J. Derrida et B. Pautrat.
Archives de Pontigny-Cerisy.

Voici quinze ans. Pierre Klossowski décrivait l'arc magnétique *De « Contre-Attaque » à « Acéphale »*¹.

Il s'agissait, écrivait-il, d'un espace qui « n'appartient... ni à la philosophie, ni à la science, ni à l'art, ni à la religion », mais qui « tout de même... se présente comme une singulière architecture combinant ces quatre dimensions ». Au cœur de cet espace s'ouvre le lieu problématique de ce que Bataille avait, avec lui, nommé le Collège de Sociologie.

Double ouverture. Ou double entrée. Car dans la NRF de juillet 1938, un triptyque intitulé *Pour un Collège de Sociologie* donnait l'illusion d'une équipe, réunissant à Bataille, d'un côté Roger Caillois, de l'autre Michel Leiris. J'ai haï plus tard, dès l'instant où je l'ai lu (dans un tiré-à-part, prêté par un ami lycéen), le texte de Caillois où j'ai senti on ne sait quel pseudo-nietzschéisme à relent de « sélection », insupportable à lire au moment où je le lisais (je conversais avec quelqu'un, dans un jardin public, qui quelques mois plus tard s'est porté volontaire comme infirmière au Camp de Drancy). Oui, le *Vent d'Hiver* de Caillois est un écrit qu'auraient pu signer, dans les mêmes années, Drieu et son équipe. Il faut ajouter que ce coup de sang n'a pas eu de suite chez son auteur et que, durant l'occupation nazie, Caillois sera aux antipodes géographiques et idéologiques, occupé à découvrir Borgès.

Dans le triptyque de 1938, le *Vent d'Hiver* de Caillois veut glacer à mort les malades, les mourants, les « décadents ». Ce vent glaciaire a une odeur de crématoire. Voisin dans le passé et opposé dans le ton, *le Sacré dans la vie quotidienne* de Leiris tout au contraire rayonne « par la chaleur... l'incandescence de ses charbons ». Cette chaleur incandes-

1. *Change* 7, déc. 1970 : *Le groupe la rupture*.

cente est aussi chez *L'Apprenti sorcier* de Bataille. C'est elle qui donne la couleur à l'autre ouverture : la *Déclaration relative à la fondation d'un Collège de Sociologie*, signée en juillet 1937 des noms de Bataille et de Klossowski, auxquels se sont joints un physicien qui travaillait alors auprès de Louis de Broglie, Ambrosino, et Jean Wahl.

Bataille, expose Klossowski, « m'exerça à explorer mieux cet espace ». L'apprentissage dans « l'obstination méthodique », qui avance dans la tension entre « cette part d'affectivité en nous la plus réfractaire à une organisation intelligible » et « cette part que l'histoire a déposée en nous », et qui volontiers s'intègre « hâtivement à des orthodoxies en tout genre ». Au déclin du Front Populaire, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, peu d'explorations sont aussi conséquentes dans la mise au clair de tant de futures inconséquences, chez les uns et les autres.

Exemplaire est le moment philosophique qu'attestent les écrits de pensée de Pierre Klossowski, tout comme ses investigations narratives. Sans les « orthodoxies en tout genre », note-t-il en ironie, la part déposée par l'histoire demeurerait « autrement informulable ». Sans la *part réfractaire* il ne reste que la propension par quoi nous sommes « portés à nous trahir ». Éviter ce *trahir* sans le refermement dans l'informulable, c'est donc s'obstiner méthodiquement « à articuler cette part... la plus réfractaire ». Voilà où survient une singulière méthode.

Ironique raison que celle-là. Je pense à ce que nomme ainsi le gentilhomme périgourdin et sépharade qui appelle de ce nom « cette apparence de discours que chacun porte en soi ». Bataille lui-même en définit la singulière « raison » : « Cet être (que je suis) et sa raison ne peuvent se soumettre qu'à ce qui est plus *bas*, à ce qui ne peut servir en aucun cas à singer une autorité quelconque ». L'obstination méthodique de cette raison s'oriente vers une méthode qui nous change de raison.

Que le moment Bataille-Klossowski soit le grand instant

de cette pensée en démarche dans un pareil espace d'exploration, nous pouvons maintenant l'affirmer. Surtout, au regard des vulgarisations pitoyables ou des pesantes confusions des plus récentes années.

On a ici un motif de questionner une singularité contrastée de la pensée ou de la philosophie, dans la langue française et en langue allemande. En celle-ci, la philosophie se déploie magistralement dans le discours de l'Université : de Kant à Husserl, et jusqu'à l'épigone ingrat et saisissant qui lui succède... En celle-là, la pensée est voyageuse, hors des cadres majeurs, et se meut dans l'ailleurs, qu'il s'agisse de Michel de Montaigne et de René Descartes, de Denis Diderot ou de Rousseau juge de Jean-Jacques : ceux qui marquent la pensée et l'histoire sont ces errants, gentilshommes provinciaux ou enfants du coutelier, de l'horloger, — ou du garde champêtre. Curieusement, ils sont reliés aussi, de façon directe ou indirecte, à l'opération de narration ; fût-ce pour présenter son discours comme « une fable ou histoire » ; ou pour annoncer : « je ne peins pas l'être, je peins le passage ». A ceux-là il faut donc joindre celui dont parle Klossowski comme Montaigne parle de La Boétie, par un commencement qui n'a même pas besoin de nommer : « Nous n'aurions jamais pu rester attachés l'un à l'autre et jusque dans nos oppositions, s'il n'y avait eu au préalable la fréquentation commune d'un même espace... »

A ceux-là Klossowski ajouterait certes celui qu'il nomme le philosophe scélérat. Et aussi, — mais changeant alors de langue — celui dont il a traduit le *Gai Savoir* et la partie décisive du *Nachlass*, et dont l'entière pensée se ramasse en un seul bond dans la critique de la grégariation, et dans la stratégie critique qu'il lui oppose. (Et qui par cela rencontre en chemin le philosophe dont il a cru qu'il était l'ennemi même, ce Jean-Jacques jugé par Rousseau comme étant « en toute chose moins disposé à recevoir la loi qu'à la faire. »)

Bien plus, en ce que l'exploration klossowskienne restitue de l'œil nietzschéen, nous percevons que l'objet même de la

critique philosophique est la complicité que la grégarisation peut trouver dans la philosophie elle-même, prise au point de son discours notable.

Comment restituer à l'inéchangeable les attributs de la souveraineté ? Question où Klossowski condense le *Cercle vicieux* nietzschéen. Et qui culmine dans l'interpellation ou la prosopopée dont il a découvert le fragment, dans le *Nachlass* encore, au cœur de la période du *Gai Savoir* : « Hommes de surcroît. Vous, maîtres de vous-mêmes ! Vous, hommes souverains !... Ces princes, ces commerçants... ces militaires... tous ne sont que des esclaves... » (Mais qui donc écrivait, en 1762, dès son chapitre premier : « Tel se croit le maître des autres, qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux... » ?) A l'autre bord de la pensée, la minutieuse attention klossowskienne à l'égard des singuliers arrangements dont déborde la narration du Philosophe scélérat, est l'investigation conséquente de ces renversements. Elle contraste avec les apologies naïves, pour ne pas dire niaises, que la grégarité des hommes de lettres crut bon d'octroyer à la narration sadienne, du moins tant que ce fut la saison, tout en évitant prudemment toute tentative pour mesurer le rapport entre celle-ci et l'enjeu qu'elle annonçait ou accompagnait : les renversements paradoxaux et redoutables entre les droits et la terreur.

Deleuze ne s'y est pas trompé : la pensée klossowskienne s'annonce comme l'une des plus décisives de ce temps. Car elle seule a la hardiesse d'avoir pris les risques de cette mesure, littéralement — dans la témérité narrative — et dans tous les sens — dans l'audace de la pensée même. Des *Lois de l'Hospitalité* au *Baphomet*, au *Philosophe Scélérat* et au *Cercle vicieux*, ce qui a lieu par elle est un même dessin — le geste du « passage au dessin ».

L'espace où elle a rencontré Bataille, et s'est mesurée à la part la plus réfractaire de son impensé, est celui « où la pensée peut à la fois considérer de loin les objets les plus

insolites qui lui viennent et presque aussitôt... proprement s'accoupler avec eux. »

La *Déclaration* de juillet 1937, relative à la fondation d'un Collège de Sociologie, décrit le projet de « développer une communauté morale » — celle-ci étant « liée précisément au caractère virulent du domaine étudié. » Communauté qui n'en est pas moins « aussi libre d'accès » que cette science, constituée ou à constituer, que Bataille tente de nommer curieusement la « *sociologie sacrée* », ajoutant dans un document de mars 1938 : « le domaine de la sociologie est le domaine des décisions capitales de la vie ». Communauté « sans chef », écrit-il en juillet 1938 dans *Acéphale*, « liée par l'image obsédante d'une tragédie ». Ainsi l'investigation poursuivie — l'étude « de l'existence sociale dans toutes celles de ces manifestations où se fait jour la présence active du sacré » — va tenter audacieusement de « s'approprier les armes créées par ses adversaires ». Il s'agira d'arracher au fascisme et au nazisme menaçants la fascination obsessionnelle qu'ils parviennent à produire autour d'un *semblant* du « sacré ». De façon comparable les dédoublements de *Rousseau juge de Jean-Jacques* démontaient d'avance la composante paranoïaque qui, dans la Révolution des « droits naturels, inaliénables et sacrés », allait construire une grammaire générative de la Terreur.

J'aimerais écouter, dans le récit de sa journée que Diderot adresse à Sophie Volland, l'année même du *Contrat social*, cet instant où, entre huit et neuf heures du soir, « je fais un tour au coin de la rue de la Femme-sans-tête ». Rien n'est plus proche de la pensée de Bataille, au même moment, que cette proposition de Jean-Jacques : « à l'instant qu'il y a un maître, il n'y a plus de souverain ». Entre la problématique de la souveraineté et ce que Klossowski appelle « la figure du dieu Acéphale », se déploie l'intervalle d'une question virulente.

Dans cet espace combinatoire de la « singulière architecture », combinant « ces quatre dimensions de l'affectivité »

— où se joignent philosophie, science, art, religion — l'investigation klossowskienne voit apparaître les « lointains horizons » de la gnose et « des grandes hérésies », ou « la région désertée de la théologie ». Là se touche, mêlant la « part de délire » et celle du prestige, un *pouvoir de la pensée s'insurgeant*, au cœur même des « convulsions sociales » et des « répressions idéologiques ». C'est ici en effet qu'il faut s'avancer, c'est là qu'il faut effectuer le saut.

*
**

Au moment de définir une proposition d'institution, dans l'année 81, je me référais expressément au Collège de Sociologie de Bataille Klossowski et Leiris, et au Collège Philosophique de Jean Wahl qui en prenait la relève dix ans plus tard. Bien entendu, la « communauté morale » et le « libre accès » à ce qui la constituait dans son investigation *virulente* en formaient le principe. Rien n'en était plus éloignée que la conception d'une micro-oligarchie séparée, fonctionnant à huis-clos et ne communiquant avec ceux auxquels elle octroie un accès que par des protocoles plus apparentés au jury de baccalauréat qu'à ... une grande hérésie². C'est par-delà de pareilles conditions de tâtonnement que pouvait être dessiné l'hommage de cette première proposition aux premiers témoins présents parmi nous — à Pierre Klossowski, à Michel Leiris, à Maurice de Gandillac.

Un développement nouveau a soudain transformé la proposition de fonder en institution réelle un Collège Philosophique. La perspective nouvelle d'une Université Philosophique, retrouvant une autre formulation des moments initiaux de libre proposition, faisait apparaître une autre forme d'architecture : l'impulsion philosophique en effet, qui fit brusquement surgir l'*Universitas* à Paris, entre 1200 et 1250, comme une convergence d'alors pour l'entière

2. Il est intéressant, et klossowskien, de noter que le terme antique pour désigner une école philosophique, chez Polybe, Denys d'Halicarnasse ou Sextus Empiricus, est l'*airesis* (αἵρεσις) : l'« hérésie ».

pensée européenne ; puis six siècles plus tard, l'*Universität* à Berlin entre 1807 et 1810, acte de naissance des formes modernes que pourra prendre une institution de pensée, et qui ne trouvera alors en France que sa pâle réplique cousinienne. De quelles façons pareils surgissements se trouvent effectivement reliés au débat des « grandes hérésies » — à l'averroïsme latin autour de 1250, à la « Profession de foi » de Rousseau autour de l'an 1800 — n'est pas une interrogation sans pertinence, au moment où il va s'agir de prendre au vol le pouvoir de *la pensée s'insurgeant*, au cœur de l'Europe, et relevant le défi de tant de menaces de délabrement. L'intuition de Bataille, se tournant vers Klossowski à la veille d'entrer dans l'aventure de sa Somme athéologique — comme il s'était tourné vers le Leiris de la future *Afrique fantôme* dans la période de *Documents* — nous la voyons ici se vérifier. Explorer le sol jusque dans « la région désertée de la théologie » y prend tout son sens, — et singulièrement le moment où la philosophie arabe et hébraïque introduit la question grecque sur la science. Dans le même mouvement qui préside à la programmation future d'une Europe technologique, d'une « Europe du ciel ». « Ce qui m'importe — car c'est ce que je vois se préparer lentement et comme avec hésitation — c'est l'Europe Unie » (Fragment nietzschéen de 1885).

Fonder à nouveau un Collège Philosophique, constituer sur cette communauté morale une Université Philosophique — Européenne, à vocation internationale — c'est construire la rencontre de la pensée voyageuse et de la pensée de l'institution, disons : de la philosophie errante en langue française et de la philosophie magistrale en langue allemande. Mais c'est d'abord rendre un hommage virulent en effet à l'œuvre entier de Pierre Klossowski : à l'effraction commune qu'il introduit avec Bataille. Et au pouvoir de la pensée dont il est l'attestation.

Pourrons-nous jouer entièrement ce coup de Dés, — ce pari ?



« Pierre Klossowski avec Henri Flammarion en 1982 lors du vernissage d'une exposition de dessins P. Klossowski à la galerie Templon » Photo. Mazin, Milan.

Pour Octave

Installé dans un fauteuil-club en peau de porc, c'est avec un sentiment de profond bien-être qu'il contemple le hall spacieux du palace vénitien aux lambris de stuc vert pâle datant du siècle dernier sur lesquels jouent les reflets de la lagune dont, par les grandes baies vitrées, il ne peut apercevoir de la place où il se tient qu'un mince bandeau rectiligne. et encore faut-il une attention soutenue pour parvenir à le distinguer du ciel. En fait il n'a d'yeux que pour le va-et-vient ininterrompu des clients — dames en toilette légère, messieurs en complet d'alpaga de coupe un peu surannée — auquel s'ajoute sur un rythme beaucoup plus accéléré celui d'une demi-douzaine de grooms qui, pour mieux assurer leur service, courent en tous sens d'un air affairé comme s'ils ne savaient littéralement pas où donner de la tête.

Toute cette agitation contraste avec sa propre attitude nonchalante qu'il accentue à plaisir. la tête renversée contre le dossier moelleux, un coude appuyé au bras du fauteuil, la joue posée sur sa main repliée, sans réussir toutefois, en vue d'y ajouter une touche d'élégant farniente, à faire mine de se désintéresser du ballet qui se joue devant lui. C'est ainsi qu'il ne peut s'empêcher de suivre d'un regard amusé les gesticulations du portier doublement occupé à satisfaire aux exigences de la riche clientèle et à régenter le petit monde des grooms qui gravitent autour de lui comme autant d'agents de liaison, soit qu'il les appelle d'un claquement de doigts soit que, sortant à mi-corps de son box, il agrippe l'un d'entre eux au passage pour lui administrer, en manière de semonce, un petit coup sur la tête avec sa casquette galonnée.

Pour l'instant il le voit donner des instructions à un garçon aux cheveux pommadés qu'il tient par le revers de sa tunique, l'autre main tendue vers l'un des coins de la salle, précisément celui d'où, calé dans son fauteuil, il observe la scène. Le groom bondit aussitôt pour exécuter son ordre et se faufile dans la foule où il le perd un instant de vue, mais soudain il ressurgit à quelques pas devant lui, tout rouge et essoufflé, puis après une rapide courbette, s'étant figé au garde-à-vous, le menton levé, les mains sur la couture de son pantalon si étroitement serré qu'il lui moule les jambes et les fait paraître toutes fluettes, il se met à débiter d'une voix rauque une suite de phrases inintelligibles, prononcées sans doute en quelque patois ou dialecte provincial. « Non capisco ! Non capisco ! », mais le groom qui n'en a cure s'obstine à répéter son message sur un ton un peu au-dessus et en détachant chaque syllabe, comme s'il avait affaire à un vieux monsieur atteint de surdité. « Mais qu'est-ce que tu me chantes là ? Je n'y comprends goutte ? Va plutôt me chercher ton patron ! », lui dit-il cette fois en français, et il accompagne son ordre d'un geste impatient de la main.

Interdit, le garçon le regarde avec des yeux tout ronds, puis comprenant sans doute qu'il vient de s'adresser à un étranger, il se tait, comme incertain sur ce qu'il convient de faire en pareil cas ; enfin, après avoir incliné la tête en signe d'aquiescement, il tourne les talons pour galoper de nouveau à travers le hall encombré où il parvient non sans difficulté à se frayer une voie jusqu'au bureau du portier. Celui-ci, occupé plume en main à compulser un volumineux registre, penche le visage de côté, l'autre main en cornet à son oreille pour écouter le gamin dressé sur la pointe de ses souliers lui rendre compte de sa mission, mais visiblement il n'apprécie pas du tout ce qu'il entend, car il lui jette un regard noir et, l'empoignant soudain par le bras, lui rabat le calot sur le nez, après quoi, sorti du box sans relâcher son étreinte, il le fait pivoter pour lui décocher un coup de genou dans le bas des reins.

La scène s'est déroulée si rapidement qu'à cette heure d'affluence elle ne semble avoir été aperçue de personne, sauf de lui-même qui, suffoqué d'indignation, bougonne dans son fauteuil : « Non mais en voilà une brute ! Et cela dans un établissement de renommée internationale, et à Venise par-dessus le marché ! » Cependant il éprouve le sentiment désagréable d'avoir été bien un peu pour quelque chose dans le traitement infligé au jeune groom qui a filé sans demander son reste. Trop tard pour intervenir, pense-t-il avec un lâche soulagement en détendant ses jambes. Bon, cet homme s'est un peu énervé, quoi de plus naturel, surmené comme il est. Un mouvement d'humeur certes fâcheux, mais de là à en faire une histoire !

La vérité est qu'il n'a nulle envie de quitter son fauteuil pour aller se plaindre au gérant des agissements du portier, encore moins de s'en prendre directement à celui-ci dont l'air d'autorité et les façons tyranniques, s'il les désapprouve, lui en imposent malgré tout, au point même de le fasciner, car il continue à le dévorer du regard comme si, au milieu de cette élégante société, seuls ses faits et gestes fussent dignes d'attention.

Ainsi donc le portier vient tout juste de refermer son registre auquel il donne une tape satisfaite avec le plat de la main pour le ranger ensuite soigneusement sur une étagère, puis jaillissant du bureau de réception dont il laisse battre le portillon derrière lui, il traverse le hall d'un pas résolu en agitant son trousseau de clés qu'il fait sonner au bout de ses doigts comme une clochette afin que chacun s'écarte sur son passage, ce qu'il obtient d'autant plus aisément qu'il se distingue par une taille et une corpulence peu communes, sans compter que son somptueux uniforme lie-de-vin à brandebourgs dorés contribue pour beaucoup à lui donner la stature d'un colosse, réduisant par un effet inverse les gens qui l'entourent aux dimensions de nabots.

Il le voit sans surprise se diriger de son côté, suivi de près par deux robustes gaillards d'allure paysanne en livrée de

groom qu'il entraîne dans son sillage. Et le voilà maintenant qui se tient à son tour planté en face de lui, les jambes un peu écartées, les deux poings sur les hanches, à le toiser avec une expression courroucée comme on regarde un intrus dont la place devrait être ailleurs, et tel est bien le sens des paroles qu'enfoncé dans son fauteuil, muet de stupeur, il s'entend adresser en un français aussi correct qu'un exemple de grammaire, à peine marqué par un léger accent germanique : « Alors Monsieur ne veut pas écouter ce qu'on lui dit ! Monsieur se croit donc tout permis ! Parfait. Il va donc falloir tenir un autre langage pour se faire comprendre de Monsieur ! »

Sur ce préambule pour le moins surprenant, le portier fait une pause brève, mais lourde de menaces, tout en lui balançant sous le nez son trousseau de clés comme pour le contraindre à se taire, bien qu'il n'ait pas encore soufflé mot, puis il reprend de plus belle : « Voici déjà un moment que je t'ai à l'œil, mon garçon ! Est-ce-que tu te figures par hasard qu'on va te laisser là à te prélasser dans ce fauteuil réservé à la clientèle ? ». Suffoqué de s'entendre tutoyer, lui un respectable quadragénaire et qui plus est par un domestique, il doit se faire violence pour ne pas bondir de son siège et gifler l'impertinent personnage, mais jugeant plus digne de garder son sang-froid, sachant d'ailleurs par expérience qu'il importe d'éviter tout éclat en pays étranger, si fort de son droit qu'on puisse être, il se borne à lui faire observer posément que ce n'est pas là le ton qui convient pour s'adresser à un client, « car enfin, ajoute-t-il de la même voix paisible, je suis bel et bien pensionnaire de votre établissement et si vous en doutez, veuillez donc prendre la peine d'aller consulter votre registre, vous y apprendrez par la même occasion mes noms et qualités que vous y avez inscrits vous-même pas plus tard qu'hier soir et que vous semblez déjà avoir oubliés ! ». Cette déclaration, loin d'impressionner le portier, le fait s'esclaffer bruyamment, puis se détournant pour prendre le public à témoin, en particulier les deux

grooms qui attendent avec impatience le moment où leur intervention deviendra nécessaire : « Vous avez entendu ça ! Un client lui ! Un joli client en vérité ! Un petit loqueteux, oui, voilà ce que tu es ! », hurle-t-il en dirigeant de nouveau vers lui ses yeux glauques tout contractés par la colère « Et qui va me faire le plaisir de déguerpir, sinon... sinon attends un peu ! »

Le langage rude du portier, son tutoiement insolite, sa façon de le prendre de haut avec un étranger, qui est si peu dans les mœurs du pays lui avaient déjà paru inconcevables, mais cette fois il n'en croit pas ses oreilles. Lui toujours si soigneux de sa mise, attentif à se vêtir de linges fins et de costumes aux tissus les plus raffinés, taillés sur mesure par le meilleur faiseur, s'entendre ainsi traiter de loqueteux par ce polichinelle en livrée, c'est plus que sa vanité n'en peut supporter ! Cependant, comme il courbe instinctivement la tête pour vérifier d'un rapide coup d'œil l'état de ses vêtements, force lui est de constater que sa tenue laisse en effet à désirer, mais bien pire et plus stupéfiant encore, qu'il est vêtu d'habits absolument inhabituels qui ne sont ni les siens ni ceux d'un homme de son âge et de sa condition. Au lieu du veston de gabardine gris clair qu'il avait endossé ce matin de bonne heure pour se rendre à la plage, il se voit affublé d'une blouse de cotonnade rayée bleu et blanc qu'un liseré de soie rouge sur la poitrine et autour du cou sépare d'un col blanc tout droit — voilà qui lui rappelle quelque chose, mais quoi au juste ? —, prolongée par un pantalon court en toile blanche qui, dans la position allongée où il se tient, lui découvre les jambes jusqu'au-dessus du genou, ses pieds étant chaussés de simple sandales en cuir à claire-voie telles qu'on lui en faisait porter l'été dans son enfance. Son enfance ? Précisément le plus étrange est que cette métamorphose vestimentaire, comme opérée à son insu par quelque génie invisible et malicieux, s'accompagne d'un bouleversement plus profond qui explique, sans la justifier, l'odieuse familiarité du portier et même, jusqu'à un certain point, son

exaspération à le voir se vautrer ainsi dans un fauteuil de l'hôtel, d'autant que ces nouveaux effets, qui sont d'un enfant et portés par un enfant, dénoncent une coupable négligence : fripés, usés jusqu'à la corde, criblés de taches, déchirés aux coutures, on dirait qu'il ne les a pas quittés depuis des mois, qu'ils n'ont même jamais été nettoyés ni reprisés par une main maternelle, bref qu'il est tout bonnement un « petit loqueteux » comme on en voit traîner ici dans les ruelles à se pendre aux basques des touristes, le visage suppliant, une main tendue pour leur extorquer quelques lires.

Du coup, l'irruption en lui de la conscience de son infériorité consécutive à ce brusque changement d'âge et de statut fait qu'il voit la situation sous un tout autre jour, et tandis que le portier qui n'a pas désarmé lui brandit encore son trousseau devant le nez, bien loin de songer à protester ou à lui tenir tête, il se recroqueville honteusement, le visage tourné vers le dossier du fauteuil, les genoux contre la poitrine, couvrant de ses mains ses jambes nues, moins à vrai dire pour se défendre des coups que pour dissimuler l'état pitoyable de ses vêtements et se soustraire tout entier aux regards des clients et des gens du personnel qui, attirés depuis un moment déjà par son altercation avec le portier, se tiennent groupés dans un coin de la salle, les grooms en première ligne parmi lesquels il a pu reconnaître celui que son chef avait malmené tout à l'heure et que, par un juste retour des choses, le spectacle de sa propre misère semble réjouir au plus haut point.

Mais sa curiosité toujours en éveil l'emportant sur la peur, il ne peut se retenir de jeter un coup d'œil par-dessus son épaule. Toutes les personnes de l'assistance, sans parler du portier qui est un véritable géant, lui paraissent plus grandes que nature, à l'exception d'un seul, un petit homme chauve en redingote à la française, au nez pointu serré par un lorgnon, venu hâtivement chuchoter quelques mots à l'oreille du portier qui doit se pencher très bas pour l'écouter et se

redresse aussitôt en le regardant avec étonnement : « Comment cela, pas d'esclandre ? Mais Monsieur le Gérant, qui vient ici faire du grabuge, sinon cet oiseau là qu'on a pu voir traîner toute la matinée à salir les tapis et le mobilier, un gamin crasseux sorti d'on ne sait où, et qui non seulement refuse mais fait l'arrogant lorsqu'on lui ordonne de décamper ? Dites-moi, Monsieur le Gérant, pouvons-nous tolérer cela plus longtemps dans un établissement honorable comme le nôtre, si bien tenu, fréquenté par la plus noble société ? Et moi, comme si je n'avais pas déjà assez de tracas, ajoute-t-il plaintivement en s'épongeant le front avec un mouchoir. Il me faut avoir l'œil partout, houspiller cette bande de galopins toujours prêts à fainéanter, trier le courrier, tenir le registre à jour, assurer le service des clients et ainsi de suite du matin au soir ! Et voilà maintenant qu'à cause d'un garnement de cet acabit vous me reprochez d'outre-passer les devoirs de ma charge ? Eh bien, c'est aussi mon devoir de maintenir l'ordre, et je le ferai, ne vous en déplaise Monsieur le Gérant, je le ferai au besoin par la force ! »

Il est visible que le caractère coléreux du portier inspire au gérant un véritable effroi, car il bat rapidement en retraite, les deux mains levées à hauteur de son visage livide, pour rejoindre à reculons le cercle de l'assistance où, en raison de sa petite taille, il disparaît aussi vite qu'il en était sorti.

Mettant alors ses gestes en accord avec ses paroles, le portier d'un claquement de doigts signifie aux deux grooms de son escorte que le moment est venu d'exécuter leur besogne. « Et toi, dit-il en se retournant, tu vas sortir de là et tout de suite, sinon je te promets qu'il t'en cuira ! » Mais sans lui en donner le temps, les deux grooms se ruent sur lui et tout se passe alors si vite qu'il ne songe même pas à se débattre entre leurs mains qui l'arrachent au fauteuil, le soulèvent et le déposent comme un colis aux pieds du portier où, étalé à plat-ventre, maintenu de force le nez contre le sol, il sent une grêle de coups s'abattre sur son dos.

« Ça suffit pour cette fois ! Et maintenant ouste, dehors ! » ordonne le portier qui le secoue du bout de son soulier, puis l'empoignant par le fond de sa culotte pour le remettre debout : « Estime-toi heureux de t'en tirer à si bon compte ! Mais je te conseille de ne pas remettre les pieds ici, ou bien nous ferons appel à la police, et on te fourrera en maison de correction comme une petite fripouille que tu es ! » Et comme le portier qui paraît tout excité à cette idée lui passe la main dans les cheveux, puis sur la nuque où il la laisse un instant s'attarder, ce geste presque affectueux, bien plus que les invectives et la raclée qu'il vient de subir, fait remonter en lui toutes les humiliations de l'enfance, à ceci près qu'aujourd'hui, fort de son expérience d'adulte, il sait comment s'y prendre en pareil cas, une sorte de fierté puérile lui interdisant d'implorer l'aide des autres qui ont du reste assisté là-bas en spectateurs passifs à cette séance de brimade sans élever la moindre protestation et n'avancent maintenant en jouant des coudes que pour améliorer leur poste d'observation, avides seulement de voir comment les choses vont tourner.

Bien décidé à se tirer d'affaire tout seul, il esquisse une rapide pirouette et fait volte-face, un pied en avant, les mains sur ses reins cambrés, dans une attitude de défi insolent. Et c'est alors que, conformément à son plan, il part d'un immense éclat de rire — tant soit peu forcé à ce qu'il lui semble — qui a pour premier effet d'obliger le portier à lâcher prise puis à reculer de quelques pas, tout déconcerté par cette brusque explosion d'hilarité, le second qu'il n'avait pas prévu de déchaîner la fureur des grooms qui, voyant leur chef en difficulté, volent à son secours. Et tous les deux de se jeter sur lui d'un seul élan, l'un pour le baillonner avec ses mains jusqu'à l'étouffer, l'autre pour l'immobiliser en lui ramenant les bras derrière le dos et le contraindre, par une torsion si douloureuse que les larmes lui en viennent aux yeux, à plier les genoux devant le portier qui détourne la tête comme à la vue d'une bête répugnante : « Allons, allons !

Videz-moi ça d'ici ! », hurle-t-il avec de grands gestes. Alors d'une violente poussée ils le font basculer en arrière, et ces brutes qui prennent visiblement plaisir à montrer au public de quoi ils sont capables le maintiennent couché de tout son long sur le sol, leurs deux visages grimaçants tendus par l'effort contre le sien. « Laissez-moi partir, s'il vous plaît ! », gémit-il en cherchant de toutes ses forces à se libérer. Mais en un clin d'œil, avec la même aisance que tout à l'heure, ils le saisissent, l'un par les poignets, l'autre par les chevilles pour le soulever très haut en l'air où ils s'amuse à le balancer en imprimant aux mouvements de leurs bras un rythme de plus en plus rapide comme s'ils s'apprêtaient à le jeter par la fenêtre.

Cependant ces exercices de voltige ne sont guère appréciés par le portier impatient de liquider cette affaire : « Presto ! Presto ! », siffle-t-il entre ses dents en frappant dans ses mains, et cette fois les grooms se hâtent vers la porte de sortie, du moins autant que le leur permet ce fardeau encombrant qui les oblige à garder même distance et même allure, comme aussi à décrire un grand arc de cercle afin d'éviter la foule sans cesse grossissante des clients auxquels se sont jointes entre-temps quelques personnes du dehors qui, attirées par le tapage, ont profité du relâchement de la surveillance pour s'immiscer dans le hall, plus soucieuses à vrai dire de contempler, le nez levé, les belles dorures du plafond ou de passer leurs doigts sur les meubles somptueux que d'apprendre le motif de toute cette agitation.

Emporté ainsi à travers la salle par les deux grooms dont le plus âgé, par mesure de précaution, lui tient les jambes emprisonnées sous son bras en lui griffant un mollet de sa main retournée, il éprouve une sorte de béatitude, la sensation enivrante de voler littéralement au-dessus du monde, d'être comme libéré de sa propre pesanteur, mû par une force irrésistible qu'il voudrait ne jamais voir finir. Et tandis qu'en un mouvement de délicieux abandon il laisse pendre sa tête presque jusqu'au sol, il aperçoit, mais sous

une forme inversée, la silhouette trapue du portier qui leur a emboîté le pas et dont la grosse main tendue en avant agite avec frénésie le trousseau de clés qu'elle fait cliqueter en manière d'accompagnement à leur marche. Celle-ci se trouve toutefois ralentie par la foule particulièrement dense aux abords de la porte principale qui, bien qu'ouverte à deux battants, est bouchée sur toute sa largeur par un flux continu de gens qui se bousculent avec force jurons pour tenter de pénétrer dans l'hôtel ou d'en sortir. Les deux porteurs ont beau crier : « Prego ! Prego ! » afin de dégager le passage, leurs objurgations se perdent dans le vacarme général. La cohue devient même bientôt telle qu'ils sont contraints de faire halte et, cette pause menaçant de se prolonger, ils piaffent d'impatience, tandis que pour sa part il ressent une certaine fatigue à demeurer ainsi en suspens, les membres endoloris par la tension des muscles, les deux poignets réunis dans les mains du groom qui les lui broie impitoyablement comme dans un piège de fer. C'est alors qu'un jeune homme affable, le voyant ainsi transporté et le croyant malade, peut-être évanoui car il a fermé un instant les paupières, propose ses bons services et, avant même d'avoir reçu une réponse, prend d'autorité la tête du cortège en écartant les bras, mais sans réussir davantage à remuer cette masse compacte de gens qui piétinent sur place, la mine inquiète et découragée comme s'ils avaient perdu définitivement tout espoir d'aller où que ce soit.

Et voici maintenant qu'une dame au sourire angélique se penche au-dessus de lui pour l'examiner avec une curiosité émue en joignant les mains, puis, comme elle se retourne vers son voisin, il l'entend s'exclamer d'une voix mélodieuse : « Che bel raggazzino ! » Celui-ci, un monsieur grisonnant vêtu de knickerbockers et coiffé d'une casquette en tweed, sans doute son mari, ne semble nullement partager cette opinion, car, s'étant penché à son tour, il se redresse aussitôt avec une sorte de dégoût marqué sur sa lèvre inférieure retroussée. Et c'est vrai qu'il ne doit pas présenter un

spectacle bien ragoûtant avec ses cheveux en désordre qui lui tombent sur le nez, cette blouse toute chiffonnée que les exercices aériens et les secousses du transport ont fait remonter jusqu'à ses épaules, de telle sorte qu'il a le torse et même une partie du ventre entièrement découverts, sans parler de sa figure sans doute aussi crasseuse que tout le reste ! Mais enfin le compliment de la dame atteste qu'il est un joli petit garçon à défaut d'être le bel homme qu'il eût préféré lui entendre dire.

Le fait est qu'il ne tire de cette appréciation flatteuse aucun plaisir de vanité, qu'il la ressent même curieusement comme une offense, alors que la répulsion affichée par son compagnon lui paraît légitime et le rend tout au plus un peu honteux de sa tenue débraillée, assez cependant pour demander timidement à l'un des grooms de vouloir bien tirer sur sa blouse, lequel, flairant une ruse, réplique avec un ricanement : « C'est ça et tu en profiteras pour te débîner ! Tiens-toi tranquille, maudit gamin, et ferme ton bec ! », puis en grommelant il ajoute à l'intention de son camarade : « On étouffe dans cette piaule ! Comment faire pour en sortir avec tout ce monde ? » — « Eh bien, tu vas voir ! », lui répond celui-ci qui prend aussitôt la direction des opérations et fonce hardiment à travers la foule, le front tendu en avant comme un taureau dans l'arène, sans se soucier des cris de protestation ni des coups de cannes qu'on lui assène sur le crâne, entraînant à sa suite son équipage et, plus loin derrière, le portier qui presse le pas en roulant des hanches pour s'engouffrer dans le couloir vide ménagé par leur intrusion avant qu'il ne se comble à nouveau.

C'est ainsi qu'en un rien de temps ils atteignent la porte de sortie qu'on avait pu croire inaccessible, et le groom de tête, faisant alors une habile conversion vers la droite où la foule est plus clairsemée, parvient sans peine à forcer le barrage. Au risque de se rompre le cou ils dévalent quatre à quatre les marches de la vaste terrasse, flanquée à diverses hauteurs de lions sculptés en marbre blanc, qui s'ouvre en s'élargissant

sur la plage ou plus exactement sur le chemin de planches en arrière des cabines qu'il faut suivre jusqu'à un petit escalier de bois pour accéder à cette partie de la plage réservée aux seuls clients de l'hôtel.

De même que tout à l'heure, il se sent comme projeté loin au-dessus de toute chose. La tête renversée, s'abandonnant sans contrainte au mouvement vertigineux qui le porte, il rit de plaisir, et son rire redouble à sentir sa blouse soulevée par le vent marin se rabattre comme une flamme et lui gifler la figure.

Maintenant qu'ils ont pris pied sur la plage presque déserte à cette heure, les deux grooms peuvent en toute liberté courir droit vers la mer, mais dans quel but ? se demande-t-il pris soudain d'anxiété. Cependant, parvenus à quelques pas du rivage, ils s'arrêtent court puis, s'étant consulté du regard, ils l'y déposent avec une délicatesse surprenante ; après quoi, soulagés de leur fardeau, ils s'étirent, se frottent les bras et les cuisses en faisant claquer leurs semelles sur le sable humide d'un air tout réjoui comme s'ils se félicitaient d'avoir su mener l'affaire aussi rondement et sans casse. Chose plus imprévue encore, ils lui adressent un signe amical de la main et lui tournent le dos pour reprendre tranquillement le chemin de l'hôtel.

Tout aussi étonnante est la désillusion qu'il éprouve à se voir abandonné par ces rustres qui l'avaient pourtant brutalisé et traité en moins que rien, mais désillusion n'est pas assez dire, un chagrin, une détresse pleine de ressentiment semblable ou peu s'en faut à celle qu'il avait connue vers l'âge de huit ans après que sa mère l'eût laissé seul avec son petit sac de voyage devant la porte du collège où il devait pour la première fois entrer en pension. Aujourd'hui encore il lui semble n'avoir été qu'un jouet dont on s'amuse un moment, qu'on brise et qu'on rejette ensuite avec ennui.

Pelotonné sur lui-même, la figure enfouie dans ses mains, il se met alors consciencieusement à pleurer, mais ayant aussitôt essuyé ses larmes du revers de sa manche, il se

redresse à moitié pour s'asseoir en tailleur au bord de l'eau où il demeure quelques instants immobile, appuyé sur un coude, le visage tourné vers le large, à tortiller entre ses doigts le liseré de soie rouge qui, décousu et tout effrangé, pend lamentablement le long de sa blouse, bien qu'il ait essayé plusieurs fois sans succès de le remettre en place. Puis, avec une lenteur précautionneuse, il retire ses sandales dont le cuir racorni lui blesse les chevilles, après quoi il se lève d'un bond et s'en va à reculons un peu plus loin tracer de la pointe de son pied nu des figures dans le sable trempé, comme s'il n'avait rien de mieux à faire. Désireux néanmoins de s'assurer qu'on l'a définitivement exclu, il jette un regard en arrière par-dessus son épaule pour constater avec dépit que les deux grooms remontent toujours la plage, côte à côte, sans se presser. les bras pendants, à faible distance maintenant de la terrasse dont ils s'apprêtent à gravir les marches tout en haut desquelles la silhouette du portier debout contre la balustrade ornée de lions se découpe comme une statue majestueuse sur la façade de l'hôtel éblouissante de blancheur.

Le reste n'est que confusion. Il se souvient d'être revenu s'allonger sur le dos à l'extrême bord du rivage, les mains jointes derrière la nuque et, clignant des yeux sous la clarté laiteuse du ciel, d'avoir senti les vaguelettes lui lécher les pieds, lui envelopper les jambes, glisser doucement le long de ses reins ; il se souvient d'avoir cru entendre la voix lointaine d'une femme l'appeler par son prénom — mais qui pourrait le connaître ici ? — et peu après le tintement d'une cloche non moins lointaine, puis une fois ou deux le mugissement familier du vaporetto qui fait la navette entre la ville lacustre et la station balnéaire. Peut-être ensuite se sera-t-il assoupi au soleil devenu tout à coup si accablant que les derniers baigneurs ont déserté la plage. Qu'il soit resté là jusqu'au soir lui semble probable, mais le fait est qu'il n'en a gardé aucun souvenir.

Il ne se rappelle avec netteté que ceci : d'un mouvement

rageur de tout le buste, il se retourne sur le ventre, la bouche collée contre le sable, comme mort.

C'est sur cette dernière vision de lui-même qu'il se réveille, le nez dans son oreiller, à demi étouffé, une jambe pendante hors du lit aux couvertures rejetées se déroulant et traînant en volutes épaisses jusque par terre — tel à peu près que le peintre Courbet a fait figurer sur une toile d'un réalisme brutal un homme surpris dans son sommeil, sauvagement poignardé...

N.B. Faut-il voir dans ce dénouement abrupt un simple effet de style destiné à tromper le lecteur sur la véritable nature d'un texte dont, à le relire aujourd'hui, tout porte à croire qu'il fût bien autre chose dans l'esprit de son auteur que la reconstitution minutieuse d'un rêve, à laquelle les lignes ultimes, aussi intentionnelles que mal venues, s'efforcent en vain de le réduire ? Ou bien n'auraient-elles été ajoutées en dernier recours qu'afin de rendre plausible le côté par trop fantastique de l'histoire ?

Même en admettant qu'il ne s'agisse pas d'une pure fiction, aucun lecteur un tant soit peu averti ne saurait prendre à la lettre cette prétendue relation onirique dont maints éléments aisément repérables, le lieu de l'action, les détails décoratifs et vestimentaires d'un anachronisme délibéré, sinon le thème central, se réfèrent explicitement au célèbre récit d'un auteur que celui de ce bref texte avait pratiqué dans sa jeunesse.

Le style de convention emprunté pour la circonstance aux romans de l'époque, mais plus ostensiblement encore le titre qui rappelle tout ensemble celui du livre et le nom du compositeur viennois dont un mouvement symphonique sert d'illustration sonore au film qu'un cinéaste italien en a tiré un demi-siècle plus tard — lequel a fait de ce même musicien, par un détournement abusif, le héros malheureux de cette aventure, victime d'une passion inavouable, qu'on verra dans la dernière séquence mourir ignominieusement —, enfin et pour venir corroborer la thèse d'un rêve inventé de toutes pièces, il n'est pas jusqu'au dédicataire prénommé Octave, alias K. amateur et créateur de tableaux vivants, grand ordonnateur de simulacres, oui, son ami Pierre K. qu'il avait entendu un jour parler avec émotion de ce même film, et auquel j'eusse souhaité rendre ici hommage sous une forme moins détournée, moins frivole.

Mais qui sait, mais qui dira où se situe la frontière entre gravité et frivolité ?

22 mars 24

Basile Franco

Brynolles

Var

Yvette Pierse ne m'écrit pas, alors qu'il aurait tant
de choses à me dire et à écrire, grand et contra m'écrit, il ne
saura plus par quoi commencer. Je reçois ce petit papier du
lycée et naturellement je ne puis y répondre : de Bouville - bi.
Dallu, est-il encore à Forêt ? Sur évidemment les projets de ta
mère ? où es-tu avec Yves ? où es-tu avec Madame de
Lutter ? - Je ne sais presque rien de votre ouverture, que par
lanc, et bien insuffisamment. Dis-tu passer les vacances de Pâques
à la Launier ? Je recevrai cette lettre d'interposition, sur laquelle
tu serais bien réprimé de ce pas répondre. Fais je pense qu'une
longue lettre de lui va se croiser avec la mienne...

Tu revois, enfant terrible. Tu es écoulé à la curiosité et
à l'affection ; tu te dois de les satisfaire.

André Gide

25 Avril 34

Mon petit Pierre

Je n'ai pas répondu à ta longue lettre parce que je ne savais où l'écire; tu n'étais déjà plus au 5 et pas bien certain d'aller à la Sapinière. Cette lettre-ci l'y trouvera-t-elle encore? Les vacances touchent à leur fin. Oui, la longue lettre m'a beaucoup intéressé, et m'aurait sans doute intéressé plus encore si tu ne l'étais pas tout appliqué pour l'écire. De tout ce que tu m'as raconté nous reparlerons quand je te reverrai. Pour le moment je ne puis penser qu'à l'imposer ou l'accuser ta négligence, ton désordre et ta légereté. Je ne puis pas à même de l'héberger à la Villa du nouveau; il me paraît extrêmement indécrot d'accepter l'hospitalité que l'officière peut être les Alcyon, et les chauxes, si modestes soit-elle, que tu pourrais, à grand peines, trouver dans Paris, déjà d'un loyer qui dépassera de beaucoup tes ressources. Alors quoi? Je ne vois aucune autre solution que d'aller rejoindre tes parents, et c'est ce que je t'en prie de faire d'écire à ta mère. Il me semble que tu n'as pas bien compris encore ce que les avantages offerts par la possibilité de Rouvres, présentateur d'exceptionnel, d'irréductible d'un jour nous avons précédemment, Marc et moi, résolu une situation que ta maladresse avait compromise. ~~Qu'en pensez-vous?~~

tu vas me croire très fatigué; on a toujours l'air fatigué quand on
a des douleurs dégoûtantes à dire; puis pour que tu pusses mes sentiments,
au service, j'ai compris, par expérience, que je devais trouver ma voie.
Aujourd'hui je ne te fais pas de remontrances; je constate seulement
que les avantages que je t'avais mis en mains, tu les as gâchés
et que ta situation à Paris est compromise par ta santé. Je ne
peux plus et ne veux plus t'aider, précisément pour conserver
l'affection que j'ai pour toi. Je reste à Paris dans quelques
jours; tu me retrouveras aussi souriant que tu m'as laissé;
mais si tu veux compter encore sur mon assistance, que ce soit
pour t'aider à repartir, de manière à ne repartir à
Paris que ... mûri.

Et Balzac? Vous parlerons de lui. A bientôt.

Ant. F.

Cuverville, le 5 juillet 1926

Mon cher Pierre,

Supporte cette dactylographie. Je suis trop énérvé pour t'écrire autrement qu'à la machine, le travail qui m'absorbe aujourd'hui est terriblement surtendant; et je ne puis ni ne veux m'en distraire.

Reçu ta longue lettre. Un peu terrible comme ilsied et pour rester fidèle à toi-même. Cela ne me déplairait pas, si je ne craignais parfois qu'en brisant des vitres, ce pe-
-soit autrui que tu ensanglantés. Au demeurant tout ce que tu me dis est fort intéressant; mais je connaissais déjà quelque peu tout cela. En général, je me méfie un peu de ce qui flatte par trop mes vouts secrets. Je crains toujours de donner une approbation complaisante, et de m'approuver moi-même en ayant l'air d'approuver ~~autrui~~ mon voisin.

Ai-je changé ? je crois simplement que ce voyage m'a rendu plus grave. Je me sens affermi -ou affirmé si tu préfères- et moins désireux que jamais "d'échanger des idées" c'est-à-dire mes idées contre d'autres qui ne les vaudraient pas.

Si Baltus est bien disposé et s'il se sent d'humeur

affable, qu'il n'attende donc pas Florence pour se présenter à Mademoiselle Chaplin. Elle doit être encore à Paris. L'embêtant, c'est que je ne sais plus au juste son adresse. Mais son singulier gîte est facile à trouver, c'est dans l'avenue Victor Hugo, au fond de l'impasse vitrée qui semble une sorte de marché couvert, du côté gauche quand on tourne le dos à l'Etoile; près de la rue de Villejust et, si je ne m'abuse, un peu avant quand on vient de l'Etoile. On va donc au fond de la galerie, on monte un ou deux étages (indifféramment, car elle occupe deux pièces superposées que relie un petit escalier intérieur). C'est dans l'extrême coin de droite; et si l'on hésite on demande à quelque voisin : "Mlle Chaplin". Le voisin vous renseigne. On frappe à la porte avec autorité, et Mademoiselle Chaplin, peintre ou sa jeune soeur, violoniste, vient vous ouvrir. Elle sera d'abord très étonnée, mais ~~Elle~~ ^{Elle} dira qu'il vient de ma part, et elle s'écriera tout aussitôt : "C'est vrai, M. Gide m'avait parlé de vous".

Au revoir, affreux mauvais sujet, salue bien ta mère de ma part, je te prie.

mus. Gide

1^{er} février 49

Mon cher Pierre

de souvenir que je garde de la
personne même de ton père, et de
quelques tableaux de lui qu'avait
pu me montrer Jean Stohl, reste
trop vif pour ne point me
permettre d'être fort affecté ce
matin par la nouvelle de ton
deuil. Veuille le dire
galeman à Balther.

~~Et~~ Je t'embrasse bien
affectueusement -

Ton très vieilli, mais fidèle

André Gide

le 3 juillet

Mon cher Pierre,
Depuis deux mois, je suis avec
ce bon livre, — dehors. Aride d'y échapper
un peu, pour venir vous en parler; mais
longtemps, tous les jours, remi par lui; ne
parvenant pas à en venir à bout, le parcourant
en zig-zag dans tous les sens, et à chaque
— objet tiré au même endroit par les mêmes
figurations.

c'est le plus grand livre de philosophie
que j'ai eu, une niche pour moi; plus

bouleverçant même des murs en effort, au
le moindre de sa phrase que le gai savoir
On a beau avoir fait quelques efforts
ramper, quelques soulevants, pour échapper
au mieux soit un et l'air du bûle de l'air,
on se perd, à voir être de la première
page, qui on était venu à terre, qui on
n'est pas étouffé de la hauteur d'une
feuille de papier mise à plat, qui on
n'a rien changé. Et qui il est peut
être vain de commencer si tard, mais que
vous voyez, vous, si invinciblement haut
et bas. De ce est étouffement qui
mise empêché jusqu'ici de vous élever ou
de vous voler

On voudrait à voir être encore et
de voir un tel air pour pouvoir respirer

Jeau. et air. Eiger, seigneur que
vous avez inventé. quand je songe à toute
la courtoisie, la courtoisie et onjindire avec
laquelle d'ailleurs 50 ans on a été de se plaindre,
conclure, maîtriser la mythologie,
et que vous - d'une phrase - vous êtes
hors, loin, au dessus, 6000 pieds par de là.
se perdre dans votre être, tout à l'intermédiaire.
nous de se perdre dans l'espace être, dans
toutes les rues d'un espace sans labyrinthe
ni pièges. On voudrait et on ne veut pas, on
ne peut pas en sortir.

Avec Jean-Michel Roy, nous
avons essayé de parler un peu de Nietzsche
aux étudiants de Vincennes. c'était bon.
avant de voir comment votre "pensée
philosophique" était avec le dépassement, comment
votre discours, d'abord subjectivement, puis

lui a le compant de notre propos, et
commence cette autre voix qui nous "souffle"
à l'aise toute la lettre, et l'ajoute réelle-
ment au su d'elle.

Pardonnez-moi cette lettre tardive,
mes amis. Il faut dire, et d'ailleurs regrette
impossible de vous dire mon bouleversement.
La course, l'agitation de l'âme, le jeu

Je vous en porte volentiers, pour le relief
encore. Et puis à la fin de l'été,
entièrement changé, je vous en
prier. croyez à mon dévouement

M. Bourne

cher Pierre,

Il aurait fallu que je vous
envoie dès la première lecture de la
Monnaie vivante ; bien sûr j'avais déjà
le souffle court, mais j'aurais pu résister.
Maintenant pour savoir plus souvent
pari, je suis que sur le plus haut
plan de notre cirque. on a l'impression
que tout ce que compte dans l'ironie ou
dans l'utopie - Blanchot, Bachelard, Barthes
et Bachelard, aussi - y conduisent inévi-
tablement : mais voilà, c'est dit

main blanche, et de si haut que tout
recule, et ne compte plus que sa dévotion. C'est
une quelconque pensée : de la, de la, de la
sainte Eglise, - l'ange qui nous domine et
nous a conquis, depuis des siècles sans doute.
Donc notre histoire. S'y acharnèrent, au
pas de leur supériorité, ceux qui disaient,
et disaient, Freud et Marx : on peut en dire
main blanche, et on peut se réjouir.

Sans vous, Pierre, nous n'aurions plus
que d' ~~uniquement~~ rester conquis cette vérité que l'âme
avait marquée une bonne fois et que nul autre
avait nous n'en est conquis, - donc nul,
à mi-voix, ne s'est approché. Vous avez dit
et nous l'avons noté. On ne peut plus en
dire, mais on peut qu'elle s'est en
vous nous dit.

Ce que vous avez fait pour nous tous et on
vous en remercie et de ce remerciement.
Avec croyez-moi, à l'avenir nous

Michel Foucault



« Vittorio interrompant la censure de Roberte », crayons de couleur, 1979. Coll. privée

« Cette impression, difficile à caractériser, qui tient, dans des proportions inconnues, du malaise, de l'ennui et de la peur, fait penser vaguement, involontairement, aux défaillances causées par l'air raréfié, par l'atmosphère d'un laboratoire de chimie, ou par la conscience d'un milieu fantasmatique. je dirai plutôt d'un milieu qui imite le fantasmatique : d'une population automatique et qui troublerait nos sens par sa trop visible et palpable extranéité*. »

Baudelaire, 1858 (à propos d'Ingres).

« L'anatomie, cette science affreuse. »

Ingres (cité par Pierre Klossowski)**.

« Die Anatomie ist das Schicksal, um ein Wort Napoleons zu variieren. »

Freud. « Der Untergang des Ödipuscomplexes », 1924.

« Nemo itaque miretur etiam in isto modo videndi qui concessus et huic vitae, per speculum scilicet in aenigmate, laborare nos ut quomodocumque videamus. Nomen quippe hic non sonaret aenigmatis, si esset facilitas visionis.

Et hoc est grandius aenigma, ut non videamus quod non videre non possumus »

Saint-Augustin « De Trinitate » (XV, 9, 16).

NB : Cet « hommage » que nous présentons à Pierre Klossowski est moins une « étude critique » qu'un « essai » sur l'œuvre dont nous espérons avoir pu traduire l'exigence sans plaisance.

L'équivoque n'est pas la femme. L'équivoque vient de

l'anatomie¹, de la différence et du différend, inattribuable à un sexe, il fait la sexualité, l'art, l'industrie, la politique de ce qui n'est ni « propre », ni « commun ». L'Occident a tenté de donner un « nom » à l'équivoque, de lui assigner un sexe pour, de le soumettre à l'Inquisition, l'exorciser. La sexualité ne se résout pas dans la norme de la procréation, le supplément de l'amant(e), le complément de la prostitution². Pas plus que l'équivoque ne se laisse résoudre dans le « propre » et le « commun », l'harmonie préétablie » entre l'individualisme et la communauté qui font de l'altérité et de l'extranéité les boucs émissaires de leur solidarité. La confusion commode de l'équivoque et de la femme a permis de la résoudre à la mère domestique et à l'hétaïre, et de proposer la vision du monde et de la Cité idéale cartésiens, économes, homosexuels, militaires et religieux, dans le mépris de l'art, de l'invention et de l'industrie.

Diane³ ne cède pas plus l'équivoque dans le stupre qu'elle ne le cède pour devenir l'objet indicible et intouchable du culte. Au « chasseur renégat » de l'équivoque, à l'aube de l'Occident, Diane oppose « l'impossibilité même d'un lieu où il pût jamais l'attendre »⁴.

L'œuvre de P.K. se réclame de l'exhibition. Ce qui retient l'exhibition du corps, de la danse, du geste, c'est de chercher à faire le point en elle, d'y chercher, par « amour de la vérité », le « démon », pour l'exorciser. Diane montre qu'aucun corps ne se rejoint et que telle est la cause de la jouissance et du désir, ce qu'Actéon ne peut ni ne veut voir, par « amour de la vérité ».

Le corps en son anatomie exhibe la soustraction du point et devient le corps dans l'image, dans le mouvement et le temps, l'échec en acte d'une vision synoptique ou récapitula-

R. : « La Ressemblance »

Abréviations : L.H. : « Les Lois de l'hospitalité »

B.D. : « Le Bain de Diane »

1. P.K. R. 1984, « La décadence du Nu », p. 61-71.

2. C'est le thème des L.H et aussi de R « De l'usage des stéréotypes... », p. 11-20.

3. P.K. « Le Bain de Diane » J.J. Pauvert, 1972.

4. *Ibid.*, p. 87.

tive. Diane montre que l'équivoque et le temps, la différence et la sexualité sont insurmontables, et que les corps vivent et exhibent dans l'image cette absence de solution. Qu'ils jouissent et désirent de cette absence de solution, dans l'image.

L'image soutient la différence, l'altérité, le différend et le temps, contre le « consensus », la contemplation et la vénération, le salut, la solution du temps dans l'espace, l'aveuglement. L'être dans l'image, sans solution, exige l'art. L'équivoque et l'art face à « l'amour de la vérité ». Diane et Nietzsche se rejoignent. Les « puissances » de l'art sont au moins égales aux « puissances » de « l'amour de la vérité » que l'artiste, au principe même de son geste, « simule » pour mieux les déjouer.

La pornographie montre qu'on ne saurait refuser ni immobiliser l'image, qu'on ne saurait en finir avec elle, la détruire ou en faire l'objet d'un culte. Il y a un point, en perte et en fuite, dans l'image qui empêche tout « équivalent général » et tout « culte de la femme » de se substituer à la mobilisation de l'invention technique, sexuelle et artistique. Si la pornographie montre que l'image n'admet pas plus l'intouchable que l'ineffable, l'érotisme voit dans l'image la recette où la satisfaction attendue doit arriver : l'image ne saurait manquer. Pour l'érotisme, la scène, l'acte et l'image doivent permettre de désigner le « sujet » et « l'objet », de lever l'équivoque, de se « finir » pour la commodité qui fait le « spectateur ».

Ce que l'érotisme attend de l'image et du texte c'est qu'ils opèrent la reddition, la « révocation » du corps et par le corps de ses équivoques et de ses mensonges pour en faire une identité et une somme de propriétés non équivoques : une « substance ». L'érotisme est le gardien des bonnes mœurs et du bon goût. D'exorciser l'équivoque l'érotisme trouve sans difficulté les règles, les normes, les motifs rationnels et moraux de la sexualité, du rapport humain et de l'image. L'érotisme fait la grammaire, le code, la sémantique,

l'économie, la législation morale, esthétique et religieuse de l'immobilisation.

Le geste et la parole, le graphe de l'équivoque, commencent avec le trou de mémoire, au lieu où l'un et le point se dérobent. Du trou de mémoire au « point de fuite » se cherche l'exorcisme de l'équivoque et du temps. Pour les réduire au propre et au commun, pour finaliser les choses dans l'usage et l'échange indifférent, pour conjurer la mobilisation, érotiser la différence jusqu'à préconiser et faire surgir « l'androgynie » comme solution de l'image et du corps.

C'est l'impossible de l'Un, tant au passé qu'à l'avenir, qui fait le corps, le rapport et l'image, en tant que saisies impossibles, impossible « être » ou « avoir » qu'exhibe l'équivoque. Il ne s'agit ni de « perte » ni de « manque », car comment « l'impossible » pourrait-il être perdu ou manquer sauf à invoquer la mythologie d'un originaire ou d'un retour de l'Un, c'est-à-dire faire du temps une « erreur », une « illusion » comme l'écrivait Einstein. Faire de l'équivoque le « mal », le « pourchasser » pour le faire avouer, comme si « comprendre » exigeait l'exorcisme de l'équivoque et du temps.

Si l'Un est impossible comment alors le corps pourrait-il faire « l'objet », faire surgir le « signe » que ce qui existe fait « cercle », se rejoint en un « point », dont P.K. reconnaît qu'il est indicible et indiscernable, et dont toute son œuvre, tant littéraire que plastique, trahit la tension insurmontable de le « dire » et de le « montrer » ?

En sa « genèse » et en ses « structures », l'œuvre de P.K. procède du paradoxe. Il tente de dire et de montrer ce dont il *sait* que le dérobement indéfectible provoque l'écriture interminable, l'écriture interminable du geste, du dessin, qui tentent de faire surgir de toutes les « variations » possibles d'un « thème » ou d'une « scène » uniques *le* « signe » ou *le* « geste ». *la* « physionomie » uniques où ils se résumeront comme en une matrice.

Procès de l'impossible que P.K. conduit selon les procé-

dures de l'Inquisition, les procédés des rites gnostiques, les artifices du simulacre. Procès qui est en même temps croyance. Procès où le discours, comme il le souligne lui-même, échoue dans l'image comme chiffre de son inconclusion, où le dessin, comme il le note également, échoue dans la couleur, sans finir ni définir donc⁵. Impossible exorcisme de l'équivoque.

C'est dans le face-à-face des corps, du miroir, du regard, de l'image que la tentation de lever l'équivoque apparaît. La tentation du leurre de la « fusion » ou de l'inéluctable « destruction » pour en finir avec l'impossible, pour exorciser l'équivoque. Tel est le « malin génie » qui hante les rencontres, les amants et le geste de l'artiste. P.K. rappelle que Tertullien a donné la formule de ce prestige : « Le démon était à la fois dans la chose qu'il faisait voir et dans celui à qui il faisait voir la chose⁶ ».

L'imitation, la « Mimesis », retrouve ici son sens de provocation infinie à l'invention qui l'avait bannie de la Cité idéale. L'imitation cherche à saisir un point qui se dérobe, une équivoque, et se trouve relancée d'équivoque en équivoque. L'imitation échoue à faire le point et se découvre jeu, art, invention, parodie des multiples figures où l'impossible s'avère cause de jouissances et de désirs.

L'inquisition, le rite, le simulacre réussissent-ils ? Réussissent-ils à rendre dociles, domestiques, familiers, serviles l'anatomie, le corps, « l'anatomie du tableau »⁷, l'image ? Réussissent-ils à chasser l'équivoque, l'insincérité, l'énigme d'un corps, du geste et du texte ?

L'art réussit-il à exorciser les trois démons de l'équivoque, de l'insincérité et de l'énigme, qui affleurent, sans profondeur ni perspective, à la surface du montrer et du dire ? Le « Nu », mais aussi l'image et le texte y échouent avant de

5. « Entretien avec Rémy Zaugg ».

6. R., p. 96.

7. R., « La décadence du Nu ».

céder à l'inquisiteur ou au voyeur, de devenir les domestiques ou les victimes de « l'amour de la vérité ». L'image, le texte, montrent et font écouter l'impossibilité de retrouver « la chose même », et ne parviennent pas à exorciser le temps, tels ces « pavés inégaux » qui empêchent de faire du temps le cercle à la fin de la Recherche de Proust. Le souvenir et l'attente ne « retrouvent » pas : ils trouvent l'image et le texte, encore, l'équivoque.

Le « simulacre » n'induit ni l'identité, ni l'unité, ni la maîtrise de soi ou de l'autre. Le simulacre, l'image ne « démonologisent » rien ni personne. Ils ne procurent aucune efficacité, ils ne ressortent ni de l'hypnose ni de la magie mais de leur échec.

Marcel Duchamp disait⁸ que si l'artiste cherche à rendre le « familier » dans l'image, il trouve « l'extranéité », ce terme que forge Baudelaire à propos de l'impression que lui laisse l'échec de la « ressemblance » que poursuivait Ingres.

La femme, le corps de la femme, ne sauraient servir de « bouc émissaire » de l'équivoque et faire que le simulacre, l'image, la peinture puissent s'exorciser eux-mêmes, en un « dernier tableau », en la faisant « avouer ».

En finir avec la mythologie d'une jouissance féminine comme fantasme d'une jouissance absolue, maternelle, ineffable. D'une sexualité comme chose, substance qui échapperaient au langage, à la parole, à l'image, à l'équivoque. La femme soumise à la « question » de la jouissance y répondrait par « l'aveu », c'est-à-dire le désaveu. Il n'y a pas de savoir de la sexualité, du langage, de l'image, que, tel Actéon, l'Occident « pourchasse » dans le visage et le cri où il croit exorciser l'altérité, dans la souffrance comme « vérité » de la jouissance, dans l'aveu impossible que les choses et les corps soient substances, substantiels.

8. M. Duchamp, « Le processus créatif » in *Ecrits*, Flammarion, 1975, p. 187-189.

L'inquisition échoue. L'aveu est un leurre. Nul n'avoue quoi que ce soit. D'où l'équivoque, le geste, la parole, l'écriture, l'art, l'industrie : d'équivoque en équivoque. Le corps ne saurait ni faire ni « rendre » l'âme au lieu de l'équivoque.

De Sade à Nietzsche s'ébauchent les effets textuels et plastiques de la non-coïncidence de la sexualité, du langage et de la pensée à eux-mêmes et à tout « objet ». Les effets de la « pulsion ». P.K. en poursuit le geste. L'écart du texte au cercle, de la scène à tout tableau.

« Roberte », le « nom » de Roberte signifiera cette étrangeté de la pulsion à toute spécularisation. Source inépuisable, « vierge » comme Diane, source de textes et d'images, d'équivoques indéfiniment multipliés qu'aucun miroir, aucun regard, aucune interprétation discursive ne pourront rendre « spéculaires ».

L'absence de commencement et de fin peut s'écouter à travers une écriture non spéculative, mais elle peut aussi se montrer, se faire voir et sentir dans un graphisme et un colorisme non spéculaires.

La mise en scène du corps le soustrait à tout point de mire, elle montre simultanément que la jouissance est de tous lieux, qu'elle ne peut être circonscrite, mais que le désir ne s'y oublie pas pour autant. La mise en scène, l'art, l'industrie procèdent du public pour le décevoir dans son attente de faire la foule, pour qu'aucune saisie, aucune prise n'aient lieu : la jouissance est l'incident du désir et le désir effet de la jouissance : aucune totalisation ou possession.

Roberte n'endosse aucun des personnages qu'elle pourrait, par inadvertance, s'imputer, aucun des personnages qu'on lui impute. Le roman précède la psychologie et il s'écrit pour que la psychologie renonce.

Roberte est le masque, l'équivoque, le mensonge, le malentendu, sans « arrière-pensées », sans perspective ni profondeur ; et elle l'est pour elle-même et pour les autres.

Elle ne confirme ni n'infirmes aucune institution, aucune perversion. Elle n'aime pas l'équivoque, comme Carmen, pour s'en servir, elle l'est : ni adultère, ni prostituée, ni « victime », consentante ou révoltée, pour exciter la « solution » érotique de la sexualité ; aucun viol ou orgasme gynécologique pour satisfaire la moyenne et l'exception, elle n'est pas le corps du sacrifice ou des convenances et disconvenances sociales.

Comme Justine de Sade, comme Ariane, des derniers fragments de Nietzsche que P.K. cite dans son ouvrage sur Nietzsche : le fil du labyrinthe, le fil de l'équivoque.

*
**

La pornographie montre que l'appétit ne tarit pas, que la jouissance est inattribuable à un sexe, qu'il n'y a pas de dernière jouissance, que la jouissance n'est pas la solution et qu'il n'y a pas de solution à la jouissance. Voir, écrire, lire, chercher éperdument à voir, montrer procèdent de l'absence d'un point et trouvent la couleur⁹, l'inégal sans point de conclusion.

Chercher à voir vient de l'homme et de la femme, de la sexualité et de l'acte, de l'impossibilité de situer le commencement et la fin. C'est chercher le point d'exorcisme du « deux », de l'autre et du temps. Alors, c'est le « démon » qui fait le point, dans l'œil. Le démon fait voir l'androgynie (« Baphomet »), il veut voir le « vrai » visage, sans équivoque, de la jouissance et obtient la défiguration de la souffrance (Sade). Au démon résiste le corps qui ne fait pas l'androgynie, qui n'avoue pas, l'altérité, la provocation équivoque, le mensonge, la couleur : l'image résiste à l'exorcisme et à l'inquisition démonologiques.

9. « Entretien avec Rémy Zaugg ».

A l'inverse de l'art et de la pensée de l'Orient, des mythes africains et indiens, l'Occident prétend assigner une origine et une fin à la nature des choses. Au fond et à l'horizon des choses, et P.K. y insiste, il y a « l'innommable », le temps, et « l'indiscernable »¹⁰, l'équivoque.

La « Raison », la science, les institutions et l'économie occidentales se forment de l'appréhension du temps et de l'équivoque sans commencement ni fin comme Mal, Laid, Faux. L'esprit de l'Occident ne se fait pas au temps, à l'équivoque et à la sexualité, il en cherche l'origine pour pouvoir en finir. Le temps et l'équivoque ne sauraient avoir toujours été et ne sauraient toujours être. L'esprit ne saurait se reconnaître dans la « folie », dans le temps et l'équivoque, l'esprit doit trouver « la raison ». Le procès du temps, de l'équivoque, de l'image commence : il doit aboutir à leur exorcisme. Trouver la raison : celle dont on voudra que Nietzsche l'ait perdue d'avoir retrouvé le temps et l'équivoque, l'image, sans remèdes.

Le temps ne permet pas de faire le point, sinon comme équivoque, dans le sourire de l'image, qui ne donne ni ne refuse, où le démon du point se brûle au feu du semblant, du « simulacre », pour, de sa fuite, laisser la surface, la couleur et le sourire : Léonard de Vinci.

Léon Battista Alberti dit dans son « Trattato della Pittura » que voir et peindre c'est monnayer l'or byzantin et médiéval, l'or qui fait l'équivalent des choses et qui aveugle, le jour et la nuit sans le crépuscule, Alberti dit qu'il faut, cet or, le monnayer dans la couleur, l'Occident.

Le temps, l'équivoque sèment le doute, bientôt le rire, sur l'identité et la propriété, sur l'être et l'avoir, sur le personnage et l'épargne.

« Der Mann ohne Eigenschaften », de Montaigne à Musil, mais aussi de Sophocle à Pirandello, de Chaplin à Fellini, d'essais en romans, de scène en scène, d'image en image,

10. R, « L'indiscernable », p. 81 sq.

l'artiste en appelle au public pour que la « physionomie » de l'homme ne renonce pas à l'équivoque devant l'Inquisition. Pour qu'elle n'ait pas à faire le personnage, le « sujet » ou « l'objet », comme si elle pouvait donner ou refuser ce qu'elle demande et offre comme « physionomie » ¹¹ sans l'être ou l'avoir.

*
**

Telle est pour P.K. la physionomie non seulement des « êtres » mais des « choses », de l'écriture et du tableau mais aussi des produits industriels, des « marchandises » et de la monnaie. La monnaie, la marchandise, le tableau, le corps ont ainsi une physionomie dont aucun « usage » ou « équivalent général » n'épuise l'équivoque. La monnaie, la marchandise, le tableau, le corps ne vont pas à « l'être » ou à « l'avoir » mais d'équivoque en équivoque, loin de toute sacralisation de l'argent, du travail, de la ressemblance, de la jouissance.

Pas plus que le tableau, la monnaie, la marchandise et le corps ne prétendent être ce qu'ils ne sont pas, ils ne font aucun « signe » d'un possible exorcisme du temps et de l'équivoque. Il y a donc ce qui ne fait ni « l'objet » ni le « sujet » et qui répond à une demande qui ne reconnaît ni « l'être » ni « l'avoir » comme critères de l'existence : nous approchons le « simulacre ».

Les institutions, les formes de sociabilité où une société se reconnaît, les qualifications morales et légales des actes ou comportements (e.g. « adultère », « prostitution »), les notions d'identité et de communauté, la distribution, plus ou moins équitable, du « propre » et du « commun » par laquelle une société s'enorgueillit d'approcher par son immobilisation rationnelle le modèle de la « fourmilière », toute la logique et

11. Sur « physionomie », cf. L.H., « Postface ».

la sémantique sociale se forment de la neutralisation du corps en son anatomie⁷, de l'image, de l'équivoque et du temps.

Le corps « résiste » à faire « l'un »¹², ce que montrent le miroir, le regard et le tableau qui en est l'expression. La monnaie, la technique, l'art et l'industrie procèdent du corps en son anatomie, de sa « résistance » à l'un, de la sexualité, de l'image et de l'équivoque, qui sont leur point de mobilisation, d'invention de différences et donc de relations loin de cette distribution statique et statistique, morale et légale, du « propre » et du « commun » sans la différence, de l'identité et de la communauté sans le différend, où une société, au lieu de s'inventer du temps, de l'équivoque, du corps sexué préfère autoriser les disciplines qui leur administrent des remèdes.

Il y a, dans le miroir, le regard, dans la vue du corps en son anatomie, du « Nu »⁷, un point vide, une tache aveugle, qui feront la couleur dans le tableau, un écho qui empêche toute saisie de soi ou de l'autre. La vue saisit ainsi tous les points, qui feront le dessin, sauf un qui ne fait pas plus « l'objet » que le « sujet », qui s'offre simultanément et inusablement comme excès, dépense et privation, sans pouvoir s'économiser et que la couleur traduit sur la toile.

Ce qui revient à la vue du point qui ne se fait pas dans le miroir, le regard ou le « Nu » c'est la pulsion, le temps et le mouvement sans commencement ni fin, sans obstacle ni cercle puisqu'il va de la source à la couleur, de différence en différence, corps qui « va de soi » (automaton) « à l'autre », sans se donner ou se refuser puisqu'il demande et s'offre sans saisie, corps qui est l'âme¹³ sans être animé, corps immortel, de la source à la couleur : Diane, le Bain de Diane.

12. P.K. « Le geste muet du passage matériel au dessin » in *Change*, 5, 2^e trimestre 1975, p. 19.

13. L.H. et R, p. 54.

On comprend alors ce qui lie le corps, la sexualité à la monnaie, ce qui fait le scandale de l'invention de la monnaie. La monnaie soutient l'échange, l'invention, l'art, le frivole contre leur subordination à l'utile, au nécessaire, à l'équivalence qui font la moyenne, la majorité, le collectif. Le « nihilisme » moral et légal opprime le futile, le luxe et la différence, pour *répartir* l'excès, la dépense et la privation, c'est-à-dire *diviser* l'équivoque pour que le *pouvoir* se définisse d'en assurer l'exorcisme, au besoin désignant l'équivoque comme bouc émissaire, pour « anthropologiser » l'homme et pour qu'il puisse jouir de lui-même sans équivoque : Dieu.

Il n'y a aucun critère, aucun étalon de la valeur pour la monnaie comme pour le corps qui ne se reconnaissent que dans le point vide où se mobilisent les choses dans leur équivoque, leur style propre de ne pas faire « l'objet » ou le « sujet » : le simulacre irréductible à tout usage ou équivalence. Le corps s'expose à l'échange sans fin dans la pornographie de l'image, à l'usage sans fin dans la danse et ne s'économise pas dans le code érotique ni dans l'usage gymnastique qui veulent faire « l'un » ; la monnaie ignore le « propre » et le « commun », l'individualisme possessif et la nation nationaliste, l'usage personnel et l'équivalent général : la monnaie fait la différence.

Le corps et la monnaie vont aux choses selon leur « nature » : du temps et de la pulsion à la matière, sans faire cercle, de différence en différence, sans que la mort parvienne à faire le point. Ni la monnaie ni le corps ne font le point. L'échange procède indéfiniment de l'impossibilité de « l'un » et du « commun », de l'équivoque et du malentendu : il ne saurait finir ou être finalisé.

Le point qui ne se fait pas est la source et la couleur, « inéchangeables » de l'échange. L'échange ne s'échange pas pour l'un, le point ou le commun.

Le chemin, l'anamnèse de P.K. le conduisent à découvrir la source et les ressources de l'économie, des formes de sociabilité, du corps, de l'image et de l'écriture, de leurs puissances différenciantes, singularisantes comme de l'échange non finalisé qui les induit, en ce que ni la monnaie, ni le corps, ni l'image ne permettent de faire le point. Comment « organiser » ce qui advient de l'impossibilité même de l'un et de l'ensemble, comment faire le point et le cercle s'il y a la sexualité et le temps, le « simulacre », l'équivoque qui induit l'équivoque en laissant la trace de la vérité, la jouissance et le désir, la fuite du point, non le point de fuite.

Le corps qui regarde le miroir, le regard, l'autre corps, le tableau peut céder le temps, voir s'évanouir l'équivoque, il se voit alors « un » ou voit l'un : le point se fait quelque part.

Quelque part l'un, l'objet, le nom propre sans tropes, la chose même sans équivoque « existeraient », et c'est l'ontologie, la sémantique et la phénoménologie de la perception, la fin de l'équivoque : l'immobilisation de la nature des choses, du langage, de la jouissance et du désir de voir sans le point, de l'art de montrer. L'ontologie, la sémantique et la perception déterminent le « propre » et le « commun », le « Moi » et la communauté « scientifique » ou la « majorité », la limite de l'échange et le consensus, l'ineffable et le code, sans la monnaie, l'équivoque, l'invention.

Le regard touche, le toucher « saisit » et c'est la phénoménologie du concept, la résorption du temps. De céder le temps le point apparaît, conjure l'équivoque, réalise l'orgasme, le spectacle, la synthèse mais manque la jouissance, la scène, l'écriture qui ne concluent pas, la fuite du point qui fait l'équivoque. Le point est l'indice, le signe, le nom d'un possible exorcisme de la sexualité, de l'équivoque et du temps dans le corps, l'image ou la nature des choses.

Le corps de « Roberte » fait-il le point dans le texte et dans l'image, dans le chemin de P.K. : de la scène à l'écriture, de l'écriture à l'image, de l'image à l'image en mouvement, au film, dans cette « intériorisation » du temps et de l'équivoque



« Le Coquelicot », crayons de couleur, 1981. Coll. privée

à la source de son « génie » et de son geste, et dont il nous restitue la figure sans conclusion et provocante, le chiffre et le style du temps et de l'équivoque des « Lois de l'hospitalité » aux « Barres parallèles », peut-on dire que le corps et le « nom » de Roberte fassent le point dans l'œuvre de P.K. ?

Face au miroir, au regard, dans l'image, Roberte va-t-elle faire le point de son corps, se saisir et se montrer en tant « qu'objet » d'une jouissance sans équivoque, qu'elle serait « libre », en tant que « sujet » de « donner » ou de « refuser » ? Ou bien devient-elle « complice », dans l'image, du miroir et du regard en leur équivoque ?

L'amant, le peintre de Roberte voit-il, de ses caresses ou de son dessin, se former dans le corps le point qui lui cède une jouissance sans équivoque, « une émotion inéchangeable »¹⁴ ?

Ou bien son geste s'accorde-t-il au point qui le fuit et trouve la jouissance, l'émotion de la couleur de ce qu'il ne se forme point : l'équivoque, le « simulacre » l'emporteront-ils sur « l'obsession » qui les traque au bout du geste ?

Enfin, elle peut se voir ou être vue comme enjeu hors prix, impossible à atteindre et qui, de se substituer à l'équivoque établit le culte et la rivalité, cautionne l'équivalence des choses et la finalisation de l'acte. Ou bien défiler le point, décliner l'enjeu et, de son esquive, faire droit à l'équivoque.

Le point ne se fait pas dans l'image, dans le texte, le tableau ou le film. Voir ne fait pas le point, ne va pas d'un « sujet » à un « objet » mais du corps au corps pour trouver, de l'écoute du temps, le geste « en suspens », la « pantomime » qui déclare la saisie impossible mais offre, sans l'économiser, l'équivoque.

Voir ne conduit qu'à « se faire » voir, à la couleur, à la mobilité, au style, à l'échange sans réserve puisque la « prise » (« Bain de Diane ») est « hors jeu », à la monnaie,

14. R, p. 20 et L.H passim.

aussi « vivante » que le tableau l'est de son équivoque inexorçisable.

Voir c'est faire voir la source inépuisable de la jouissance, du désir, du geste corporel ou artistique comme de l'acte vers lequel ils tendent de la seule fuite du point. L'issue du voir c'est l'acte puisqu'aussi bien l'acte ne saurait être « vu » ni « dit ». Ne pouvant être « vu » ni « dit », l'acte ne saurait évoquer ou invoquer la « physionomie », le « nom », le « signe » où il trouverait sa « vérité », c'est-à-dire sa fin.

Voir ne fait pas le point, du voir à l'acte il n'y a pas cercle mais cette « ligne serpentine », chère aux Maniéristes dont le geste de P.K. est proche ; l'acte ne finit pas — déjà Aristote le disait — parce qu'il procède du temps et de la sexualité donc de l'oubli de l'origine et de la fin, seule la « puissance » finit, parce que, contre le temps et la sexualité, dans un effort rationnel, dément, « humaniste » de « souvenir » et « d'anticipation », elle veut réunir les deux, les deux bouts, faire la somme, le tout et l'un et fait de la mort, du culte de la mort, la mesure du temps et de la sexualité, pour les économiser, leur assurer le gain ou le succès, en faisant le point sans la monnaie, sans l'équivoque !

L'identité se paye du sacrifice de l'équivoque.

Le miroir et le regard ne sont pas innocents, le corps se fera « objet », salaire, domestique, esclave de ne pouvoir supporter le temps et l'équivoque.

La monnaie se fera argent pour dissiper l'équivoque, en fixant la valeur des corps, des marchandises, des œuvres et des « valeurs », de sorte qu'elles perdent toute équivoque, qui ne saurait être qu'un supplément « invisible » et « indicible » ; c'est-à-dire que l'attente et la définition du non-équivoque ôte précisément à l'art, à l'invention et à la parole ce qui les mobilise.

La « loi du marché » « veut » que la monnaie aille au plus petit équivoque possible, au moindre risque, pour que l'utile passe avant le futile, l'équivalent en argent avant la différence symbolique, la difficulté de se procurer (l'argent)

avant la facilité de faire et de parler, le tout en exigeant le sacrifice.

L'économie se fait politique de vouloir que l'équivoque ne mobilise les corps, l'art, l'industrie et l'invention que dans les limites « morales » et « légales » du plus petit équivoque possible.

L'économie se doit de rester « en crise » pour ne pas se laisser mobiliser, pour garder le « contrôle », pour rester « rationnelle ». économe de l'équivoque, pour que les dirigeants trouvent le bénéfice de la monnaie dans l'argent, et les dirigés le bénéfice de l'identité dans l'utile et l'équivalent, pour qu'il y ait les riches et les pauvres sans équivoque, sans l'équivoque.

Cette analyse c'est celle que fait P.K. de l'économie¹⁵ qui sous-tend et rend possible la scène et l'écriture sadiennes dans leur répétition indéfinie pour tenter de venir à bout de l'équivoque. La seule « physionomie » de Justine en montre l'échec.

Ni la scène, ni l'écriture ne peuvent exorciser leur propre « démon », le « démon » de l'équivoque. Au terme du discours, au termes des séquences, la scène et l'écriture restent aussi « vierges » (Diane : Hommage à la Vierge)¹⁶ qu'au « commencement ». Où commencent, où finissent la scène et l'écriture, quelle Cité, quelle économie auront raison de l'équivoque ?

L'analyse que nous livre P.K. du fonctionnement de l'économie sadienne met en relief les « bénéfices » dont notre propre économie croit pouvoir trouver sa légitimation.

Le mécanisme en est simple, il repose sur une perversion initiale, celle de la conversion de la monnaie en « numéraire ». Elle suffit à exorciser, à dissiper l'équivoque. Elle sert à mesurer les termes de l'échange sans équivoque, à finaliser le corps et l'acte c'est-à-dire à rendre l'équivoque, sous les

15. « *La Monnaie Vivante* », éd. Losfeld (passim).

16. « Le Bain de Diane » et « L'Hommage à la Vierge » in *Sade mon prochain*, Le Seuil, 1967, p. 145 sq.

espèces d'une jouissance sans ambiguïté, à savoir la souffrance. De telle sorte que les « corps » puissent retirer du prix qui récompense l'abandon de l'équivoque leur « intégrité » morale et légale de « personnes », de sorte également que toute équivoque soit écartée de la notion « d'usage ».

Qui ne reconnaît ici ce qu'on n'ose appeler la « structure » de l'économie « politique », qui repose sur l'exorcisme aux deux bouts de la chaîne de l'équivoque : la perversion de la monnaie en argent, l'identité morale et légale au prix du sacrifice de l'équivoque.

La « Société des Amis du Crime » — les « dirigeants » — trouve sa « jouissance » en ne retenant de la monnaie que l'argent, c'est-à-dire en « privant » les masses de la source de l'invention différenciante, de la mode et du style, de l'équivoque et de l'art, pour leur restituer « l'intégrité » morale et légale.

De même les « exploités » trouvent-ils leur « jouissance » dans « l'usage » enfin « final » qui est fait de leur corps en reproduisant l'utile, l'équivalent et l'orgasme, qui les délivre de l'équivoque au bénéfice de leur identité morale, légale, économe, technologique et érotique.

Dans l'économie sadienne, qui est encore très largement la nôtre, la jouissance s'obtient de la soustraction de l'équivoque, de celle de la monnaie à celle du corps, pour l'entente du Maître et de l'Esclave, du Capital et du Travail, dans leur volonté commune d'exorciser l'équivoque, le temps, qui ne sauraient être que le Diable, « ad maiorem gloriam Dei ».

Mais l'économie ne réussit pas, elle fait les riches et les pauvres, elle fait de l'art et de la culture, de la ressource de l'industrie un « supplément d'âme » à l'utile et à l'équivalence, toujours conçus comme indispensables alors que la technique les rend obsolètes.

L'économie parvient de moins en moins à assurer la sécurité et le travail dans l'inflation, c'est-à-dire dans l'exclusion de l'équivoque donc de l'invention au principe même de son fonctionnement. L'économie, la scène et

l'écriture sadiennes échouent à exorciser l'équivoque : Justine reste aussi vierge que la scène et l'écriture qui la somment, en vain, de rendre l'équivoque, de rendre l'âme. L'économie, la scène, l'écriture, l'image sont aussi « inusables » que Justine. La nature est aussi « inusable » que le temps, à la condition de l'équivoque et de l'invention.

*
**

La pornographie montre qu'on ne peut voir, représenter, achever la scène, qu'on ne saurait abolir l'équivoque, le reste et ce qui manque, l'excès et le défaut.

La scène ne permet pas de situer qui fait le « sujet » et qui « l'objet », elle élude le spectateur, le précurseur du « Cogito » et du « sujet transcendantal », celui dont la « perspective » veut déterminer l'assise en croyant pouvoir conjurer la fuite du point dans la détermination sans équivoque du point de vue et du point de fuite, c'est-à-dire en réalisant le « trompe l'œil ». La scène fait échec au voyeur qui attend la fin de la scène, de l'acte pour voir. La scène recommence et l'acte n'en finit pas.

Il n'y a pas plus de « vérité » ou de « non-montrable » dans la scène qu'il n'y a de « secret » ou « d'intime » dans l'acte, la pornographie rend l'équivoque, l'infinalisation de la scène et de l'acte au « public ».

Les protagonistes de la scène et de l'acte, s'il n'y avait pas le public, prendraient l'acte au sérieux, joueraient aux « personnages » : à la place du public se place « l'enjeu ». Comment commencer et comment finir si « je l'ai » et si tu « l'es », le chantage — donner/refuser — et l'obsession se mettent en place et ne s'achèvent que du « respect » mutuel : il y a de « l'intouchable » et de « l'ineffable » qui font « l'harmonie ». C'est la disposition à voir la fin de la sexualité dans la procréation.

C'est la fin de l'équivoque, l'avènement du citoyen-

travailleur-reproducteur qui remercie le pouvoir-capital de lui épargner la pornographie de l'image comme de faire partie du public, immonde. Pour qu'il puisse acquérir ses « propriétés », mourir pour la nation, s'économiser au lieu de dépenser « en pure perte », et, de cette dépense, trouver la couleur des choses, inventer la différence, la véritable richesse, au-delà des riches et des pauvres.

Sans le public les protagonistes « érotisent » la scène et l'acte, cherchent et trouvent le « code » de la sexualité : la procréation comme légitimation, l'adultère comme « supplément », la prostitution enfin qui démontre qu'il y a un prix à chaque « chose », que la sexualité ne saurait prétendre échapper à « l'équivalent général », prostitution qui, en « fin de compte », détermine « l'économie » du mariage comme de l'adultère.

Sans le public, sans la pornographie de l'image qui soutiennent la scène et l'acte au delà du « respect », du « complément qui manque », du « prix de chaque chose », la sexualité reconnaît s'épuiser dans le « code » de la procréation-adultère-prostitution pour faire le « couple équilibré », la société puritaine, l'économie protectionniste, la nation vindicative, qui ne font que « tolérer » l'équivoque, l'image, l'échange, la réalité internationale qui sont pourtant la ressource de leur plaisir, de leur art, de leur industrie et de leur invention.

Les « Lois de l'Hospitalité » singulièrement, mais aussi toute l'œuvre de P.K., montrent que la sexualité, puissance de différenciation et d'échange sans fin, ne saurait se réfléchir dans le miroir où les « structures élémentaires de la parenté », le « romanesque » de l'adultère, le « mercantilisme » de la prostitution se conjuguent pour l'exorciser dans le puritanisme, le protectionnisme, le nationalisme, pour qu'il y ait une « anthropologie » de l'homme, un « humanisme » sans l'équivoque et sans la sexualité de l'Orient¹⁷,

17. P.K. Préface à « L'esthétique et le sacré » de Taro Okamoto, éd. Seghers, 1976.

sans voir que l'Orient et l'Occident se rejoignent pour rejeter dos à dos l'équivalence du jour et l'indifférence de la nuit : aube et crépuscule, couleurs, qui déjouent le point où se forme l'entente, et où se libère l'équivoque, ressource de chacun.

Le public empêche le masque, l'équivoque, de tomber ; il empêche l'acteur de croire en son rôle au point de faire le personnage. L'art, l'image, la scène en appellent au public pour que les acteurs ne jouent pas aux personnages dans lesquels la « communauté » se reconnaît, en attendant que la scène lui montre le « bouc émissaire » pour qu'elle se « solidarise » sans équivoque.

Dans la scène, dans l'image, il y a un point qui ne se fait pas, qui empêche, comme le dit P.K.¹⁸, « l'entente » et « l'assentiment général » de se former. Le point qui ne se fait pas dans la scène et dans l'image fait réfléchir, il empêche le culte ; il empêche de chercher et de trouver le « bouc émissaire », il empêche le Roi de se prendre pour le Roi au lieu d'indiquer que « Jedermann », que « personne » est dans la scène et qu'il empêche le « propre » et le « commun », la convergence et l'unisson de se former.

Avant Ionesco, l'Occident est dans la scène, depuis Sophocle et Shakespeare, mais il refuse de voir que la scène ne fait pas le point, qu'il n'y a ni Roi ni Bouc, ni crime ni coupable qui autorisent une communauté à se former, à former son « entente », sa civilisation, ses œuvres et sa « gloire » impérissable de l'exorcisme impossible de l'équivoque et du temps.

P.K. sait combien forte est la tentation que le « personnage » se laisse identifier dans la scène ou le tableau ; que l'acte et l'acteur deviennent « l'action » et le « caractère » : que l'entrée du dessin dans la couleur, du geste et de la physionomie dans l'équivoque deviennent la « forme » et le « fond », pour donner lieu et prise au commentaire et au

18. P.K. « Le geste muet... » *op. cit.*, p. 18.

jugement psychologique, moral et esthétique, pour que la scène et l'équivoque cessent et que la communauté se rassure.

Ainsi Roberte, et P.K. à travers elle, pourra-t-elle succomber au piège du miroir et du regard, de sa propre « réflexion », cesser d'être équivoque et faire le personnage, au lieu de s'offrir, d'offrir l'équivoque sans « arrière-pensées », puisqu'on ne saurait le « prendre » ni le « donner ».

Au lieu que sa jouissance et son désir apparaissent de sa seule distraction, Roberte peut se voir « l'objet », l'enjeu ou le lieu d'une jouissance sans reste ni manque, de l'exorcisme de l'équivoque et, alors, prêter son corps à jouer la comédie du « don » et du « refus » de son leurre, en attisant la violence et l'envie.

De même le spectateur ou l'artiste peuvent-ils, sous la contrainte de leur obsession propre, voir l'équivoque du portrait se « résoudre », comme par magie « démoniaque », en appréhension, invite grossière ou refus catégorique.

Aussi pour empêcher que la scène ou l'image ne deviennent le moment et le lieu de faire le point, de définir l'objet et l'enjeu, pour empêcher que le metteur en scène, l'acteur et le spectateur croient que le phantasme se réalise dans la scène, que l'équivoque et l'acte s'exorcisent dans le personnage et l'action, pour empêcher cela il faut le public ¹⁹.

La scène, l'image, l'équivoque ne se soutiennent pas sans le public. Si le public empêche la scène de devenir spectacle spéculaire, la scène empêche le public de devenir communautaire. L'art, la scène, l'équivoque exigent le public, c'est-à-dire le miroir et le regard en tant qu'ils n'impliquent aucune identification, aucun secret, aucun personnage à endosser, aucune fin à l'invention, aucune subordination du geste à l'utile, l'équivalent, la norme, la règle ou le motif. L'équivoque exige le public pour qu'il n'y ait plus d'ineffable, d'intouchable, d'im-montrable, pour que la

19. P.K. L.H. Postface, p. 349 ; « Le geste muet... », p. 17.

limite de l'échange qui le subordonne à l'utile et à l'équivalence disparaisse. Tel le Nu, l'acte, en leur anatomie, inépuisablement équivoques.

Le public exige l'équivoque, la scène pour que le « propre » et le « commun », la complicité de « l'individualisme possessif » et du « communautaire » échouent à se former. Pour que la différenciation, la singularisation, l'invention mobilisent le corps, l'art, le faire et le fabriquer, l'économie, le social.

Ainsi P.K. nous montre que la scène en appelle au public et le public à la scène, il ressort de ce « circuit »²⁰ que l'équivoque mobilise le corps, l'art, l'industrie, le social par delà leur « représentation », comme si l'acte, l'image, l'invention exigeaient, comme préalable, le « consensus », alors que le « consensus », précisément, dispense de l'équivoque et de l'invention.

P.K. voit en Roberte l'équivoque en acte.

A *qui* est-elle si elle n'est et n'appartient même pas à elle-même ? La « métaphysique » sous-jacente au « Bain de Diane » lie la structure du mythe aux origines de la « philosophie païenne », à Parménide et au « Parménide » de Platon.

L'Un n'est pas, c'est l'anatomie, la sexualité et c'est le temps, sans commencement ni fin. Que l'Un ne soit ni ne puisse être, l'anatomie et le temps en laissent la trace, en produisent le chiffre dans le corps : la mémoire échoue et c'est la jouissance, trace et chiffre de l'Un en perte ; le projet se vanifie et c'est le désir, trace et chiffre de l'Un en fuite.

L'unité, l'identité, le « Moi » ne se font pas, à leur place l'oubli de soi, la distraction : l'équivoque. L'équivoque est la trace et le chiffre de la sexualité et du temps, de l'Un en perte et de l'Un en fuite. On comprend alors que non seulement l'équivoque arrive sans cesse mais que rien n'arrive *que* l'équivoque.

Au lieu où l'on attendait l'Un c'est l'équivoque qui

20. P.K. R., « L'indiscernable » : « Du circuit d'un besoin de divulguer », p. 83 sq.

apparaît ; d'équivoques en équivoques ni l'Un, ni le « moi », ni « l'objet » ne se font. Que peut bien « vouloir » la pulsion, « l'intensité » qui sourd de l'Un en perte et en fuite se demande P.K.²¹ : elle laisse le chiffre de la jouissance et du désir, sans « sujet », en leur équivoque : à *qui* en effet les attribuer ?

Ni le « moi », ni la conscience, ni « l'objet », ni la fin ne sauraient se former puisqu'ils sont portés disparus par l'Un en perte et en fuite.

Toute « réflexion » tout mouvement conduisent ou reconduisent à l'équivoque, n'aboutissent qu'à un chiffre non spécularisable. La pensée, le corps, le langage, l'image ne peuvent remonter en deçà ou aller au-delà de l'équivoque, sans pour autant que l'équivoque soit une *limite* puisqu'il ne cesse d'arriver, au lieu de l'Un, à partir du temps et de l'anatomie.

L'Etre n'est pas. Aucun « support », aucun « suppôt » autre que le temps et l'anatomie en leurs effets : équivoques. La pensée, le corps, le langage, l'image n'aboutissent pas mais rencontrent leur chiffre : indécidable dit P.K. La décision, le choix ne se font pas. Les choses, les mots, les images, les gestes restent « en suspens ». Le temps et l'anatomie restent dans le corps, dans le texte et dans l'image : « L'interprétation » dit P.K., n'est « jamais décisive ».

D'excès en excès de sens, l'excès de sens n'appelle que l'excès de sens, par défaut de l'Un, de l'Etre, par effet de temps et de l'anatomie. C'est bien la « raison » qui s'est effondrée chez Nietzsche de n'avoir pas cédé à ce qu'il avait pourtant entrevu mais que sa « raison » lui avait fait prendre pour « folie » : le retour du même comme toujours autrement équivoque.

La « raison » de l'Occident s'est bâtie à contresens : l'économie, les institutions, l'idée même de civilisation se

21. P.K. « Nietzsche... » (passim, cf. e.g., p. 366) éd. 1969, Mercure de France.

sont formés d'une volonté d'« *Aufhebung* » du temps et de l'anatomie, de l'équivoque. Nous sommes au bord où cette volonté, cette « raison » s'échouent ; le temps et l'anatomie, l'équivoque mobilisent à sa source même la « production sociale ». En dehors de la métaphysique « cryptique » que nous avons cru déceler dans le « Bain de Diane », c'est un court essai sur G. Bataille²² qui donne la définition la plus radicale de l'équivoque, du « simulacre ».

Entre le degré « zéro » et l'Un, entre le Néant et l'Etre, entre les figures d'une origine ou d'une fin des choses, sans qu'elles le rejoignent et sans qu'il les rejoigne : l'équivoque, le simulacre, à distance de toute origine ou fin des choses. Effet du temps et de l'anatomie, oubli de l'origine et de la fin, l'équivoque mobilise du point qui ne se fait pas en lui, il appelle le geste, l'acte, le fabriquer, le penser, dire, voir sans cesse autrement. D'équivoque en équivoque : l'économie, l'art, le rapport humain, l'échange. Inéchangeable : l'équivoque.

A Roberte l'équivoque ne cesse d'arriver.

De texte en texte, d'image en image et en film, le caractère, le lien, l'histoire, le destin ne se font pas. Le temps fait passer d'équivoque en équivoque mais le temps ne passe pas : l'équivoque reste. le temps et l'anatomie ne passent pas dans l'Un. De jouissances en désirs, de corps en corps, le corps reste « vierge », c'est-à-dire sans aveu.

De même Roberte, l'équivoque, déjoue-t-elle le désir de s'identifier à travers elle et restitue à chacun le chiffre de sa singularité, de sa différence. L'identité ne se forme pas.

Elle esquivé l'enjeu, la rivalité, l'opposition, sans que l'équivoque vaille la guerre pas plus qu'il ne laisse en paix. L'équivoque ne réunit pas plus qu'il n'oppose. Roberte ne fait pas l'unanimité, le culte, toutes les interprétations à son sujet ne peuvent conclure que sur le chiffre.

22. P.K. R., « Du simulacre dans la communication de Georges Bataille », p. 21 sq.

Existe-t-elle ? L'équivoque n'existe pas : « il y a »²³ l'équivoque, il n'y a même que cela, mais là où le point ne se fait pas, « il y a » certes « quelque chose » qui divise et multiplie les choses, sans qu'elles reviennent « à soi » ou puissent y aller, mais ce « quelque chose » n'a pas besoin « d'exister » pour faire la différence.

Là où tout « arrive » a ceci de singulier qu'il n'existe pas. L'équivoque, le « simulacre », ruinent l'ontologie.

L'Un qui ne peut être vu fait la couleur dans l'image, l'allure d'un corps, le style d'un mouvement, d'un geste, de la danse et du dessin ; l'Un qui ne peut être dit fait l'équivoque de tout texte, de tout discours.

L'ontologie veut faire le point au lieu de l'équivoque et trouve la mort, une autre équivoque.

Autrui, les autres sont autant de division, de modification, de multiplication de l'équivoque sans jamais pouvoir faire la « communauté » : c'est-à-dire l'entente dans l'opposition à propos de « l'enjeu » : qui domestiquera mieux la sexualité, exorcisera mieux le temps et l'équivoque ?

L'Occident a voulu faire le point, dissiper l'équivoque. Pour cela il ne lui a pas fallu moins que de prouver le crime, légitimer l'indispensabilité du pouvoir, exorciser l'équivoque dans l'Etre et l'ontologie, inventer le monothéisme. Non sans mal donc.

Du point qui ne se fait pas en lui, le corps en son anatomie tend à l'acte. Il se forme la « scène » comme lieu d'une possible réunion. P.K. y insiste²⁴, il s'agit toujours « d'une seule et même scène ». L'anatomie fait que le corps et l'acte sont d'emblée et irrécusablement dans l'image, dans le « phantasme ».

Voir, pour P.K., procède du temps et du corps en son anatomie, voir c'est voir que le point, l'Un, la réunion ne se font pas.

23. B. Bolzano, « *Wissenschaftslehre* », § 142, éd. 1837.

24. P.K. R., p. 84.

Nommer, c'est définir le point où l'équivoque se dissipe. L'équivoque du temps qui fait que les choses, de la division de l'Un, multiplient leurs différences et leurs relations, cette équivoque est résolue dans sa distribution spatiale : il y aura l'identique et le propre, l'opposition, la ressemblance et, finalement, ce qui est « commun » à tous, l'universel. D'autre part la sexualité réussit à faire « l'un », la norme de la jouissance, la règle et la discipline du désir, le motif de la procréation : elle s'évalue, se complète et se finalise. Nommer exorcise le temps, l'anatomie et l'équivoque.

Nommer représente la fonction qui sera exigée du *pouvoir* et dont il recevra sa légitimation, celle de dissiper l'équivoque, d'exorciser le temps et la sexualité. On ne saurait donc voir *et* nommer. La marque du voir c'est la suspension du langage, l'aphasie : « Actéon, dans la légende, *voit* par ce qu'il *ne peut dire* et qu'il voit »²⁵. Vouloir faire le point dans l'acte et dans la scène, « nommer », faire « avouer » la sexualité et faire du temps l'espace, Actéon le paiera du prix de sa métamorphose. En fait, Actéon cessera de voir : « S'il pouvait dire, il *cesserait* de voir²⁶. »

Actéon, comme le souligne P.K., ne connaît l'image que comme « culte », culte de l'ineffable, de l'intouchable, de la « transcendance » de la jouissance féminine, de sa fonction de point parfait et inaccessible à partir duquel le temps peut être spatialisé, les choses échangées dans l'équivalence, la sexualité évaluée, disciplinée, finalisée.

Devant Diane, il ne voit pas l'anatomie, le Nu, l'équivoque : il fait le point dans son corps où l'acte va réussir, où le temps, l'anatomie, l'équivoque seront exorcisées, le point où elle cèdera la « vérité », dans l'aveu, la fin de l'image, de l'acte et de la scène.

Le corps de Diane ne saurait être vu que dans l'image, équivoque, sans culte de l'image. En faisant de l'image un

25. P.K. B.D., p. 77.

26. *Ibid.*, p. 77-78.



« Récupération de la plus-value », 1981. Galerie Maeght-Lelong

culte, Actéon ne voit plus le corps de Diane dans l'image, il le voit comme « objet » : il le *nomme*, il a cessé de voir.

Il croit pouvoir exorciser l'équivoque en « nommant », pour que le Nu se fasse vérité, sans l'anatomie, pour que l'image et la jouissance deviennent spéculaires, sans le point qui manque et le temps, sans l'équivoque.

Il veut la « vérité nue », sans équivoque et que l'acte réussisse sa fin. Il veut que la sexualité aboutisse et n'aille pas d'équivoque en équivoque, et trouve l'érotisme : le viol de l'image et de l'équivoque. Si la pornographie, « l'exhibition » chez P.K., font que la scène, l'acte, l'image, l'équivoque ne finissent pas, l'érotisme se qualifiera de prétendre les exorciser au nom d'une vérité du sexe.

Actéon sera « démasqué par la divinité »²⁷, Diane le rendra à la « vérité » qu'il cherchait : Actéon sera voué à l'érotisme, à l'impossible exorcisme de l'équivoque, de corps en corps, voué à la haine de l'image, dont il poursuivra la destruction impossible. « Actéon se retrouve *iconoclaste* »²⁸.

Ainsi Actéon apparaît-il comme le point aveugle à partir duquel « l'Occident » s'est formé. C'est bien en effet « l'amour de la vérité », comme le rappelle P.K., qui détermine Actéon. il ne voit pas l'image en sa pornographie, l'équivoque : il ne connaît de l'image que son culte ou sa destruction qui signent les « théocraties » — à l'inverse de la « théologie » de l'image, pour laquelle voir et l'image ne font pas le spéculaire mais le rendent précisément impossible, Saint Augustin y insiste à propos de la parole de l'apôtre : « Non enim ait Apostolus, Videmus nunc speculum ; sed « Videmus nunc per speculum »²⁹.

Entre le culte et la destruction de l'image, Actéon veut faire le point, le point des corps et des choses, pour que les « objets » s'ordonnent dans l'espace et que l'acte trouve sa

27. *Ibid.*, p. 101.

28. *Ibid.*, p. 101-102.

29. Saint-Augustin, « De Trinitate » (XV, XXIII, 44).

fin, sans le temps. « L'amour de la vérité » fait qu'Actéon ne voit plus, mais peut-il encore « dire » ?

Faire le point pour dissiper l'équivoque fait qu'on cesse de « voir », mais aussi empêche qu'advienne au lieu où le point ne se fait pas, le « nom »³⁰, qui signifie l'écart d'un corps ou d'une chose au point, l'impossibilité de confondre les aspects, les différences, les relations qui s'actualisent du point qui ne se fait pas avec toute « propriété » ou « substance ». Le « nom » garde le langage et le texte qui s'écrit du point qui ne se fait pas de toute tentation déterminante, objectivante ou conclusive.

Telle est la fonction du « nom » de « Roberte », de préserver l'équivoque de toute réduction au point, de se garder de s'identifier à elle-même, d'empêcher l'auteur, le peintre, le spectateur, le lecteur de croire jamais pouvoir l'identifier, et enchaîner les équivoques, le « discontinu » de sa vie en « une » « histoire », une « destinée » ; lui faire avouer qui elle désire, comment et de quoi elle jouit. Elle préserve ainsi l'intotalisation des points de vue sur elle à partir du point qui ne se fait pas et que signifie le « nom ».

« *Nommer* » par contre c'est tirer de l'équivoque l'identité, l'opposition et le commun et les fixer, sans équivoque. Sans écouter la différence, la différence du mot à l'idée qui suspend l'identification ; la différence du mot au mot qui fait la métaphore, les « figures », la poésie, fait le détour imprévu du texte ; la différence du mot et de la chose : celle des deux équivoques, qui ne font pas le point et relancent la parole, la jouissance, le désir, la demande, l'image, le geste et la monnaie.

« A est A », « l'opposition reste l'opposition », « le couple et la collectivité exigent le sacrifice », voilà tout ce qu'Actéon

30. P.K. L.H., Postface (passim).

pourra dire d'avoir fait le point et par « amour de la vérité », sans équivoque et sans malentendu.

Comment « dire », comment « montrer » qu'un homme et une femme se rencontrent sans faire des géniteurs, sans faire l'adultère ou la prostitution ? Sans faire de chantage, sans avoir d'obsession, sans lutter pour « l'enjeu » ? Sans « équivalence » ni « usage », sans le culte du souvenir ni l'avenir de la retraite ?

Quel « lieu » trouver³¹ pour que l'homme et la femme, le corps en son anatomie et le temps, ne se *trouvent pas à point nommé* ? Ce point qui ne se fait pas, ce lieu, cette scène, cet acte sont ce qui provoque et ce qu'exigent, inlassablement le texte et l'image de P.K.

C'est, certes, ce qui soutient l'écriture des « Lois de l'hospitalité » jusqu'au chiffre de l'équivoque, jusqu'à « As you like it », « l'Embarquement pour Cythère » et « Così fan tutte » : c'est aussi ce qui soutient le geste du dessin jusqu'à la couleur.

Mais c'est aussi et surtout une « expérimentation »³² qui consiste à laisser tomber le point, à laisser apparaître ce que le corps et la pensée peuvent avant que le point ne se forme, à laisser s'écrire et voir ce qui arrive sans que le point se fasse.

L'homme et la femme peuvent-ils se rencontrer sans le « code » de la rencontre, ou le code de la rencontre n'existe-t-il que pour qu'ils ne se rencontrent pas ? Faire le point c'est organiser la sexualité à partir de l'équivalence et pour la procréation, c'est ordonner les choses pour qu'elles ne changent et ne s'échangent qu'à condition de revenir au même, c'est compter le temps et la monnaie pour les économiser : à partir de la mort.

Le texte et l'image de P.K. s'efforcent de « détiisser » les codes et les structures stériles qui se sont formées de la volonté occidentale de faire le point, de son « amour de la

31. P.K. L.H., Postface p. 350 (souligné par P.K.) et B.D., p. 87.

32. P.K. insiste sur cette notion, centrale à son œuvre, dans « La Monnaie vivante ».

vérité ». Le sens arrive sans que « l'harmonie » ou la « guerre », la communauté, le « monde », l'universel, sans que la fin de l'acte, de la scène, de l'image et du texte s'ensuivent. Il n'y a pas de point dans la matière, pas d'univers donc mais la fuite des galaxies de l'équivoque. Nicolas de Cuse, à l'aube de la Renaissance, l'avait pressenti.

Que peuvent, que pourront la sexualité, le langage, l'image, le rapport, l'économie, la science et la pensée en tant qu'ils procèderaient du point qui ne se fait pas, en deçà et au delà du point qui cherche à se faire ? En tant qu'ils procèderaient de l'oubli du point, de l'équivoque ?

Les « Lois de l'hospitalité » s'écrivent de « détiisser » méthodiquement le tissu des conventions et des codes sociaux, d'en déjouer le foyer de formation : « l'amour de la vérité » qui poursuit l'aveu, en vue de susciter le « lieu », la scène qui ne fait pas le point. Le point s'y oublie, et le lecteur est induit au rire ou aux larmes, à l'humour, à l'échange, au bavardage, à l'invention, à la jouissance et au désir du seul fait que le point ne se fait plus et ne peut plus se faire. Sans retour, ni remèdes : à quoi servait-il ? A faire le Mal.

Certes, comme le rappelle Nietzsche, « la vérité est une erreur sans laquelle une catégorie d'êtres vivants ne sauraient vivre »³³, et P.K. sait comme Nietzsche que le temps qui sépare « l'amour de la vérité » de la scène sans point est à la fois infiniment long et très bref, car c'est bien de la mort que l'on fait le point, alors qu'il y tombe, mais trop tard pour voir ou dire. Immortalité de la vie sans point.

On peut cependant déceler chez P.K. non point une résistance, ni même une réticence devant l'équivocité qu'il reconnaît sans recours et féconde, mais comme si, de l'avoir non seulement reconnue mais rendue vivante, « palpable », l'image, en son équivoque, lui souriait, comme si elle épuisait devant lui toute l'autonomie qu'il lui avait reconnue, pour lui restituer « l'inéchangeable émotion (d'une) possession

33. Cité par P.K. in « Un si funeste désir » NRF, 1963, p. 211.

suprême »³⁴. Comme si l'altérité, la sexualité et le temps, sources de l'équivoque, s'exorcisaient du génie de l'artiste d'avoir su reconnaître et actualiser cette équivoque.

Art suprême qui consiste à faire apparaître toutes les puissances de l'équivoque pour mieux se les concilier ? Ruse suprême qui consiste à laisser l'altérité s'épuiser de ses possibles pour s'assurer d'une capture définitive ? L'équivoque s'exerce-t-il dans un « nom », un « signe », une « physionomie » « uniques »³⁵ ; l'équivoque, qui n'est d'aucun sexe puisqu'il est de leur différence, de l'anatomie, se fait-il androgyne, ou *la* femme, et même *une* femme, pour faire le « culte » ?

Ou encore l'équivoque, en son bord, signifie-t-elle l'espoir d'une délivrance, la croyance ou l'appel au non-équivoque ? Aurait-elle le visage de la souffrance, de la prière, de l'attente muette ?

L'équivoque sourit-elle vraiment à P.K ? Y-a-t-il un autre Maître d'œuvre que l'équivoque ?

La « Postface » aux « Lois de l'Hospitalité » nous met au centre du « dilemme ».

Y-a-t-il une issue à l'équivoque ? Tel nous semble être l'enjeu d'une argumentation difficile, jamais décisive. Le « nom » ne saurait ne pas désigner l'identité, le « signe » ne saurait ne pas désigner l'équivalence, la « physionomie » le propre. Sinon : la folie.

Et pourtant, tout au long du texte, le « nom » trouvera son écho, il sera écouté comme l'écart insurmontable qui empêche toute identification ou appropriation objectives, une « intensité » dit P.K³⁶. Cet écart devient la source et la garantie de non conclusion du langage, du texte, de l'écriture. C'est le nom qui fait dévier la tendance de chaque mot à se faire décisif, qui fait que la syntaxe se heurte, se

34. P.K. R., p. 20.

35. P.K. L.H., Postface (passim).

36. *Ibid.*, p. 334 ; cf. aussi « Nietzsche » (passim).

brise et se reprend, que la phrase, si bien partie pour le point, trouve l'impasse ou l'équivoque.

De même, le « signe unique », dans lequel toutes les séries équivoques doivent se « récapituler » avant d'être distribuées, expliquées au « monde » dans l'ordre de l'équivalence, de l'identité et de l'opposition, pour que le langage devienne linguistique et sémantique, le « signe unique » s'avérera un point en fuite que ne soutiennent ni un « Ego » ni « Dieu », pas plus que l'aide réciproque, cartésienne, qu'ils s'apporteraient tous les deux.

En effet, le « signe unique » équivaut à la « pensée de personne »³⁷. Personne n'est là pour faire le point, ou, personne est là — « il y a », l'équivoque — pour empêcher de le faire. « L'entente et l'assentiment général »¹⁸, la communauté, la fin n'ont plus de caution. Les signes se multiplient, non dans la rivalité ou l'opposition pour un quelconque enjeu, mais de la seule fuite de l'un. Plus que l'un et moins que l'un, dans l'excès et le défaut, la multiplication et la division : le signe, la couleur.

La « physionomie » enfin, voit sa « propriété » s'évanouir dans le regard, l'image (le portrait), le public, la « complicité publique » avec l'équivoque³⁸.

Aucune issue à l'équivoque, comme source et ressource du texte, de l'image, de l'invention sociale. L'équivoque ne sourit pas à P.K. Il n'y a pas de Maître de l'œuvre, elle se fait à partir du public, pour le public. Pour que le public ne devienne ni foule, ni communauté.

Sade veut que l'origine et la fin des choses et de la scène soient le crime. Pour le christianisme, c'est la faute, le péché et la grâce.

La scène ne conduit au crime que pour le besoin de faire la société, l'Occident, la « Société des Amis du Crime ». Pour

37. P.K. L.H. Postface p. 343 sq.

38. *Ibid.*, p. 349.

que le point se fît et que la communauté se célèbre, il fallait pouvoir désigner, sans équivoque, l'équivoque.

La scène, équivoque, devait finir en crime.

La scène, l'équivoque, ont bien une fin ; ils finissent dans le crime : le meurtre et l'inceste. Oedipe va en apporter la preuve. Oedipe aura réalisé la scène pour permettre de désigner l'équivoque et la scène comme mal, qu'il faut exorciser pour que la Cité se fonde.

Oedipe fera la preuve « publique » que la scène, l'équivoque conduisent inéluctablement, sans équivoque possible, au crime. Il sera donc le bouc émissaire de l'élimination de l'équivoque sur laquelle le « signe unique », le Pouvoir, vont se fonder et se légitimer.

L'équivoque aboutit au crime pour que le public fasse le point et devienne la communauté, pour que la scène cesse et que l'espace de la Cité règne.

Actéon devient aveugle d'avoir voulu faire et nommer le point dans le corps de Diane. Point aveugle de l'Occident dans son « amour de la vérité », son amour de la mort, du culte érotique de la femme et de l'image, et son opposé l'iconoclasme. Diane est du côté de la pornographie, de la répétition de la scène sans fin, sans crime, qui veut que la femme reste « vierge », sans aveu, sans pouvoir représenter, incarner, sacrifier ou exorciser l'équivoque.

Oedipe devient aveugle de n'avoir pu faire ou nommer le point. Pour que l'Occident voit, à travers ses yeux morts qu'il n'y a pas eu crime, que la scène n'aboutit pas, n'aboutit pas au crime. Oedipe s'aveugle pour ne pas voir le point d'où se forme la Cité sous ses yeux.

Génie de Sophocle à l'aube de l'Occident : que va voir le public ? Le temps d'un clin d'œil et se forme le point du pouvoir et l'espace de la Cité, ou bien la scène et l'équivoque se rétablissent dans leur immortalité.

Ce qui fait tout « fait », c'est l'exorcisme d'un équivoque.

donc un « crime », pour que « l'entente et l'assentiment général » se fassent.

Qu'à donc « fait » Roberte, où et quand, avec qui a-t-elle menti, avoué ? Il n'y a pas de « fait », pas de faute à moins de faire le point, pour dissiper l'équivoque, trouver le coupable. Le roman est toujours « policier », mais il n'y a pas eu crime : ni criminel, ni coupable, ni victime. Telle est la source de la littérature mais aussi de l'image chez P.K. : « l'action de mes romans procède précisément d'échanges de paroles tendant à différer ou annuler quelque *fait accompli* »³⁹. Le « fait » reste « divers » dans l'œuvre de P.K.

Quelle chose m'arrive ? « Qu'est-ce qui m'arrive » veut dire : je ne me reconnais plus, je ne suis plus moi-même. « Ce n'est pas à moi que cela est arrivé », « cela ne peut m'arriver ».

Rien, aucune chose ne m'arrive, si ce n'est que je n'arrive pas à moi-même.

« Et voilà ce qui m'arrive » : je n'arrive pas à faire le « Moi », le personnage, à finir l'acte et la scène, je vois, mais je n'arrive plus à faire le point, je parle mais je n'arrive plus à nommer, j'écris, je peins mais sans trouver le point nommé. J'ai perdu quelque chose, la raison peut-être ? Comme Nietzsche ? Pourtant je vois, je parle, je dessine, et cette fois, il y a, il y a la couleur dans mon regard, ma voix, mon geste.

Qu'est ce qui arrive ? C'est l'équivoque qui arrive, mais à qui ?

Qu'est ce qui nous arrive, à toi et à moi ? Nous ne pouvons plus faire le point. L'un et la fin ne se font pas. Aucun fait. Notre image ne se fond pas dans le culte et elle ne se détruit pas. Ce qui nous arrive c'est que le point ne peut pas se faire ? Nous ne pouvons pas y arriver. Nous avons perdu quelque chose, peut-être l'amour ? Mais ce qui est arrivé, *au*

39. P.K. R., p. 51.

lieu du point, c'est cet « échange de paroles »⁴⁰, mais aussi de regards et de gestes, « tendant à différer ou annuler quelque fait accompli ». Nous avons perdu l'érotisme d'Actéon, mais la pornographie de Diane est advenue. L'équivoque. Mais à *qui* puisque le « nous » n'est plus ? Puisque la jouissance et le désir se sont ouverts et multipliés depuis qu'il n'y a plus « nous » ?

Ce qui arrive n'arrive à personne, empêche de faire l'un, le propre, le commun et la fin ; provoque le voir, le dire, le geste, la jouissance et le désir au delà de toute saisie et de son impossible. Ce qui arrive arrive au lieu où ne se fait pas le point : à personne ; et ce qui arrive arrive de ce qui ne fait pas le point : de personne.

A partir de personne et à personne tout advient, tout arrive, rien n'est perdu que le point, qui, de son « obsession », empêchait que les choses arrivent, adviennent « de soi ». Tel est aussi le « circuit » de l'industrie et de la monnaie, selon une notation de la « Monnaie Vivante » où P.K. rejoint l'analyse que Karl Marx faisait dès « l'Idéologie Allemande »⁴¹. La monnaie et l'industrie veulent « aller de soi » sans se subordonner au point qui fait l'économie.

« Ce qui arrive dans le monde n'arrive à personne » écrit P.K., et c'est l'équivoque comme source et ressource des êtres et des choses.

P.K. ajoute : « mais quelque chose arrive à quelqu'un, valant pour tout ce qui arrive dans le monde »⁴². Cette « équivalence » avec tout ce qui arrive dans le monde, nous avons vu que c'est « Roberte », le « nom » et la « physionomie » de Roberte, qui provoque d'autres équivoques, d'autres excès et défauts, d'autres textes, d'autres images :

40. *Ibid.*, p. 51 et sq.

41. K. Marx, « Die Deutsche Ideologie » I, éd. Méga, vol. 3, p. 60. P.K. « M.V. », p. 27.

42. P.K., L.H., Postface, p. 343.

l'équivoque qui « vaut pour » toutes les équivoques reste, irréductiblement, équivoque.

Rien n'arrive donc que « l'incident », aucun « fait », rien que le point qui ne se « fait pas », source sans fin des choses. La scène ne conduit pas au crime, entraîne-t-elle le « pêché » ?

« Le crime innombrable fut remplacé par l'admission justement brumeuse d'un pêché originel »⁴³.

Quel pêché : d'avoir fait le point ou de ne l'avoir pas fait ? La question d'Actéon et d'Oedipe, le premier : l'erreur du point, l'errance ; le second : l'équivoque du point qui ne se fait pas, l'aberration : le « mythe » ne se contredit pas ; l'Occident, en sa religion, en entendra-t-il le sens ?

Si le « pêché » sera d'avoir fait le point, alors l'Occident, la théologie seront du côté du génie de Saint-Augustin, qui dit qu'on ne saurait voir *dans* le miroir, mais dans sa faille, et que « la plus grande énigme » — l'énigme de l'Occident — c'est « que nous ne voyons pas ce que nous ne pouvons pourtant ne pas voir »⁴⁴. Que le point ne se fait pas. Pourquoi Oedipe a-t-il pu répondre à la Sphinge ? Par ce qu'il ne faisait pas le point en elle qu'elle induisait, pour le déchirer, comme Diane Actéon.

Logique du mythe. Oedipe est innocent. La femme ne saurait se substituer à l'équivoque pour faire la mort ou le culte. Le « paganisme » du mythe rejoint la théologie de Saint-Augustin, pour que l'Occident ne veuille faire le point, connaître l'errance. Si la « grâce » repose sur l'oubli du point, alors « Dieu » sera le « nom » de Personne.

Alors, les choses adviennent à partir de « Personne » et en vue de « Personne », d'elles-mêmes, sans le point, comme un « automate », comme ce que cherchait Heinrich von Kleist à travers sa « marionnette ». Non comme la logique binaire, de

43. S. Freud : « Moïse et le Monothéisme ».

44. Saint-Augustin, « De Trinitate » (Fin de la citation citée en exergue).

l'identité et de l'opposition, de l'alternative sans tiers, mais de l'écart infini du « signe » à lui-même et de la dépense, de la production et de l'équivoque qu'il induit.

Et c'est ce que P.K. dit : « ce n'est qu'à la troisième personne du singulier que quelque chose advient et qu'elle s'advient à elle-même »⁴⁵.

Le péché sera-t-il de n'avoir pas fait le point ? Ce sera alors Dieu comme Point, exigence de faire le point. Si Dieu fait le point alors l'équivoque se dissipe, et restent l'identité et l'opposition, le propre et le commun, l'entente et la communauté. D'où la référence à Leibniz, dans l'entretien « contradictoire » « sur l'idée du porte-malheur »⁴⁵, où venait d'être évoqué Dieu comme (n'étant) Personne.

Dieu fait le point, « l'harmonie préétablie » entre l'individualisme « sans fenêtres » des « monades » et l'entente, la communauté « monadologiques », au delà du « point de vue » propre à chaque nomade. Il n'est pas question ni pour P.K. ni pour nous de faire de Leibniz le précurseur de la complicité entre l'hyper-individualisme et l'hyper-collectif modernes. Encore moins de chercher à voir dans la théologie de Leibniz ce monothéisme du point ontologique dont est issu l'accord entre l'hyper-individualisme et l'hyper-collectivité modernes. La position de Leibniz là dessus serait plus proche de celle de St-Augustin, pour faire bref Dieu chez Leibniz est plutôt source de multiplication des différences et des relations, qu'il n'est le « point » qui fonderait un individualisme et une communauté statiques, sans l'équivoque de « l'appetitus », du désir.

Reste cependant toute une tradition qui cherche à voir dans le monothéisme la condition, le « point » qui permet d'ordonner la manière dont les choses adviennent, selon l'identité, l'opposition et la communauté dans l'espace sans l'équivoque, la sexualité et le temps.

45. P.K., R., « Entretien sur l'idée du porte-malheur », p. 35 sq.

Pour P.K. la sexualité et le temps n'autorisent aucun point pour leur domestication.

Dieu ne saurait faire le point. Le point qui ne se fait pas en Dieu, fait-il le « polythéisme », la multiplication des dieux, la multiplication des points ? Le mythe grec fait-il la mythologie du point ?

P.K., en suivant Nietzsche, écrit : « Quand un dieu voulut être le seul Dieu, tous les autres dieux furent pris de fou rire jusqu'à *mourir* de rire » ⁴⁶. Le rire, issu de la source sûre de l'équivoque, fait s'évanouir le monothéisme *et* le polythéisme.

Restent, derrière le rire, le temps, sans commencement ni fin, et la sexualité, équivoque. L'absence de point, Personne, comme source et ressource d'où adviennent et où vont les choses. Quelque soit la « croyance » que l'on pourrait déceler dans l'œuvre de P.K. en une « mère », qui, de lui restituer le sourire de « l'inéchangeable émotion d'une possession suprême » comme pour Léonard de Vinci, « exorciserait » l'équivoque, ce n'est pourtant pas ce qu'il *dit*.

L'équivoque ou la Mère, la question ne nous appartient plus. Le dire, qui procède de l'écoute, de l'écho de la voix, vient ici contredire, ce que la vision, comme hantise, voire obsession du point cherche, en vain, à voir apparaître.

P.K. *dit* en effet, non que le Père et la Mère, l'acte, la scène, l'image ne font pas le point, mais le Père et la fille. P.K. *dit* de Diane : « elle paraît aussi discontinue que son Père, et n'a que faire d'une prescience de l'avenir pas plus que d'une mémoire du passé » ⁴⁷.

Ni dans la femme, ni dans le Père, Actéon, l'Occident ne pourront trouver de quoi étayer un exorcisme possible de la sexualité, du temps et de l'équivoque.

Où va Actéon, où va l'Occident ?

46. P.K. « Un si funeste désir », *op. cit.*, p. 226.

47. P.K., B.D., p. 100.

Vers la fin du roman *Le Souffleur* nous assistons à un long entretien entre le psychiatre Ygdrasil et Théodore Lacase, narrateur usant de la première personne du pronom personnel¹. Le cours de la discussion les amène à parler des « lois de l'hospitalité ». Le médecin reproche à son interlocuteur de rejeter tel quel l'échange qui est à ses yeux une nécessité de la nature : « Vous tenez absolument à donner sans retour et à ne jamais recevoir ! Vous ne sauriez vivre sans vous soumettre à la loi universelle de l'échange ! »² Lacase s'insurge : « Je n'en veux pas. »³, et il précise sa position :

« Et qu'est-ce donc que votre idée de l'échange sinon un simulacre ! On ne donne jamais ce qu'il y a d'inéchangeable, mais toujours l'on prête pour mieux posséder ce que l'on a⁴. »

L'objet de ce prêt, il est presque superflu de le rappeler ici, n'est autre que la propre épouse de l'ego-narrateur, désignée par le nom de Roberte.

Si Théodore et Roberte sont époux, il faut qu'entre eux un contrat — le mariage — ait été conclu dans les formes qui sont habituellement les siennes dans les cultures juridiques occidentales, soit en particulier les conditions que stipule le code civil français ainsi qu'éventuellement le droit canon de l'église romaine. Un tel pacte comprend des droits et des obligations mutuels. Il est conclu par un échange de déclarations formelles. L'échange est donc constitutif de sa

1. Gérard Genette appelle un tel phénomène de l'écriture romanesque « narrateur intradiégétique » (*Figures 3*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 238 avec quelques notes bibliographiques) à quoi nous préférons ici à l'instar de l'allemand « Ich-Erzähler » le terme « ego-narrateur » dont nous prions d'excuser la barbare apparence.

2. Nous citons d'après *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard 1965, p. 302.

3. P. 302.

4. P. 303.

validité. Pourtant un tel contrat ne reconnaît à aucune des parties un droit de propriété sur l'autre ; or sans propriété aucun droit à la possession, à la disposition effective. Les époux sont des conjoints⁵. Le mari ne *doit* pas posséder au sens propre sa femme. En ce sens elle est certes exclue de l'échange et ne peut être légitimement donnée. Qu'en est-il du prêt ! Là aussi il s'agit d'un contrat, donc d'une convention par laquelle plusieurs personnes s'obligent l'une à livrer une chose à usage — généralement sans rémunération — l'autre à la restituer après un délai convenu⁶. Mais on ne peut prêter que ce dont on est le propriétaire et pour le moins pendant la durée du prêt l'objet ne pourra se trouver en la possession du prêteur.

Si tout de même par impossible une femme mariée pouvait être prêtée, comment l'exécution d'un pareil contrat pourrait-elle amener une amélioration de la possession pour le prêteur ! Il est vrai que l'emprunteur est en général la partie la plus faible. L'usage de l'objet peut procurer au propriétaire une certaine émotion de pouvoir à son égard puisque c'est *son* droit qui constitue la raison de la jouissance du bien de celui qui, sans son consentement, serait privé de toute prétention en vue de la chose. C'est donc son geste qui rend possible l'usage, mais c'est aussi ce même geste qui restreint, ne serait-ce que temporairement, sa propre possession. On pourrait tout au plus dire qu'il possède mieux en possédant moins bien. Mais en quoi consiste alors ce « mieux » qui

5. Cette détermination est retenue dès les juristes romains (D. 23, 2, 1), qui la distinguent de la « manus », qui soumet la femme au pouvoir paterfamilial de son mari. Déjà vers la fin de l'époque classique la manus disparaît. Le matrimonium n'est plus qu'une coniunctio et le droit canon a repris cette notion à son compte. La question du pouvoir du mari est débattue sur un autre plan, elle n'implique à aucun moment un droit de propriété. Dans la réflexion sur le mariage il nous faut toutefois mentionner une exception curieuse. Dans sa *Métaphysique des mœurs*, Kant définit le mariage « (matrimonium), l'union de deux personnes de sexe différent pour la possession réciproque de leurs qualités sexuelles (Geschlechtseigenschaften) à vie » (§ 24). L'explication qu'il en donne est la suivante : (§ 25) la jouissance abaisse la personne au rang de chose ce qui n'est possible que réciproquement. Le prêt en est par là même exclu.

6. Dans le cas des « Lois de l'Hospitalité » il s'agit bien d'un prêt à usage (commodatum) sans rémunération et non d'un prêt à intérêt dont l'objet est en général une somme d'argent, donc d'un objet quantitativement défini parmi l'extension d'une espèce.

distinguerait sa possession. Car en tant qu'il a cédé l'usage il ne possède plus qu'au sens large du terme. Ou bien il possède mieux en tant que sa possession est précisément restreinte ou bien il possède alors autre chose qu'il ne pouvait obtenir s'il ne laissait l'objet. Prenons le premier cas. Cela voudrait dire que la possession serait blâmable en elle-même et que ce serait justement son abandon qui permettrait d'établir une autre relation avec les choses. Mais alors cette maxime devrait au moins valoir à part égale pour celui qui emprunte. Or c'est précisément la possession de ce dernier contre laquelle on laisse ici la sienne propre. Il en découle deux conséquences : la première hypothèse est absurde ; un véritable échange entre la possession réelle cédée et la meilleure possession a lieu. Ceci implique que le prêt est encore bien moins désintéressé qu'il ne semblait tout à l'heure. Derrière lui se cache un échange réel, seuls les objets n'en sont pas les mêmes que ceux pour lesquels Lacase s'était si violemment récrié.

A la thèse banale de l'échange général des femmes, défendue par Ygdrasil, le narrateur oppose celle de l'échange temporaire de la possession réelle contre la « meilleure » possession de la même épouse cédée. Lacase précise enfin ce qu'il reçoit :

« ...l'autre, l'étranger, l'inconnu me sont indispensables à une connaissance toujours renouvelée de Roberte, si désespéré que cela vous semble... »⁷

La possession réelle de l'autre lui procure donc la connaissance de la femme prêtée. Et bien évidemment c'est là quelque chose à laquelle Lacase ne peut pas renoncer. Bien plus il semble en dépendre de manière tout à fait existentielle. Comment s'expliquer autrement son zèle obstiné et ses innombrables privations en vue de cette seule fin ! En vérité, il est loin d'être le propriétaire défini par sa

7. P. 303.

position de force envers l'emprunteur soulignant par son usage le pouvoir arbitraire du maître. Il n'est que l'ignorant obligé de se servir du déroulement extérieur du prêt pour se rendre possesseur d'un savoir, pour lui absolument nécessaire. En d'autres termes, il rejette l'échange-qui-n'est-qu'un-simulacre⁸ pour un prêt-améliorant-la-possession dont il se sert pour obtenir en échange réel la possession de la connaissance qu'il n'est guère libre de ne pas vouloir posséder.

Toutefois le titre qui l'autorise à céder la possession réelle à l'usage de l'autre demeure quelque peu obscur. Le mariage n'accorde aucune prétention à la possession, mais se définit par des droits et des obligations mutuels et exclusifs. Si l'on voulait posséder une femme au sens propre du terme qui est celui de la discussion entre Ygdrasil et Lacase, il faudrait d'abord en faire une chose, c'est-à-dire la priver précisément de cette qualité de personne sans laquelle elle ne saurait pourtant se marier. Si en revanche Roberte était simplement une chose, elle ne serait qu'une prostituée esclave de Théodore et la prostitution est rejetée par Lacase⁹. Or le fait-d'être-une-chose-possédable-et-donc-prêtable serait ici la condition de la connaissance de la femme comme épouse et la possession de cette connaissance doit être renouvelée en permanence. Il faut donc qu'elle manque toujours à Lacase, qu'il ne puisse jamais réellement l'exercer. Il faut ainsi qu'il cède en permanence une possession de quelque chose qu'il ne peut réellement posséder en tant que telle pour se procurer sans cesse la possession de la connaissance de cet impossible, qu'il ne peut jamais atteindre.

Ygdrasil n'en est guère choqué. Dans la sourde poursuite de ses propres idées il ne remarque même pas ces détails,

8. Cf. la réponse de Lacase citée au début de ce texte.

9. Le prêt de l'épouse est nettement opposé à la prostitution : « — Je ne vise nullement à une mise en commun des épouses ni ne plaide en faveur d'une prostitution universelle, à laquelle vous voudriez m'amener. Ce n'est pas une maîtresse fortuite que je passe à des amis contre la leur, je leur prête mon épouse. » (p. 302).

bien qu'il se réfère lui-même au livre « *Roberte, ce soir* » où les « lois de l'hospitalité » sont exposées et commentées en détail. Par ailleurs il aurait peut-être des difficultés à enfermer son antagoniste dans une contradiction ouverte mais il pourrait très simplement lui reprocher de dire autre chose que ce qu'il pense, de faire autre chose que ce qu'il prétend. Mais un tel blâme n'est prononcé par aucun des personnages du roman. Tous prennent les propos de leurs interlocuteurs pour des discours parfaitement intelligibles, ils s'opposent au message, tel Ygdrasil dans la scène qui nous intéresse, ils n'en mettent jamais en cause la signification, même si elle est on ne peut plus éloignée de l'usage commun. A l'affirmation du narrateur « ...toujours l'on prête pour mieux posséder ce que l'on a », le psychiatre ne lui demande pas ce qu'il entend ici par « possession », là par « prêt », à tel autre endroit par « prostitution ». Il retient uniquement la signification intelligible de la dernière séquence — mieux posséder ce que l'on a — et répond : « Théodore, ce n'est qu'un rêve d'aristocrate avide de dominer... »¹⁰. Cette réponse interprète implicitement les propos de Lacase comme si ce dernier avait dit : « Les lois de l'hospitalité ne me sont qu'un prétexte pour intensifier le contentement que je tire de ma possession ». Juste quelques lignes plus haut il avait pourtant reproché au narrateur son trop grand désintéressement. C'est maintenant qu'il pourrait lui prouver par son propre aveu qu'il n'est que l'esclave de l'échange. Mais jusqu'à la mémoire de la séquence où Lacase condamnait cette opération réciproque semble totalement effacée. Le narrateur subit exactement le même sort. Il arrive tout juste à parer le dernier reproche, mais en même temps il doit se souvenir que c'est lui qui a ménagé cette entrevue dans le seul but de découvrir la véritable identité et la « vie antérieure » de sa femme et qu'il ne doit pas perdre le fil s'il veut arriver à ses fins¹¹.

10. P. 303.

11. Cf. le plan de bataille de Lacase p. 279.

On pourrait dire que pareille suite de propos serait une description assez réaliste d'une scène d'entretien entre des protagonistes animés d'intérêts diamétralement opposés. Encore cela ne pourrait-il valoir que sous l'invraisemblable hypothèse qu'une discussion aussi académique serait possible concernant des matières aussi délicates. Et il est vrai que le dialogue devient beaucoup moins émotionnel lorsque le narrateur n'est en jeu qu'en rapport avec le livre *Roberte, ce soir* dont il revendique la paternité littéraire. Nous sommes toutefois bien éloignés d'une discussion objective. Car ce sont précisément les thèses de l'œuvre dont Lacase réclame la qualité d'auteur ainsi que ses propres observations du comportement de ce dernier qui servent au psychiatre pour l'interprétation de l'état mental de son interlocuteur. Et ce sont les réactions d'Ygdrasil à partir desquelles le mari de Roberte mène à tâtons son enquête. Mais le but qu'il poursuit n'est nul autre que la connaissance de la véritable identité de Roberte ou, pour me servir de la terminologie plus scolastique chère à l'exposition des « lois de l'hospitalité » dans *Roberte, ce soir*, de sa véritable essence¹². En d'autres termes, Lacase cherche à obtenir la possession de la connaissance de son épouse. C'est-à-dire que le but réel de l'entretien se confond avec ce dont il parle dans l'entretien. Mais au cours du dialogue le narrateur vient de nous dire qu'une telle connaissance est impossible. Et ceci de deux façons : d'une part parce qu'elle ne peut être acquise, si faire se pouvait, que par un perpétuel renouvellement et donc sans aucune véritable certitude, d'autre part parce qu'elle exige une cession de possession ne pouvant avoir lieu que pour une *chose* qui pour cette même raison ne pourrait être sa femme au sens de son épouse et donc ne saurait être connue comme telle.

12. P. 110 : « La délectation la plus éminente de l'hôte a pour objet l'actualisation dans la maîtresse de céans de l'essence inactuelle de l'hôtesse. » Or ce sont bien les doutes sur l'identité de Roberte insinués précédemment par Guy de Savigny qui avaient mené Lacase chez le docteur Ygdrasil (p. 279).

Mais les difficultés ne s'arrêtent pas là. Si par impossible le prêt de son épouse était effectivement le seul moyen pour le mari de s'en procurer la « connaissance toujours renouvelée », Lacase devrait à nouveau faire parvenir sa femme dans les mains d'un « autre », il devrait encore une fois la prêter s'il voulait poursuivre la voie de son irréalisable découverte. Or il ignore justement laquelle des deux femmes, qui lui apparaissent sous l'aspect extérieur de Roberte, est réellement *sa* femme. C'était précisément le but de son entrevue avec Ygdrasil de trouver « le mot de l'énigme »¹³. Maintenant il avoue à son interlocuteur et encore plus au lecteur averti qu'il ne pourra en aucun cas reconnaître l'indentité de sa femme, ne serait-ce que parce qu'il devrait déjà savoir laquelle des deux personnes robertoïdes est objectivement sa femme, condition nécessaire du prêt gnoséofère. En vérité Ygdrasil ne pourrait en aucun cas être d'un quelconque secours à Lacase enfermé dans son cercle vicieux. Tout ce qu'il pourrait lui dire ne pourrait valoir que sous la condition préjudicielle de la connaissance ainsi recherchée. Effectivement l'entretien se termine par la subite entrée en scène des deux femmes qui se prennent aussitôt de querelle¹⁴. L'une d'elles est « précédée d'un jeune garçon » qui identifie sans hésitation son père en Théodore Lacase auquel ce prétendu fils ainsi que sa mère semblent pourtant inconnus. Et tout de même cette femme se comporte tout à fait comme nous, lecteurs, pourrions l'attendre de cette Roberte qui aurait emmené le jour précédent Jérôme, fils de Théodore Lacase, dans un aérium. Visiblement déçue, elle se plaint de l'attitude indécise de « Monsieur » et demande une attestation au psychiatre. Dans l'optique de l'ego-narrateur, cela correspond exactement à l'idée qu'il se fait des procédés d'Ygdrasil : « Bien sûr, c'est une personne qui agit sur vos ordres ». Mais c'est encore là tout ce qu'il s'agit de savoir :

13. P. 279.

14. P. 308-310.

quel est le véritable dessein du psychiatre, quelle part joue-t-il dans la distribution des identités, quel jeu mène-t-il ? Pour s'y reconnaître *nous* devrions connaître les véritables indentités. Or nous sommes réduit au fait que l'ego-narrateur voit dans la femme « jeune encore, mais fort pâle » une inconnue aux ordres d'Ygdrasil. Apparaît l'autre femme. A son tour, elle identifie aussitôt celui qu'il y a un instant encore le psychiatre appelait « Théodore » comme « K ». Et elle aussi se comporte tout à fait comme nous pourrions l'attendre d'une femme qui serait effectivement Valentine, prétendue épouse du mystérieux K., à supposer que l'aspect extérieur de l'ego-narrateur ait quelque ressemblance avec ce dernier. Mais si tel était le cas, comment a-t-elle fait, lorsque Merlin emmène Lacase dans l'appartement des K. dans la Cour de Rohan, pour distinguer l'un de l'autre ¹⁵ ? Cela n'est possible que s'il n'y a pas de ressemblance. Mais alors pourquoi identifie-t-elle K. ? L'ego-narrateur ne voit dans cette scène qu'un sordide coup-monté, alors que le psychiatre avoue avoir « été dépassé par les événements ». Des nouvelles récriminations de celui auquel il nous est désormais difficile de donner un nom, Ygdrasil ne retient à nouveau que la dernière séquence et s'incline lorsqu'il est taxé de vulgaire fakir. Quant aux deux femmes, que le texte appelle « ses figurantes », qui sont-elles réellement ? Si elles sont effectivement aux ordres du psychiatre, pourquoi entrent-elles en querelle jusqu'à persuader l'ego-narrateur d'un simple procédé de son interlocuteur ? Cette fin de scène correspond-elle à la volonté d'Ygdrasil ? L'hypothèse du coup-monté est bien celle qui se rapproche le plus de l'appréhension de Lacase dès le début de l'entretien. Mais ici nous assistons plutôt à une débâcle. Et celle-ci confirme entièrement l'ego-narrateur, comme le confirment les révérences d'Ygdrasil. C'est-à-dire d'après l'hypothèse de l'ego-narrateur il s'agit d'un coup-monté et

15. P. 241 *squ.*

lorsque la scène tourne en querelle — ce qui montrerait que le coup n'a pu être réellement monté — il prend cet événement comme indice de la réalité de son appréhension. Or tout ceci dépend évidemment de la véritable identité de Roberte et nous aurons encore l'occasion de voir l'ego-narrateur être pris d'hésitation à ce sujet ¹⁶. Il est impossible d'exclure entièrement que Roberte-Valentine ne fût l'une des « figurantes ». Or l'une d'elle appelle « K. » l'ego-narrateur. Qui est alors ce dernier ?

Comme en effet le lecteur a pu l'apprendre plus haut dans le roman, K. aussi avait réclamé la paternité littéraire des textes que l'ego-narrateur-se-désignant-lui-même-par-Théodore-Lacase croyait provenir de sa propre plume ¹⁷. Et il avait alors quelque soupçon que l'énigmatique Valentine, dont il ne pouvait précisément dire si elle était bien la véritable Roberte ou seulement son sosie, avait fait parvenir à K. son propre manuscrit. Or il est impossible de dire laquelle des deux femmes est réellement Roberte et l'une des deux femmes est la (prétendue) épouse de K.. Mais si la véritable Roberte est la femme de K., alors K. est l'ego-narrateur (« mari de Roberte »), mais l'ego-narrateur se désigne lui-même par Théodore Lacase, il est marié avec la véritable Roberte et celle-ci ne peut être en même temps Valentine K. Mais puisqu'il est de toute façon l'ego-narrateur définissant ses rapports avec Roberte à travers sa théorie du prêt-possession-connaissance, il ne pourra accéder à la raison de l'identité de sa femme qu'en appliquant « les lois de l'hospitalité ». Or pour les appliquer, il devrait savoir qui est la véritable Roberte. La découverte de l'identité de Roberte est la condition de la constatation de l'identité de son époux et vice-versa.

Il est donc impossible de se prononcer sur l'identité de Roberte comme sur celle de son époux. Maintenant toute l'histoire que nous conte l'ego-narrateur est l'histoire de la

16. « Mais à peine avais-je prononcé ces mots que je crus m'être trompé. » p. 314.

17. P. 245 et suivantes

recherche de l'identité — ou si l'on préfère l'essence — de Roberte. Il est vrai que l'ego-narrateur s'éveille comme K. dans le lit du défunt Théodore¹⁸ qui s'élève comme pigeon dans les airs¹⁹. Mais cette attribution n'est rien moins que certaine²⁰, et en premier lieu parce qu'elle dépend d'une connaissance impossible. Le roman raconte donc l'histoire d'un ego-narrateur qui ne peut en aucune façon avoir d'identité. Il ne s'agit de personne.

D'un autre côté le roman raconte l'histoire d'une quête, d'un étrange embrouillement et d'une solution où apparaissent et agissent des personnages que l'on pourrait désigner par leurs caractéristiques et leurs actions en renonçant à leur véritable nom propre²¹. Il est évident que dans le cas de Théodore Lacase-K. et de Roberte-Valentine nous arriverions à des résultats contradictoires. Pourtant plusieurs autres personnes sont désignées de façon tout à fait consistante jusqu'à la fin du roman, à ne citer que l'exemple d'Ygdrasil. Mais la personne qui parle de ce dernier est désignée comme perdant toute personnalité assignable.

Tout ceci se complique encore. L'ego-narrateur du *Souffleur* revendique autant la qualité d'auteur du texte *Roberte, ce soir* que d'avoir Roberte pour épouse. Mis à part que K. réclame pour lui la paternité littéraire de cette œuvre

18. P. 325.

19. P. 331.

20. « ...sans être sûr d'être K., tout de même je pensais que tout allait s'arranger », p. 331.

21. Une première procédure pour résoudre ce genre de problème a été développé par Bertrand Russel in : « On Denoting », *Mind* 14 (1905), 479-493. La question est toujours débattue dans la philosophie analytique contemporaine et remonte à l'idée leibnizienne d'une description complète des substances individuelles. Elle est au centre de la formulation des « lois de l'hospitalité » dans *Roberte, ce soir* (p. 110-113) où c'est un type de communication entre les substances individuelles séparées qui « actualise » leur « essence ». Toute la question est précisément de savoir comment il faut penser les substances pour pouvoir concevoir entre elles une possible communication. Chez Leibniz les individus entièrement indétectables ne communiquent pas au sens proprement causal. Klossowski-Nietzsche arrive finalement au même résultat lorsque la pensée du signe unique exclue la cohérence du moi quotidien (« Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue », in : Actes du VII^e colloque philosophique international de Royaumont, *Nietzsche, Cahiers de Royaumont, philosophie* n° VI, Paris, Minuit, 1967, p. 226-235 et surtout *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France 1969²).

dont nous supposerons par souci de simplicité qu'il s'agit bien de la même que celle dont un certain Pierre Klossowski affirme pour sa part la responsabilité, dans cette œuvre, dis-je, apparaît un certain Antoine comme ego-narrateur, qui se désigne comme neveu de l'époux de Roberte, qui est à son tour présenté comme professeur de scolastique²² et père des lois de l'hospitalité et auquel est attribué le nom d'Octave. Il existe donc encore une identité d'ego-narrateur, qui est ou bien rendue d'un niveau plus fictive par l'ego-narrateur du « Souffleur » ou bien qui se confond avec l'identité de Théodor Lacase — K. Or Lacase — K. n'a pas d'identité assignable. il ne peut donc déclasser l'ego-narrateur Antoine ou bien s'il le pouvait quand même, il serait le produit fictif d'un ego-narrateur inexistant dont il partagerait le sort. La même chose se produit assurément si nous le supposons identique avec Lacase-K.

D'autres difficultés nous attendent si nous considérons la désignation « est époux de Roberte ». Si pour simplifier nous prenons simplement tous les textes de la trilogie romanesque, elle s'applique à Octave, à l'obscur Rodin — oncle Florence, à Théodore Lacase — K. Mais même Octave n'est pas le même de *Roberte, ce soir* à *La Révocation de l'Edit de Nantes* où il n'est plus professeur de scolastique mais de droit canon²³ pour ne citer qu'un détail désignatif. A la fin de ce dernier texte, Roberte sera veuve du père des lois de l'hospitalité et elle le serait peut-être de l'affreux Rodin dans le *Souffleur* si nous n'apprenions à notre grand soulagement que ce dernier est peut-être encore en vie et que sa prétendue veuve pourrait être liée par une union bigamique à Théodore — K. Mentionnons finalement le Frère Damiens qui apparaît fortuitement comme ego-narrateur vers la fin du *Baphomet*. Lui aussi est « époux de Roberte »²⁴.

22. P. 107.

23. P. 26.

24. *Le Baphomet*, Paris Mercure de France 1965, p. 211.



« Episode des Barres parallèles », crayons de couleur, 1981. Coll. privée

Technique narrative d'une cohérence onirique prolongeant l'ironie romantique autour de sujets qu'a d'abord analysé dans son travail sur *Das Unheimliche* ²⁵ le père de la psychanalyse ? Non point, car il ne s'agit pas du conte d'un quiproquo réel mais en principe soluble et toujours résolu en vertu d'un métamessage dont le dévoilement permet justement de décevoir la première illusion du lecteur par « le mot de l'énigme » ²⁶. Ce n'est pas une deuxième histoire qui vient donner la clef d'un premier récit qu'on était d'abord invité à prendre pour définitif. Ce n'est jamais une déception déchiffrante au niveau de la narration, mais toujours une narration décevante au niveau du déchiffrement. La clef de l'énigme n'est ni le but ni le message de l'histoire, mais sa déception est à la fois la trame et l'unique sujet du récit ²⁷.

Au sens strict il ne peut y avoir un récit. Ce qui est raconté comme histoire n'est autre chose que l'impossibilité de toute histoire. Il faut pourtant remarquer une complexification croissante. En effet tout stade ultérieur du texte consiste dans la destruction de la possibilité du stade précédent. Autrement dit, chaque étape de la trame narrative raconte l'impossibilité des événements antérieurs. Mais il y a plus. Chaque stade constitue en même temps un niveau supplémentaire de langage mais en tant que stade il s'inscrit dans la progression linéaire d'une cohérence narrative, or cette cohérence se trame dans la destruction rétroactive. D'où un double paradoxe : le temps poursuivi de la narration est en permanence détruit par les faits relatés, l'impossibilité de l'action est à chaque fois déniée par la continuité de la

25. London 1947, trad. fr. « L'inquiétante étrangeté » in : *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-210. Une première lecture surtout du *Souffleur* montrerait en effet maint parallèle avec *Die Elxiere des Teufels* de E. T. A. Hoffmann et sa technique du doublage que Freud mentionne brièvement dans son article p. 184. Mais l'emploi des moyens obéit ici à une construction tout à fait différente.

26. Cf. note 13.

27. Il serait aussi faux d'assimiler l'écriture de Pierre Klossowski à l'ironie romantique qu'à l'ironie baroque. Une affinité thématique ne fait pas encore une identité de procédure et moins encore d'intention. L'implication « déception—baroque—théologie—Dieu » (ainsi le veut Catherine Backès-Clément : « Incarnation fantastique » in : *L'Arc* 43 (1970) (numéro consacré à Pierre Klossowski) p.29) nous paraît tout à fait arbitraire.

fonction ego-narratrice que garantit « la fiction du pronom personnel »²⁸ ; la continuité de l'histoire élimine l'incohérence des niveaux de langage et l'impossibilité de l'histoire racontée détruit la continuité de la temporalité linéaire de la fonction narrative de l'ego. La suite réelle du texte transporte la destruction permanente du sens précédent. Il en résulte une intensification ininterrompue de la continuité réelle au niveau de la fonction narratrice.

Au début de la trilogie romanesque le paradoxe ne résulte que des « lois de l'hospitalité » puis des événements qui en illustrent l'involontaire application par la réfutation des liens du mariage pourtant maintenus. Octave est professeur de scolastique et ce sont les notions de « la » scolastique qui signifient la transgression des droits et obligations hyménales. A leur tour ce sont ces significations qui sont instituées en lois dont la réalisation a pour but l'actualisation de « l'essence inactuelle de l'hôtesse »²⁹. Rien qu'à partir de ces données on pourrait procéder par induction complète afin d'enchaîner des crescendo ininterrompus. L'énoncé le plus simple serait le suivant : soit plusieurs personnes, une interprétation de l'intelligibilité de leur comportement et une fonction narrative, alors l'une des personnes donnera de ses relations avec les autres une interprétation qui contredira les données de la première. A nouveau nous aurons des personnes, une interprétation et une fonction narrative, il y aura donc une des personnes qui donnera etc.

Mais au-delà de tous les crescendo narratifs une autre intensification est encore possible : le commentaire explicite de tous les pas précédents par une fonction théorique, qui revendique également la paternité littéraire de la trilogie romanesque. Un tel discours peut ou bien développer l'induction ici esquissée, dans ce cas il devra nécessairement renoncer à l'intensification et ne pourra s'inscrire dans la

28. Postface, p. 337 et passim

29. P. 110.

trame de l'histoire racontée ou bien il pourra lui-même entrer dans la ligne inductive et alors il ne pourra la désigner qu'en la répétant. Ce commentaire de l'auteur dans sa version la plus succincte et la plus explicite commence en ces termes :

« Vous me demandez en quelque sorte un aperçu sur l'ensemble des thèmes de ma pensée tels qu'ils apparaissent dans des ouvrages de digression ou d'imagination édités au cours de ces vingt dernières années.³⁰ »

Il existe donc un auteur, qui traite pendant vingt ans un ensemble de thèmes ayant entre eux un lien communicable et pour lors intelligible. Le commentaire des *Lois de l'Hospitalité* se termine sur la phrase :

« Et voilà exclue de toute compréhension la formulation des *Lois de l'Hospitalité* : ce n'est qu'en aliénant mon bien qu'il me demeure inaliénable.³¹ »

Peu importe ici par quels moyens argumentatifs Klossowski a bien pu parvenir à cette conclusion. Ce qui est décisif, c'est que cette thèse finale énonce comme résultat ce qu'au début Lacase avait opposé au psychiatre Ygdrasil. La conclusion du commentaire est identique à la prémisse de notre propre reconstruction de l'induction paradoxale. L'auteur des *Lois de l'Hospitalité* inscrit sa compréhension de son œuvre dans la loi qui en trame la continuité.

Aucun moyen pris dans le texte ne permet de sortir de l'induction paradoxale, mais aucun moyen de notre reconstruction ne permet d'entrer dans l'étrange univers du texte. Et pourtant ce texte est pour nous parfaitement abordable — lisible « à livre ouvert ». Tel la déesse par Klossowski si profondément méditée, il est lisible sans être jamais possédé. Il représente un acte de communication qui demeure comme

30. « Protase et Apodose » in : *L'Arc* (Cf. note 27), p. 8.

31. *Ibid.*, p. 15, c'est Pierre Klossowski qui souligne.

tel incompréhensible (« Et voilà exclue de toute compréhension *Les lois de l'Hospitalité* »).

Recommençons à l'envers. Soit maintenant un ensemble de signes et de règles pour la formation d'expressions bien formées. Soit aussi une fonction de signification permettant d'interpréter les chaînes ainsi formulables, de déchiffrer leur sens communicable. De quelles expressions allons-nous permettre la formation ? Quelles langues sommes-nous libres de construire ? Mettons que nous soyons déjà « dans » le langage commun et que ce sera à partir de lui que toute nouvelle ébauche devra se définir.

Tout dépend à l'évidence du dessein que nous nous proposons. Si nous ne voulons accepter que des expressions capables de s'intégrer à un modèle d'explication cohérente des données de l'expérience, nous allons constamment restreindre les possibilités que nous ouvrirait le langage commun et introduire, outre un symbolisme précis, des règles de dérivation logique excluant la déductibilité de thèses contradictoires. Des exigences de plus en plus élevées mèneront à des restrictions de plus en plus rigoureuses. Mais il n'est guère nécessaire pour cela de priver les expressions d'une signification communicable, du moins celles qui sont bien formées. Bien sûr nous pourrions les restreindre à leur tour mais aucune nécessité ne nous presse : si elles sont toutes signifiantes, ce ne sont que celles qui sont dérivables en vertu de nos règles que nous acceptons comme valables. Il peut donc y avoir un écart grandissant entre les possibilités signifiantes du code « large » et celles valables et scientifiques du code « restreint ».

Or pourquoi retenir le code large ? Ce ne sera certes pas pour expliquer le réel de manière scientifique. Reste d'abord tout le champ de la communication quotidienne. Mais là aussi s'ouvre une multitude de fins possibles : énoncés dénotatifs, prescriptifs, performatifs, optatifs etc. Le premier groupe de ces expressions est en fait très proche de la science dont il constitue une forme édulcorée, adaptée aux cas où un

contrôle rigoureux n'est pas nécessaire. Mais même les autres types d'énoncés n'acquièrent leur véritable importance signifiante qu'à partir des restrictions que nous impose la nécessité de venir à bout de l'existence quotidienne. Même si nous nous servons alors d'expressions invalides, celles-ci recevront une signification précise dans un contexte pragmatique donné. Nous aurons donc affaire à une multiplicité de codes restreints.

Restent les énoncés signifiants (valides ou non) du code large tout court, abstraction faite cette fois-ci des expressions soumises aux nécessités pragmatiques. Mais comment se défaire des lois de l'existence ? Il va falloir construire des énoncés qui n'ont rien à faire avec les opérations de la vie quotidienne, quelque sophistiqués que soient les mécanismes mis en place à cette fin. Tout d'abord de telles expressions pourront paraître assez quelconques et pourtant il y en a une infinité possible. Lesquelles de ces formations signifiantes peuvent encore acquérir à nos yeux un sens ? Celles précisément où l'éloignement par rapport aux nécessités quotidiennes sera déchiffrable comme maximal. Il nous reste donc une dernière restriction du code que nous appellerons expressive.

Il ne s'agit pas tout simplement de briser le joug des séquelles de notre condition biologique mais du fait qu'un usage du code peut consister en une signification (valide ou non) amenant une valeur émotive qui nous éloigne le plus loin possible de la façon de sentir dont nous sommes engagés dans la vie quotidienne sans que nous fassions pour autant de la science. Mais cet éloignement ne saurait être total. C'est à partir d'une quotidienneté maîtrisée que ce type de mise en question de ses mécanismes communicatifs par les voies de la communication prend son sens.

La règle que nous recherchons nous est par là-même donnée. Construire un acte de communication avec les moyens du langage commun en code expressif qui ait la communication elle-même (soit ce même langage commun)

pour sujet afin de produire une émotion d'éloignement maximale dans les limites tolérables de la nécessité quotidienne. En d'autres termes deux conditions sont ainsi requises : il va falloir que soient produites des expressions signifiantes où le rapport soit le plus distant possible des constructions pragmatiques, il va falloir que ce soit la communication elle-même qui soit désignée par cette expression. Dès lors il est impossible d'assigner une clôture au processus ainsi engagé.

Mais nous pouvons faire un pas de plus. Les niveaux de métacommunication sont illimités alors même que toute métacommunication constitue une limite du signifiable avec les ressources du code large. Mais pour qu'il y ait communication, il suffit que l'énoncé du dernier niveau respecte l'extrême limite du signifiable. Donc cette limite sera d'autant plus accusée que l'énoncé ne se contentera pas de désigner la communication au niveau inférieur. Il pourra atteindre à la tension maximale possible s'il détruit même le sens qui revenait préalablement à l'expression du niveau inférieur. Toute métacommunication de ce genre ne serait que la destruction de la lisibilité de ses antécédants (qui ne perdent rien comme chaînes signifiantes regardées en elles-mêmes). Sa poursuite serait en même temps sa permanente destruction. Mais elle exige aussi le plus rigoureux contrôle. A la moindre défaillance nous retournons dans la vie quotidienne. Ou bien nous sommes dans la quotidienneté ou alors nous sommes à la limite. Dans son orbite il est impossible de rencontrer la vie quotidienne, bien que nous employons uniquement des signes que nous puisons à sa source.

Mais alors nous ne pouvons plus communiquer au sens propre. Nous ne pouvons que signifier la limite de la communication, sans l'effectuer ; nous ne pouvons la dire qu'en la détruisant. Nous ne sommes plus vraiment dans le quotidien et pas encore vraiment en dehors de la raison qui nous permet de venir à bout de la vie quotidienne. En

d'autres termes les infinies intensifications du paradoxe reproduisent la rigueur inflexible de la raison dont elles suppriment les fonctions. C'est proprement la fin de la communication sous maintien de ses procédés de contrôle et de restriction ou bien c'est sa poursuite comme permanente mise en scène du paradoxe. Dans ce cas il n'est guère besoin d'un *circulus viciosus* deus. Le cercle vicieux définit la limite de la cohérence expressive comme métacomunication. Mais il définit aussi le statut de l'instance communicante au maximum de l'éloignement possible du quotidien. C'est le sage qui est le plus proche de la divinité³². Mais ce qu'il communique est incommunicable.

Nous arrivons ainsi au même résultat que celui qui termine le commentaire klossowskien des *Lois de l'Hospitalité*.

32. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, 1177 b 26.



« Le Belle velue », crayons de couleur, 1975. Propriété de l'artiste

Klossowski, ce beau nom dont parfois je pense que le magnifique Balthus pourrait ne s'être privé que pour en laisser l'entier usage à son frère aîné Pierre, auquel hommage est ici rendu, qu'il me soit permis de le saluer, car l'œuvre de celui qui le porte et l'illustra si bien depuis longtemps est pour moi fascinante sur les deux plans où elle s'est développée. Nombreux sont ou furent les écrivains qui peignent ou dessinent, un peu moins nombreux, un peu moins accomplis, sauf Jean Dubuffet, les peintres qui écrivent, et dans l'une et l'autre des catégories le plus exemplaire est sans doute Henri Michaux dont la main et le cerveau sont des créateurs si parfaitement originaux et fraternels qu'il semble que l'on ait eu affaire à un double génie œuvrant dans le même temps avec autant de succès en chacune de ses entreprises. A toute tentative de classement il échappe. Mais le cas de Pierre Klossowski est différent.

Si je ne me trompe, ses années d'avant-guerre, au cours desquelles son cadet Balthus faisait dans l'art moderne une entrée superbe, furent consacrées surtout à l'étude de la théologie, de la philosophie, de la sociologie et à des traductions de l'allemand, langue qui lui est aussi familière que le français ou le latin. En même temps il entretenait des rapports spirituels avec le très grand poète Pierre Jean Jouve, qu'il aidait à traduire les poèmes de la folie de Hölderlin et avec Georges Bataille, fondateur de ce Collège de sociologie dont Klossowski était l'un des membres les plus actifs. Ce n'est pas sans émotion que dans le premier numéro de la revue de Georges Bataille, *Acéphale*, quatre feuillets en date du 24 juin 1936, je relis sous le titre de *Le monstre* ces lignes de Pierre Klossowski : « Les différents modes de l'attente destructrice du présent se traduisent, chez Sade, dans les opérations mentales qui président à différentes pratiques de

débauche expérimentale. 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* — c'est-à-dire qu'on jouira de ces objets *en détruisant leur présence réelle* (meurtres de débauche) — ou s'ils déçoivent — et paraissent se refuser à la présence (dans leur résistance à ce qu'on voudrait leur faire subir) on les *maltraitera pour les rendre à la fois présents et détruits* (ce qui dans le sadisme moral s'exprime par exemple dans le sacrilège à l'adresse de Dieu absent). Chez certains personnages de Sade, la déception dans l'attente finit par devenir une fiction érogène : l'objet ne déçoit pas, mais *on le traite comme s'il décevait*. » Ce beau texte devrait être cité en entier, bien entendu, car on y distingue chez le Pierre Klossowski alors âgé de 31 ans l'essentiel de ce qui animera, un peu après 1950, le monde très singulier de ses récits et de ses dessins. Monde qui se manifestera publiquement assez tard dans sa vie et dont le premier grand inspirateur me paraît être Donatien de Sade, tandis que celui que l'on pourrait nommer le résonnateur autant que l'instigateur est son sompagnon et ami Georges Bataille.

Tels noms suffiraient, me semble-t-il, à situer précisément dans un domaine qui est celui de l'érotisme la double œuvre de Klossowski, si elle était peu ou mal connue et si elle manquait encore de la renommée qu'elle mérite... Ce qui n'est nullement le cas, je me hâte de le dire, puisque Klossowski est célèbre aujourd'hui comme en bonne justice il aurait dû l'être depuis longtemps déjà. Pourtant l'on peut s'étonner que la célébrité indiscutable qu'il possède lui soit venue sur le tard, et non pas de ses admirables récits qui dès le premier paru, *Roberte*, l'avaient fait assez passionnément aimer de quelques lecteurs, dont je me vanterai d'avoir été tout de suite et toujours, mais du fait de ses dessins à la mine de plomb, puis au crayon de couleur, qui après maintes expositions en des galeries ont fini par être montrés dans les

grands musées. Il est amusant de constater que les premiers de ces dessins à être livrés aux regards ont été ceux qui illustraient *Roberte*, et que cette illustration avait été voulue pour donner au plaisant livre, fort licencieux selon le point de vue de 1953, l'aspect plus innocent d'un objet de bibliophilie, d'un « curiosa » moderne et raffiné, opération qui réussit parfaitement puisque le livre ne fut pas inquiété et que la curiosité enthousiaste, justement, qu'il suscita dans des milieux trop intellectuels pour ne pas inspirer quelque respect aux censeurs, le préserva. En bonne logique, l'érotisme des dessins, bien plus précis que les descriptions verbales du récit, aurait dû avoir un résultat opposé. Mais Klossowski avait gagné la partie et en l'en félicitant, nous nous réjouissons avec lui.

Ainsi s'ouvrit le chemin de la double œuvre qui fait notre bonheur aujourd'hui. La porte ouverte une bonne fois, l'érotisme du personnage de *Roberte* et des comparses nombreux qui se jouent d'elle une fois admis, il n'était plus besoin d'illustrer les livres. Mais chez Pierre Klossowski les dessins allaient désormais accompagner toujours les écrits, comme par un besoin de donner et de conserver deux formes aux histoires qu'il inventait et dont le charme pervers prenait ainsi plus de force. Mieux encore, quand les dessins, plus tard, commencèrent à se détacher des récits et à représenter des scènes qui n'avaient pas été écrites, le personnage principal au moins, l'indispensable, l'ineffable *Roberte* ne cessa pas d'être la protagoniste de nouvelles aventures où l'auteur la jetait en proie à de nouveaux violents, pour leur amusement et pour le sien, pour le nôtre aussi, sans doute. Sans jamais, même dans le pire, perdre rien d'une distinction de grande mondaine qui en fait un personnage légendaire où l'énorme humour de Klossowski s'affirme.

Une pareille continuité dans la double mise en image d'une invention et d'une fantaisie parmi les plus grandes que l'on sache est à mon avis d'une importance tout à fait capitale dans la littérature aussi bien que dans la peinture,

parce qu'il n'y en a pas d'autres exemples et que jamais il n'y en eut. Voit-on Delacroix écrivant le récit de *La mort de Sardanapale* ? Non n'est-ce pas. Baudelaire, seul, eut pu le faire, mais il aurait été incapable de la peindre. Ou Proust dessinant ou peignant les multiples scènes de *Sodome et Gomorrhe* ou d'*Albertine disparue* ? Non. A ce point de vue, encore plus qu'à tous les autres, Klossowski est unique. Le mot d'Eluard, qu'il nous plait de reprendre parce que le poète en usait à l'égard de tous les peintres et de tous les écrivains qu'il aimait, « donner à voir », eh bien, un seul homme a su le mettre en pratique dans ses deux significations et celui-là est Pierre Klossowski. J'irai plus loin à partir de certains dessins hautement suggestifs, comme *Roberte interceptée chez les routiers*, dont le sujet ne figure pas dans l'œuvre écrite, et la question que je me pose est de savoir si le carnet de croquis n'est pas un instrument bien plus rapide et plus commode, pour qui sait s'en servir, que le carnet de notes dont tant de romanciers font usage, quitte à le brûler après publication du livre ? Mais le dessin peut aussi avoir été provoqué, sinon inspiré, par une œuvre étrangère, et parmi tous ceux de Pierre Klossowski celui dont j'avoue qu'il m'émeut davantage, *Milady et le bourreau de Lille*, ne doit-il pas un peu plus à Pauline Réage qu'à Alexandre Dumas ? Si oui, tant mieux, mon admiration n'en serait que mieux fondée.



« Roberte fustigée », mine de plomb, 1971. Coll. privée

Le nombre de peintures évoquées ou décrites dans les fictions est considérable. Deux d'entre elles cependant peuvent être retenues particulièrement, comme introduction à l'examen de l'usage que Pierre Klossowski fait de la description d'une fresque dans *La Vocation suspendue*. Ce seraient les images pieuses peintes par Rodrigue sur ordre de Claudel dans la 4^e journée du *Soulier de Satin* ; elles ont pour objet de proposer un salut par la voie de la pénitence. La seconde œuvre est plus singulière. De l'ensemble que Pantagruel au *Quart livre* achète en l'île de Medamothi, Panurge retient, pour le placer plus tard parmi les trésors de l'abbaye de Thélème, un fragment de l'œuvre jadis faite à l'aiguille par Philomène afin de conter à sa sœur Progné la façon dont son beau-frère, l'ayant dépucelée, lui aurait arraché la langue pour qu'elle ne pût rien faire savoir du crime. « Ne pensez, je vous prie, que ce feust le protraict d'un homme couplé sus une fille. Cela est trop sot et trop lourd. La paincture estoit bien aultre et plus intelligible ». La tapisserie qu'achète Panurge illustre un événement sur quoi sans cesse est revenu le commentaire, depuis le récit qu'en a proposé Ovide dans les *Métamorphoses* (VI), et que Rabelais ici feint de délaisser au profit de la fable convenue. Tout en figurant ce dont tout le monde parle, la tapisserie a pour sujet ce qui ne peut se dire puisque le violeur a arraché la langue à sa victime. Elle constitue donc une parole de substitution. En outre elle ne représente pas les choses telles qu'elles se sont passées selon la mémoire : « La paincture était bien aultre et plus intelligible », elle propose un discours oblique, qui, du fait de ces modifications (figure au lieu de parole ; image allusive et non illustrative ; transposition de la violence sexuelle du visible à un intelligible dont rien ne nous est dit) excède l'événement initial. On trouverait dans la

fresque décrite dans *La Vocation suspendue* en constante transformation (et cette transformation ne correspond pas à un changement esthétique mais à une modification de l'interprétation), dans la fresque dont le sens ne peut être affiché mais est laissé à la libre imagination de chacun, qui renvoie, sans le figurer, à un mystère antérieur (et à un sacrifice), ce passage d'une action à une intelligibilité qui tend à se dévoiler, mais qui se retrouve, par chaque nouvelle interprétation, comme masquée. Ce que met en jeu le livre de Pierre Klossowski c'est moins un processus de dévoilement qu'une suite d'interprétations qui devient matière du récit, et prend la place de ce qui, en tant qu'événement, n'est plus qu'un fait contestable de mémoire. Mais, comme chez Claudel, l'interprétation est fonction de la spiritualité et en imaginant un sens le spectateur émet un jugement sur lui.

*
**

Le roman *La Vocation suspendue* de P. Klossowski est dédié à Brice Parain : la dédicace peut signaler l'ami, l'auteur de l'étude sur le logos platonicien, celui qui, en 1950, l'année de la parution de *La Vocation suspendue* justement, signe une étude sur *La mort de Socrate* où, comme dans ses autres œuvres, le retiennent nos incertitudes dans l'usage du langage. Son nom serait l'indice, à l'ouverture du livre, de la difficulté à prononcer un sens non équivoque. Dont un exemple nous est donné tout de suite par la citation de saint Paul aux Ephésiens (VI,12) utilisée en exergue et soufflée à Jérôme par Malagrida en cours de texte (p.132) : « Notre lutte n'est pas contre le sang et la chair, mais contre la puissance spirituelle de méchanceté qui est dans les lieux célestes », dont la concision par rapport à la traduction usuelle : « Car nous n'avons pas à lutter contre la chair et le sang, mais contre les dominations, contre les princes de ce monde de ténèbres, contre les esprits méchants

dans les lieux célestes » (traduction que corrobore la version œcuménique : « ce n'est pas à l'homme que nous sommes affrontés, mais aux Autorités, aux Pouvoirs, aux Dominateurs de ce monde de ténèbres, aux esprits du mal qui sont dans les cieux ») entraîne une ambiguïté ; sous une équivalence sémantique apparente, et avec une structure d'opposition identique, elle ne pose pas de façon semblable le lieu ni la nature de l'ennemi. Différent de la traduction reçue de l'épître aux Ephésiens, et au contexte sans ambiguïté qui affirme que l'ennemi n'est pas l'homme, mais le Principe du mal, la traduction restreinte proposée par P. Klossowski paraît suggérer que le combat ne se place pas ici-bas, mais qu'il doit mener à une confrontation avec le Principe ; parler de « la puissance sprituelle de méchanceté qui est dans les cieux » (et non pas des « esprits du mal qui sont dans les cieux ») semble plus en rapport avec le gnosticisme et l'idée de la double puissance, qu'avec l'idée de puissance secondaire du mal : le mal ne serait pas dans les corps (c'est-à-dire comme une suite naturelle de l'incarnation et de la chute dans le temps), mais à l'origine même de la création. C'est sous le signe des interprétations ambiguës que se déroule le récit de la *Vocation suspendue*. Le récit étant lui-même à double fond puisque nous lisons le livre d'un livre, le commentaire d'un livre dont nous savons seulement qu'il a été édité anonymement à Bethaven, en 194., une dizaine d'années avant que le commentateur ne le résume (et en un lieu qui pourrait être celui du faux prophète de Bethel), c'est-à-dire dans un temps contemporain du nôtre mais qui a pu connaître le nazisme. Le culte de Marie apparaît comme une protection contre le nihilisme, et le retour à la période noire en un temps et en un espace géographique qui sont les nôtres puisque un des cent exemplaires du livre fictif a été retrouvé naguère à Lausanne.

Ce ne sont point, ici, les réflexions préliminaires sur le roman religieux à quoi se livre le commentateur qu'on retiendra, encore qu'elles touchent le problème de la

littérature allégorique et qu'elles posent la question du sens : « Car l'artiste, s'il l'est vraiment d'intérieure nécessité, démontre et prouve toujours une réalité au-dessus de toute esthétique mais aussi de toute morale, et ne peut pas ne pas témoigner d'une vie supérieure à la vie » (p. 18). Cette affirmation touche à la fois le problème de la vérité de l'art, par rapport à la réalité qui est accordée à la vie (et en cela P. Klossowski ne s'éloigne pas tant de Proust lorsqu'il parle de « La Terre Promise de toute création » p. 19), et celui de l'interprétation ; car, à la façon dont l'artiste propose un monde différent de celui dans lequel nous nous mouvons, le lecteur est dans l'obligation d'accéder à cet autre univers quand il n'a pour moyen que son goût esthétique, que sa morale, que sa vie banale. Pour le conduire à cet autre monde que l'artiste dévoile, ou que sa vision constitue, il faut donc au lecteur un outil pédagogique, un modèle d'interprétation. Dans maints ouvrages de fiction, l'œuvre d'art est appelée à jouer ce rôle de miroir de l'ensemble. Il n'en va pas exactement de même avec l'ouvrage de P. Klossowski : le récit est constitué par l'interprétation d'une œuvre d'art grâce à quoi un certain surnaturel, sans que le récit fasse usage des modes du surnaturel, se dira. La construction au second degré contribue également à l'effacement des traits habituels au roman ; des séries d'évocations prennent la place de personnages illusoires ; l'enchassement du récit, qui réduit l'illusion référentielle, accroît aussi la vitesse du texte. Ce qui échappe, volontairement, à ce récit de récit, c'est ce qui caractérise le récit réaliste : la maturation. Du fait de l'accélération du temps, de la substitution du résumé des actions au récit de leur déroulement, l'événement ne semble plus dépendre de l'histoire des personnages, mais advenir de quelque logique autre, qui est le propre de celui qui résume le récit premier, que nous ignorons, et non des faits narrés en ce premier récit. Les voies de Dieu étant imprévisibles, la logique du récit se trouve bouleversée par des coups de théâtre (dont l'essentiel est de faire du peintre maudit,

Malagrida, un inquisiteur). Contrairement au principe de motivation maximum du récit réaliste, le hasard joue son rôle dans ce livre-commentaire. En fait le roman obéit à deux logiques dont l'une pourrait être dite profonde : faire des puissances intérieures (et des décisions subites de la volonté contradictoire) l'œuvre des démons, c'est tomber dans l'invraisemblable du récit surnaturel. Mais réduire les mouvements de l'âme, les appels extérieurs à soi, à des motivations psychologiques, c'est réduire les puissances du mal à rien. Or le combat du héros, Jérôme, est bien d'ordre sprirituel. Ce qui lui échappe c'est la notion de libre arbitre : le moindre de nos gestes, fût-il de renoncement, de retour à la vie profane, ne prend sens que dans le plan de la Providence. L'individu est gouverné, croyant agir : le héros du récit premier. Jérôme, assiste à sa mise en place dans l'économie de la création.

Ce que le commentateur nous propose de lire, c'est sa propre lecture. Cette série préliminaire de réfractions (nom du dédicataire : épigraphe : création d'un personnage peintre dont l'œuvre est en cours) permet contrairement à l'habitude de « suivre l'auteur dans les découvertes de son travail » (p. 19), c'est-à-dire dans la constitution d'un sens avec ce qui n'est que bribe, ou d'une logique avec ce qui est contingence. Les images devraient être immuables. Mais le peintre de la fresque ne peint pas une vision, il manipule des images pour tenir un discours. A la différence du Beato Angelico, ou de saint Luc, il n'est pas désigné pour avoir copié ce qui apparaît. Il discourt. Et son discours n'est qu'une amorce d'un autre discours qu'il faut faire advenir et qui s'avère être sans fin, et sans règle. Résumé d'un ouvrage antérieur, le livre du commentateur brouille les temps, joue des annonces et des réticences, dispose donc les éléments d'une partie, se présente comme un discours fragmenté, dont la totalité serait l'ensemble des discours prévisibles, la pensée de Dieu.

« A quoi se réduisent toutes les règles de la Peinture ? » feignait de se demander l'abbé Batteux, dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (nouvelle édition, Paris 1747, p. 258) : « A tromper les yeux par la ressemblance, à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image ». Une grande part de la réflexion de P. Klossowski s'est depuis *La Vocation suspendue* orientée vers les *simulacra*. Y a-t-il si grande distance à figurer hors proportion humaine des êtres aux gestes quotidiens, mais ayant pour dessein de nous tromper sur le sens des mouvements qu'ils commettent, et la représentation d'un mystère de l'esprit à quoi il faut donner l'apparence de nos formes ? Dans un cas une forme est donnée pour receler un sens, dans un autre une intention dogmatique se donne pour vérité en s'installant dans le monde des corps, qui est le monde des preuves. La peinture, toujours selon l'abbé Batteux, « n'a rien de réel, rien de vrai, tout est phantôme chez elle, et sa perfection ne dépend que sa ressemblance avec la réalité » (p. 14). Mais c'est justement celle-ci qui se dérobe. Ce qui est supposé pouvoir être vu dans *La Vocation suspendue*, ne l'est jamais que sous forme hypothétique, soumis à correction brutale (coup de théâtre), à commentaire rectificatif (intervention du narrateur). La fresque qui sert d'illustration à la fois au travail du livre et à son thème fondamental (qui est un essai romanesque sur la difficulté d'interpréter), est présentée dès le début du volume comme constituée de trois parties : à gauche, *Le Couronnement de la Vierge par les Anges*, au centre l'apparition de la Vierge à Bernadette (confirmation dans le monde sub-lunaire du dogme de l'Immaculée Conception du culte marial), à droite la partie complémentaire n'est qu'esquissée, deux figures étant ébauchées, l'une agenouillée, les bras levés vers la vision, l'autre couchée, mais la figure sur le fond blanc apparaît comme « la partie la plus exécutée de toute la fresque ; c'est le visage d'une jeune femme, la bouche entr'ouverte, les yeux ravis en extase par la vision » (p. 41).

Les questions posées par cette fresque supposée touchent à différents domaines : 1) celui du sens et de l'ordre de la composition ; 2) celui de l'inachèvement ; on ne peut voir le tout : La Montagne ne découvre les statues, grandeur nature, qu'il possède, sans savoir les voir, que par la voie de la réduction qui lui est proposée (en échange de *L'Eros accroupi* dérobé). Il faut à la fois s'aveugler sur quelque objet pour pouvoir s'ouvrir les yeux sur ce qui offusque le regard. 3) celui des figures d'accompagnement du Couronnement de la Vierge parmi lesquelles se reconnaissent saint Bernard, et saint Thomas, représentés la face voilée, le regard détourné — si bien que leur attitude — rarement visible puisqu'il faut la lumière des vêpres pour les apercevoir — a été tenue pour hostile à l'édification du dogme, alors que dans l'esprit du peintre — qui doit les effacer — elles ne se détourneraient pas pour refuser, mais pour ne pas voir ; 4) la présence dans la troisième partie de la fresque d'un portrait qui entraîne donc de la part du spectateur (le jeune novice Jérôme) une curiosité pour le référent (curiosité, étant donné la différence de sexe du chercheur et de la figure, mêlée au désir de voir, de connaître et d'aimer), et de la part du lecteur un intérêt semblable à celui qu'implique l'intrigue policière.

En cette fresque « partout domine le contraste du vert et du rouge, » est-il dit comme superficiellement (p. 42). Mais le rouge et le vert sont fondamentalement les couleurs du monde pictural et spirituel de Delacroix tel que l'a défini Baudelaire, cité au détour d'une phrase, mais non nommé, (« Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel ») (Mon cœur mis à nu, LIX) citation ramenée au cas particulier de « la seule et unique préoccupation du chrétien qui écrit » est bien « la diminution des traces du péché originel » (p. 20). En plaçant ainsi la fresque sous le signe de Baudelaire, il ne propose pas au lecteur de se situer dans la foi mais dans les marges, non

dans la clarté de la conviction, mais dans le lieu du débat avec Satan. Le tableau est évoqué dans le travail de composition, et par le caractère énigmatique de certains éléments, parce qu'il ne témoigne pas d'une vision absolue, mais d'une humaine élaboration.

Il s'agirait donc là de l'usage assez conventionnel de la représentation picturale dans la peinture, et ne serait accordé au tableau qu'un rôle quelque peu extérieur de « mise en abyme » : réflexion du problème central de la lutte entre deux tendances de l'esprit (les hommes noirs et la reconnaissance de l'intervention féminine), et réflexion de la construction de l'ouvrage (substitution à une intrigue d'une interrogation sur des suites événementielles possibles et leurs articulations), si de cette fresque il n'était fait un acteur de l'histoire, si elle n'avait le rôle positif, à l'égal de celui d'un personnage, de réactif : l'interprétation que Jérôme en propose au Père Prieur, au Père Provincial, à l'Evêque lui sert non pas d'examen de connaissance, mais d'épreuve morale. C'est une forme de test d'où se déduisent les options de Jérôme (ses choix entre les clans en présence) et surtout qui permet aux Directeurs de conscience de connaître sa position spirituelle. Les lieux de passage, les seuils (pour évoquer quelque aventure initiatique) sont ainsi figurés par ses choix imaginaires pour combler les lacunes de la fresque : « Ainsi la querelle de la fresque devient ici la projection de ses propres déchirements, comme plus tard, l'épisode de l'« exhumation de la jeune religieuse » par le peintre espagnol servira à faire émerger les moments les plus immondes de son âme, alors même qu'il est attiré par le seul personnage vraiment pur de ce récit, la sœur Théophile qui fera les frais de l'exorcisme final de Jérôme » (p. 56). Les représentations sont, au même titre que les visions (celles de Dante et Virgile aux Enfers, celles des mystiques), des images sans être dont ne peut se passer l'être pour se figurer. Mais on ne voit jamais que ce qu'on est.

De quoi dépend une plus ou moins complète interprétation

de la fresque ? Bien entendu d'une connaissance plus ou moins grande à la fois de son programme théologique, et du rapport de ce programme à l'orthodoxie, tout autant que d'une véritable expérience intérieure. Or la fresque fonctionne dans le roman comme un puzzle. Connaître (ou inférer de détails une intention globale) ne suffit pas pour ne pas se méprendre sur son sens : il faut essayer, comme dans un jeu, de vérifier la compatibilité de certaines figures. Ce que l'auteur du récit raconté par le commentateur a trouvé utile littérairement dans l'usage romanesque de la fresque, c'est le moyen de faire figurer, par l'ambiguïté de sa création, des querelles de foi : un discours sur la Providence (et le dessein général des choses) se dégage des réflexions sur le caractère discontinu, hétéroclite du vécu. Mais en suivant la création de la fresque, les hésitations et les ordres, en supputant les motivations, politiques ou psychologiques, de sa création, le narrateur en vient à faire de l'objet de la foi, ainsi représentée dans une durée de formation, et non comme une évidence intouchable, une construction humaine.

Un roman n'est jamais qu'un conflit d'interprétations. Si le sens de l'objet de la foi est susceptible d'évolution, s'il est soumis à transformation, c'est que le mal est à l'œuvre en lui. Non pas celui qui fait inférer dans les portraits de Pie IX et de la sœur carmélite une passion de Malagrida, ni celui qui fait des variantes l'expression d'un rapport de force entre La Montagne et Malagrida, ni même plus gravement, le rapport si intime établi entre Malagrida et Jérôme, si bien que resurgit, à l'occasion de la vision de la fresque le passé du séminariste, et que la fresque, dont le seul sujet serait la révélation du culte marial sert « à travestir les péchés secrets de Jérôme » (p. 84), il suffit que le sens ne prenne pas une valeur d'évidence, mais qu'il se voie sinon contesté du moins suspecté dans son unicité, pour qu'au Docteur Angélique vienne s'opposer le Docteur Freud. La littérature est le mal en tant qu'interprétation continue, sans but ni espérance.

Le romancier est démoniaque du fait qu'il interprète (le propre du dogme est d'être affirmatif et translucide). En outre, ce qu'il dit du monde de l'Esprit, ce qu'il veut évoquer du monde de l'Esprit, il ne peut le faire que par le biais de l'image, c'est-à-dire que par la voie du corps. Le problème de la fresque, objet de foi ou création d'êtres trop humains, est identique à celui de la vocation : l'appel vient-il d'ailleurs, ou de l'obscur ? Parce que la Providence n'a que la volonté des hommes pour se manifester, est-il licite pour autant de les confondre ? Le sujet du livre est, par la voie d'une interrogation sur la vocation, un questionnement sur le lieu du mal : la révélation de l'oblique et de l'obscur a lieu par la confrontation de Jérôme et de la fresque. Il n'a, jusque là, pas d'enfance dans le récit ; Jérôme est aussi ignorant que Galaad (et comme les romans de la Table Ronde, *La Vocation suspendue* est un roman de la quête du sens ; ses modèles avoués sont *Don Quichotte* et *Le Visionnaire*, p. 112). La fresque sert ainsi, sans avoir à recourir à nulle image conventionnelle de l'Enfer, d'exorcisme à Jérôme : il a en lui un « Malagrida » qu'il lui faut expulser ; et la fresque par l'incertitude qu'elle suscite, joue à la fois un rôle de provocation et de révélation. Son office étant de mener à la lumière les forces obscures, est-ce vraiment un coup de théâtre que la révélation du peintre comme inquisiteur ?

*
**

Des nombreux romans qui donnent un rôle au peintre et sont ponctués de descriptions de tableaux, aucun n'utilise l'œuvre d'art autrement que comme substitut à un discours impossible à tenir (comme le délire de Céladon qui, dans l'Astrée, se croit mort), ou comme redondance au propos de la voix narrative (dans *L'Œuvre*, Zola fait aller de pair la destruction de la peinture et la dégradation psychique de Claude Lantier). Avec Pierre Klossowski le propos est

nouveau, puisque son sujet n'est psychologique que par déficience et théologique par ambition. La fresque — et la description de la peinture — ont donc une fonction de suppléance et de complémentarité. Le commentateur présente l'art pictural comme la substitution au signe arbitraire de l'image motivée, et comme un recours « pour peindre la réalité que la parole n'estimerait pas pouvoir exprimer par ses propres moyens » (p. 76). Il s'agit de faire sortir de l'ombre, par l'image, certaines forces latentes qui sont comme en attente du langage, mais aussi de présenter ce qui, comme pour Philomène, ne peut se dire, a été castré. La fresque est un moment de la quête, un état de la recherche que la parole doit accomplir. Dans *Le Bain de Diane*, Pierre Klossowski précise se rapport entre voir et dire : Actéon « voit *parce qu'il ne peut dire ce qu'il voit : s'il pouvait dire, il cesserait de voir* ». Il en va de même de la fresque : Jérôme ne peut plus la voir dès qu'il en a parlé. Elle fixe non pas un savoir dont il ne faudrait pas déroger mais une question que l'on ne peut laisser en suspens. L'écrivain se trouve avoir un rôle de prédicateur équivoque : sa parole trouble ce qu'il regarde.



« Le Baphomet au moment voulu », mine de plomb, 1972. Coll. privée

En donnant le titre collectif de *Simulacra* aux compositions que du 20 juin au 2 août 1981 il exposa à la Kunsthalle de Berne, Pierre Klossowski invitait le spectateur à les regarder comme les ombres de sculptures imaginaires, comme la recomposition de visions, comme l'évocation de spectres ou de fantômes, selon les sens même que tout dictionnaire latin donne du mot *simulacrum*.

Un des attraités de l'œuvre dessiné de Pierre Klossowski tient sans aucun doute aux formats utilisés. Faut-il rappeler les graves modifications de rapport qui s'opèrent entre le spectateur et la statue descendue de son socle, ramenée à sa hauteur, macrocéphale et dominatrice? On est soudain confronté, comme au Baptistère de Pise à son double géant, aux survivants des titans parentaux. Quelque chose de semblable se passe avec les dessins de plus d'un mètre de Roberte assise *Surprise par le colosse* (1971), ou de plus de deux mètres lorsqu'elle est debout *Dans le parc* (1977) ou *Jouant le rôle de Valentine* (1981). L'œuvre passe ainsi du monde des poupées à celui de la statuaire. Et des dieux. Dans les *Fragments d'une explication*, constitués par un dialogue avec Remy Zaugg, et publiés à l'occasion de l'exposition, Pierre Klossowski dit son désir d'en venir un jour à la sculpture vers quoi tendent ses dessins : « Si j'en avais les moyens — ce serait horriblement coûteux — je réaliserais tous mes groupes en ronde-bosse. Les statues que j'aimerais faire — des figures de cire, en somme —, je les voudrais d'un réalisme aussi académique que possible, sans aucune autre recherche de style ou d'expression plastique nouvelle, située entre l'abstraction et la vision concrète » (p. 113).

Il y a quelque chose de proche dans les hantises, entre les figures du Colosse et du Nain dans *Les Lois de l'Hospitalité*, et celles du Tambour-Major « plus grand que nature » dans

Les Histoires sanglantes de Pierre Jean Jouve, et du petit Ernest : « Il est probable que le personnage auguste et insaisissable, derrière un rideau, celui auquel on ne peut s'empêcher de penser toujours — l'empereur — a gardé sa puissance sacrée et l'exerce terriblement. » Ces lignes incitent à évoquer le tableau intitulé par Chirico *Le Cerveau de l'Enfant*, qui intrigua durablement André Breton : à l'arrière d'un rideau tiré sur le côté apparaît un sosie de Napoléon III, le torse nu, les yeux fermés. Lorsque le spectateur s'arrête devant un dessin de Pierre Klossowski, il sait qu'un rideau vient d'être tiré pour lui, le faisant assister à une scène qui ne lui était pas destinée. Un personnage terrible, et qui le contraint à voir, jouant le rôle de guide initiatique est en tiers entre l'œuvre présentée et lui. Le peintre est celui-là qui, s'accordant le rôle de montreur, ferme les yeux pour se convaincre d'avoir vu : l'expérience fondamentale n'est jamais que le souvenir d'une observation douteuse. Si bien qu'il est impossible, en voyant les dessins de Pierre Klossowski, de ne pas songer aux évocations d'une scène primitive particulière : le créateur, parfois aperçu en coulisse, comme dans la *Monnaie vivante*, offre sa créature pour en connaître le mystère, se conduisant à la fois en père et en amant. Le visage des comparses de Roberte n'est jamais qu'esquissé ; ses grandes lèvres ne sont pas dessinées. Il y a là un effet d'effacement qui semble contredire le réalisme du détail restitué, lames de parquet ou particularité du vêtement. Les figures d'accompagnement, les substituts du Père-créateur, qui soumettent la Grande Mère, tout autant que son inatteignable féminité, demeurent dans l'ombre. Est-il impossible de faire *voir*, comme étant sans limite, ce qu'il est possible d'évoquer par la voie des mots quand Diane levant la main aveugle Actéon : « par ce geste même elle découvrirait sa vulve vermeille, découvrirait les lèvres secrètes : Actéon voit ces lèvres infernales s'ouvrir à l'instant même où le jet d'eau lui ruisselle sur les yeux, l'aveugle et le dresse » (*Le Bain de Diane*, rééd. 1972, p. 93) ? Si le tableau efface

cette béance. c'est qu'il ne peut être représentation mais seulement évocation. Ce que peint Pierre Klossowski ce n'est pas une figure féminine modèle, mais le souvenir d'elle, qui se dérobe. Il peint ce que l'on ne voit que les yeux fermés, l'autre côté du rideau des paupières.

Tout autant que l'importance du format, l'opposition entre l'envergure du dessin et la patience matérielle de sa réalisation est frappante. Après l'abandon des dessins à la mine de plomb, Pierre Klossowski se met à colorier, au crayon, ses grandes surfaces. L'attention que requiert un tel procédé est extrême. La peinture à larges coups de pinceau, ou le lavis fluide, semblerait permettre au peintre de voir plus rapidement ce qu'il peint. On doit donc penser que la patience, l'attente, la lenteur jouent ici un rôle essentiel. Pour que le créateur s'obstine à conserver une telle technique, il faut que la retenue, la minutie aient pour lui valeur de mancie. Tout se met lentement en place, comme dans une patience, pour que quelque chose apparaisse. Si ce qui semble être le sujet de la représentation est un acte de violence, une précipitation, la scène est donnée comme suspendue, immobilisée. L'obstination artisanale retarde le geste final de l'œuvre, qui ne peut être que jouissance et mort conjointes.

A Octave qui entreprend, dans *La Révocation de l'Edit de Nantes* (1953), le catalogue raisonné de sa collection de peinture, le narrateur prête l'expression de « solécisme pictural » pour caractériser l'ambiguïté des gestes de « La Belle Versaillaise ». Cette notion, reprise à Quintilien, et à son *Institutio oratoria* (I, V, 10), entre en jeu « toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main, on fait entendre le contraire de ce que l'on dit » (*Les Lois de l'hospitalité*, p. 14). Le poing qui repousse, et la main qui offre sa paume ouverte (*l'une ment et l'autre avoue le crime qui lui vient dans les doigts...*), le genou qui se serre, et le pied qui se tourne illustrent cette notion de solécisme pictural. Le souci du contradictoire, le jeu des oppositions

entre l'espérance et le désespoir, entre l'évidence et l'exigence renouvelée de sa preuve, sont présents au centre de l'œuvre.

Aussi suppose-t-elle une suite. Le dessin de Pierre Klossowski s'inscrit dans une série, qui n'est ni celle du récit, ni celle de la progression. Les scènes ne se succèdent pas dans un ordre d'explicitation. De l'une à la suivante il y a des synopes, comme si les yeux des spectateurs se fermaient et s'ouvraient de nouveau sur les mêmes personnages fondamentaux, autrement occupés. Des objets ont été déplacés, de façon à provoquer les apparitions. Celles de l'identique et du fondamental, du nécessairement réitéré. Le spectateur est mis dans une situation d'attente : ce qui est véritablement à voir est à advenir. Mais hors de la toile : derrière les yeux fermés du spectateur. Nous savons, en regardant ces gestes fixés en pleine action (Victor et Roberte, au terme de *Roberte ce soir*, semblent en suspens dans leurs positions respectives, p. 173), que ce que nous espérons, et redoutons, ne nous sera pas donné à voir. Ne peut l'être. Non à cause d'une quelconque censure, qui cette fois défendrait Roberte, mais parce que l'objet du désir ne peut qu'être remis. Il se situe au-delà du désir. Ce n'est point, dans le sexe, le sexe qui est cherché mais le signe qu'il constitue. Que la scène soit capitale entraîne que la peine encourue soit de même qualité. Ou le silence et la mort s'en suivent, comme pour Actéon, ou l'expérience n'était point fondamentale.

L'affiche de l'exposition qui représente Denise et Pierre Klossowski devant un dessin de Roberte, l'une gardant l'attitude de la pose, mais en situation inversée par rapport au dessin, l'autre regardant, droit dans les yeux, les yeux qu'il vient de dessiner, tend à faire passer les œuvres pour exécutées d'après des « tableaux vivants », comme le sont celles de Tonnerre qui donnent lieu à de si remarquables descriptions dans *La Révocation de l'Edit de Nantes* (1953). Ces œuvres imaginaires, dont *La Belle Versaillaise* dans *Les Lois de l'hospitalité* (1965, p. 80), ne sont pas présentées

statiquement : la description se fait récit, met la peinture en mouvement. A regarder l'œuvre, on voit *le pied martelant le sol*, on se sent saisi d'une *brutale avidité*. A la façon de Tonnerre qui associe les mots et la peinture, Pierre Klossowski inscrit sur le dessin de *Diane et Actéon* (1981) les vers du troisième chant des *Métamorphoses* d'Ovide, déjà placés en exergue au *Bain de Diane*.

« Nunc tibi me posito visam velamine narres
Si poteris narrare, licet »,

par quoi la divinité octroie à Actéon le droit de dire qu'il l'a vue nue, si du moins il se trouve en état de le dire. S'il survit à l'aveuglement. (Par son existence, le dessin relèverait-il le défi de la divinité ?) Un échange s'établit dans l'œuvre entre le théâtre de société, le roman et la peinture : la peinture fixe une scène théâtrale, dont le roman constituerait la prolongation. En préface à une exposition de mai 1967, André Masson écrivait à propos de Pierre Klossowski que « le rapport avec l'œuvre écrite existe mais n'est pas illustratif : prolongement serait l'affirmation plus exacte ». Le rapport, et la distance essentielle, de l'œuvre écrite à l'œuvre peinte, avaient déjà été évoqués par Pierre Klossowski dans *Le Bain de Diane*, lorsqu'il rappelait que selon la légende, Actéon « voit parce qu'il ne peut dire ce qu'il voit : s'il pouvait dire, il cesserait de voir ». Ce qui donne à la citation d'Ovide, utilisée en exergue au *Bain de Diane*, et en inscription sur le dessin, une extraordinaire ambiguïté : non seulement en lui conseillant de narrer, s'il le peut, la déesse manifeste avec ironie le pouvoir mortel qu'elle exerce sur lui, mais par là même elle l'empêche de voir. Il ne pourrait plus dire qu'un souvenir, la description efface la vision, les mots aveuglent.

Monumentales, les œuvres de Pierre Klossowski sont destinées à occuper la totalité d'un mur, de tous les murs d'une chambre close. La pièce d'exposition serait une chambre d'échos, disant, sous la forme de métamorphoses

diverses, la rencontre foudroyante de la créature et de sa lumière. Les murs deviendraient les miroirs variés d'une scène capitale. L'œuvre peut ainsi être classée dans le domaine de l'illustration pédagogique. Le tableau de Pierre Klossowski est un élément du « memento ». Et la pièce, qui assemblerait ses œuvres, les fermant sur elles-mêmes, pourrait évoquer un théâtre de mémoire. Mais ce qui serait alors en jeu, dans cette chambre close, ce ne serait plus pour son constructeur la disposition du savoir mythologique, mais l'intelligence même de son origine. « Nihil potest homo intelligere sine phantasmate. » La langue latine témoigne de l'antiquité du sentiment : l'homme ne peut pas comprendre sans imaginer. « Ars memorandi », l'œuvre peint de Pierre Klossowski l'est certes, mais justement en rappelant ce qui n'est pas visible. Il ne recueille pas le savoir, mais redit par des images la gravité d'un inaccessible savoir. La chute serait totale si devait se perdre le sentiment de la permanence des théophanies. Parmi les personnages de *La Vocation suspendue* (p. 85) passait un certain docteur Carpocratès. Plus explicite, une page de *Sade mon prochain* évoque la possibilité de trouver « au comportement sadien son analogue chez les Carpocratéens dans leur culte de l'orgasme, libérateur de la "lumière céleste" » (rééd. 1967, p. 14). Dans le catalogue de la Kunsthalle, référence est faite, cette fois, à Hermès Trismégiste parlant des démons qui seraient « selon la représentation néo-platonicienne, les natures intermédiaires entre les dieux impassibles et les hommes assujettis aux passions — partageant avec les dieux l'éternité de leurs corps aériens, avec les hommes l'agitation passionnelle — donc natures contradictoires et de ce fait les médiateurs indispensables aux hommes auprès des divinités inaccessibles » (p. 119). Tant l'essayiste et le romancier que le peintre en Pierre Klossowski, ont toujours cherché à préciser les conditions de présence parmi nous de ces créatures intermédiaires, à représenter notre rapport à elles, et à spécifier l'emprunt des voies de la sexualité pour un retour

au stade primitif, et au monde de la lumière. L'évocation de Carpocrate donne à lire le discours klossowskien comme un traité de réintégration. Consacrant en 1957 un essai au « tableau vivant » : *Dans la peinture de Balthus* (n^{os} 108-109 de *Monde Nouveau*). Pierre Klossowski se demande si l'évocation de la « scène capitale » ne révélerait pas toujours *une aspiration de l'âme à réintégrer l'ordre caché des images immuables* ? prêtant à Balthus certaines de ses plus permanentes obsessions. « Ici l'artiste en arrive à convertir le temps dans lequel vivent les êtres, en un espace où ils subsistent hors de la vie, au-delà de la mort : d'où cette impression de « tableau vivant » inscrit à l'intérieur du tableau, de pantomime immobile que donnent certaines de ses grandes compositions » (p. 76). La réintégration à l'être est le vrai sujet de l'œuvre peint. Pour Pierre Klossowski, comme pour Baudelaire, le seul devoir humain est de contribuer à la diminution des traces du péché originel : il y a une voie de la sainteté qui passe par l'exercice de ce que l'on dit péché.

Les pensées que Pierre Klossowski emprunte au système gnostique et lie à celui de Sade, selon quoi il faut que « l'âme se livre au péché dès que la tentation s'en présente, sous peine d'être livrée au juge (le mauvais Dieu, créateur de ce monde qui la jette en prison — dans un nouveaux corps — jusqu'à ce qu'elle se soit acquittée de toutes ses dettes — du dernier quadrant » (*Sade mon prochain*, rééd. 1967, p. 188), ou le raisonnement qu'il prête au transgresseur. « Je suis exclu de la pureté, parce que je veux posséder celle qui est pure. Je ne puis ne pas désirer la pureté, mais du même coup je suis impur parce que je veux jouir de l'injouissable pureté » (ibid., p. 148), pourquoi ne pas les garder en mémoire comme les indices que les simulacres ici ne sont ni simplement des figurations monumentales ni des reproductions de visions, mais réitérations sans fin de l'acte transgresseur ? Sans être allégorique, le sens de ces dessins n'est pas réductible à leur anecdote : cependant la situation peinte est toujours fondamentale : Diane apparaît sous les

formes les plus diverses. Roberte est coiffée d'un croissant de lune. La théophanie, pour Pierre Klossowski, se serait-elle liée à l'effraction (dont l'image la plus vive serait celle du viol) ? Faut-il donc que l'âme soit sans cesse réincarnée, et doit-on s'attendre à ce que le juge la jette sans fin en prison ?

Ce que transcrit la scène picturale, en cette « *theologia theatrica* » c'est la substitution de l'« *excitatio perpetua* » (inscrite dans le *Saint Fond et le Petit rose* (1975) : « *Pro serena pulchritudine excitatio perpetua* »), à la « *Lux perpetua* » ; ou de la quête, de la provocation, à la possession ; des images actives, aux images de contemplation. Le tableau présente à la fois le désir et sa limite : pour cela, qui a été vu, il n'y a pas de mot. A moins qu'il n'y ait pas d'autre réalité que celle du simulacre ? Que la représentation constitue seule l'événement ? Il faudrait du coup tenir l'œuvre pour le lieu des apparitions ; et la peinture pour la manifestation théophanique, et non pour sa copie. « Penser c'est spéculer avec des images », selon Giordano Bruno. La raison ne se saisit de l'univers que par le biais de l'imagination. Le peintre croit voir, figure, ordonne, manigance. Il n'est pas témoin. Il crée. Et la violence du viol latent représenté sur la toile serait la manifestation d'une transgression, semblable à celle de Don Juan défiant le Commandeur, ou de Justine provoquant le ciel, qui consisterait à opposer au silence de la divinité les formes possibles de sa manifestation. La femme n'est pas livrée comme une proie aux hommes, mais comme une créature en appât, pour que se manifeste celui qui l'a abandonnée. L'œuvre ainsi devient miroir non de ce qui est, mais de ce qu'il faudrait faire advenir. Car les dieux, trompeurs, n'apparaissent qu'en simulacres. Leur intention n'est pas de combler, mais de décevoir. Et le rôle du peintre, ou du voyant, est de les créer. Le chasseur enthousiaste qui, dans les *Eroici furori* de Giordano Bruno, recherche les traces du divin, obtient le droit de savoir que la belle ordonnance du corps de la nature est reflet de l'organisation céleste. Et s'il ne voit pas la

lumière absolue dans son essence, il la voit en miroir et en énigme.

Un rideau comme au théâtre s'écarte : feuilles et branches, mains, genoux. La scène représente une grotte. Le dessin pourrait prendre une autre figuration : comme, par exemple, celle des sources incertaines du Nil. Mais alors il ne nous montrerait pas que ce qui irrésistiblement nous attire vers le plus intime de la féminité, c'est le souci, la passion d'une théophanie.

* Cet article a été publié dans le numéro 350 (mars 1982) de la Nouvelle Revue Française.



« Le Commandeur de St-Vit surprenant le jeune Ogier dans son sommeil », crayons de couleur, 1983.
Coll. privée

« Ce n'est pas lorsque les âmes sont habitées qu'elles sont malades ; c'est lorsqu'elles ne sont plus habitables. »

Pierre Klossowski.

Lire Klossowski suscite en moi la nostalgie d'une possession : voir dans le désir, non l'événement d'un moment, l'avatar d'une relation, mais le triomphe des démons, entendre dans la voix qui séduit leurs voix multiples et multiplement torturantes, leurs voix toujours déguisées... alors l'incompréhensible de notre décision (notre délicieuse faiblesse) n'exprimerait rien sur notre inconséquence, elle renverrait à la légèreté de Satan (il était bien connu qu'après un sabbat, le sol était parfois tout jonché de plumes), à sa délicatesse d'approche. Comme l'a écrit Pierre de Lancre, conseiller au Parlement de Bordeaux au début du xvii^e siècle : « Il ne nous porte tout à coup à l'homicide et à l'inceste : Il vient à pas de laine arrachant tout doucement les vertus de l'âme... »¹ C'est au rappel de ce subtil déshabillage, sans nudité dernière, qu'un texte de Klossowski nous convie, avec la même implacable douceur. Au sortir de sa lecture le monde qui nous entoure apparaît déshabité et les corps qui s'y meuvent, selon des motivations plus ou moins rationnelles mais toujours assumables par un sujet, semblent frappés d'irréalité.

L'irréalité du monde moderne est celle de corps séparés d'une âme (avec le compagnonnage démoniaque que son présumé entraînait). Paradoxalement elle est identique à *la liberté d'indifférence* des âmes privées de leurs corps : liberté d'après la mort, et d'avant la résurrection, qui, dans

¹ Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des Démons*, Editions Aubier, 1982, p. 61.

Le Baphomet, fait l'objet de la réflexion du théologien et la matière narrative du roman. Les corps désormais libérés de l'inquiétude d'une âme à sauver ou à damner (l'imaginaire de cette sanction étant ce qui donnait du poids au moindre désir et en permettait le discernement) rejoignent la légèreté des souffles, comme eux ils connaissent l'immédiateté de la satisfaction et son insignifiance, comme eux ils se perdent les uns dans les autres, fusionnent et s'éloignent sans phantasmes ni remords « Ici l'on jouit avant de seulement vouloir ; l'on a, avant même de désirer ². » Cette parole d'un souffle ou d'un mort sonne curieusement familière à nos oreilles... Il y a une incorporelle liberté par excès de confiance dans les corps, par identification du désir à une chose bonne ou naturelle : un effet d'évidence. Klossowski refuse la tranquillité d'une telle évidence et c'est comme une question extrême, aux risques métaphysiques et aux richesses dramatiques illimitées, qu'il demande : « Qui d'entre nous a jamais rencontré un corps ? » Son œuvre est l'exploration et la mise en scène de cette question, son jeu philosophique et son enjeu mystique.

L'apparition d'un corps dans sa lumineuse beauté, dans son aura de fascination et sa force de perdition, implique, dès l'antiquité, l'intervention d'un démon. Le démon du polythéisme païen est analysé par Klossowski comme servant d'intermédiaire entre le monde des dieux et celui des mortels. Il prête corps (un corps d'une souplesse infinie) aux divinités de l'Olympe ; leur offrant d'assouvir leurs caprices, de séduire les hommes ou de se prostituer à eux, et vouant les hommes à la répétition phantasmatique, les situant dans le hors-temps d'une rencontre d'autant plus captivante qu'elle n'est que l'inlassable reconstitution d'un tableau. « Diane pactise avec un démon intermédiaire entre les dieux et les hommes pour se manifester à Actéon. Par son corps aérien, le démon simule Diane dans sa théophanie, et inspire à Actéon

2. Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, Editions Mercure de France, 1965, p. 220.

le désir et l'espoir insensé de posséder la déesse. Il devient l'imagination d'Actéon et le miroir de Diane ³. » L'incarnation des dieux passe par la simulation des démons. Médiateurs, entremetteurs, voyeurs... Ils livrent les dieux à la curiosité des passions humaines et détournent les hommes du secret de l'impassibilité divine. La rencontre scelle l'instant d'une déchéance (et d'une jouissance) ludique pour le dieu, mortelle pour l'homme. Le démon païen, comme le démon dans la religion catholique, dispose de toutes les formes possibles qu'il *emprunte* au gré du dieu qu'il sert. Mais par l'intermédiaire du démon les dieux de l'antiquité s'encanaillement (« ils s'avaïssaient du seul fait qu'ils se communiquaient et se donnaient en spectacle à leurs adorateurs » ⁴) et doublent le monde de l'éclat d'un leurre, tandis que les serviteurs de Lucifer ne sauraient avilir leur maître : il est l'essence même de l'avilissement et, à travers l'inconstance des corps qu'ils revêtent, ils nous attachent à l'existence unique de ce monde, nous empêchant de croire à toute promesse de l'au-delà.

La pensée de Klossowski chemine dans l'incommunicable à la façon dont la personne possédée n'a plus de communication avec elle-même et n'est qu'un corps livré aux milles ruses du Malin. Quelqu'un d'autre parle en elle des langues qu'elle ne comprend pas et la plie à des comédies dont elle ne perçoit pas l'idée. Habité, son corps est maintenant le repaire de forces secrètes, la proie d'étranges dispersions, un lieu d'exposition et de dissimulation... Mystère... Mystification... Qu'il y ait des démons, qu'ils n'en fassent qu'à leur guise, que plus on tente de leur résister, plus s'accroisse la tentation (et dans ce déchirement seul réside le mouvement de la liberté) dessine dans les textes de Klossowski l'horizon d'une singularité dont se marquent particulièrement leur érotisme et la théâtralité qui l'accompagne.

3. Pierre Klossowski, *Le bain de Diane*, Editions Gallimard, 1980, p. 114.

Les mauvais anges nous vouent aux chuchotements du confessionnal, aux pratiques codées de l'exorciste. Ils n'ont pas à être compris de l'intérieur, mais à être expulsés selon un rituel préétabli : leurs agissements se prêtent à la description, non à l'interprétation. Les démons n'ont rien à voir avec les pulsions de l'inconscient, à moins que celles-ci ne soient leur dernière trouvaille. Ils se moquent des discours des sciences humaines, sauf, parfois, à s'en draper, histoire de prendre des allures de modernité (après les formes usagées de serpents, boucs ou chiens, ils prennent pour changer celles de concepts intelligents). Mais ils savent que sur la scène qu'ils dirigent la modernité est une fantasmagorie inconsistante (dans le film de Robert Bresson *Le Diable probablement*, il suffit que quelqu'un évoque tout haut et par hasard le nom du Diable pour qu'un autobus échappe au contrôle de son conducteur). Dans l'univers de Klossowski les données temporelles (antiquité grecque, empire romain, moyen âge ou xx^e siècle...) importent peu, et les lieux d'action (ou de passion) sont extrêmement variés, chambres de grands hôtels, cellules de couvents, salles de bain ou de conférence, chapelles, caves, villa... Au fond, c'est indifférent, le drame est théologique et son scandale est d'abord d'insouciance aux conventions profanes. Les récits de Klossowski ont un goût d'irrévérence qui donne au lecteur l'envie de décoller du vraisemblable quotidien, de trahir le pacte d'appartenance à nos contemporains — de dérailler sans plus tarder...

Je suis assise dans le métro, un coude appuyé sur mon cartable, je m'apprête à ouvrir « le Monde ». Je veux m'assurer que mes jambes croisées échappent au contact des larges cuisses de mon vis-à-vis, un monsieur qui semble sommeiller... C'est alors qu'un employé de la R.A.T.P. (qui d'autre aurait accès à leurs haut-parleurs ?) annonce en me dénonçant précisément que j'ai été nommée au pur esprit... Surprise des voyageurs, coups de freins, chocs et branle-bas, cris de panique... Avant que le train se renverse, j'entrevois,

dans un éclair, un sourire sur les lèvres de mon voisin de face...

On pourrait croire que cette souveraineté des démons qui extériorisent les phantasmes qui nous obsèdent rapproche les figures de Klossowski de certains personnages de Dostoïevski. Car pour celui-ci également l'empire des sens est démoniaque et le libertinage authentique incompatible avec l'athéisme. Loin d'être du côté de la libre pensée et de la négation de toute espèce de transcendance, le comportement libertin est essentiellement blasphématoire. Il ignore la pensée européenne du XVIII^e siècle pour s'enfoncer dans le monde de la sorcellerie et des persécutions de l'inquisition (cette ignorance méprisante est très visible dans la scène mensongère de la conversion de Diderot racontée par Fiodor Pavlovitch⁵). Mais si la Raison piétinée l'est sans recours, le Dieu offensé triomphe secrètement. Le libertin s'exaspère de ce qu'il souille et, s'enfonçant dans la jouissance du mal, se vit comme la contrepartie d'un hymne au Bien, sa preuve *a contrario*. C'est pourquoi le libertin de Dostoïevski se présente volontiers comme un bouffon (ainsi du père Karamazov) sensible à l'aspect dérisoire de ses actes les plus scélérats.

Ou bien, tel Dmitri Karamazov, il identifie le mal à une prédilection tragique — une malédiction du sang — qui l'entraîne à sa chute (« ...quand je tombe dans l'abîme ; c'est tout droit, la tête la première ; il me plaît même de tomber ainsi, je vois de la beauté dans cette chute »⁶). Ce fatalisme n'empêche pas celui qui tombe de continuer d'aimer ce à quoi il insulte. « Le plus affreux, déclare Dmitri Karamazov, c'est tout en portant dans son cœur l'idéal de Sodome, de ne pas répudier celui de la Madone, de brûler pour lui comme dans ses jeunes années d'innocence »⁷. Sodome...la Madone...les affres de Dmitri Karamazov sont-elles comparables

5. Cf. Dostoïevski, *Les frères Karamazov*.

6. *Ibid.*, Editions Gallimard, t. I, 1977, p. 166.

7. *Ibid.*, p. 167

aux inquiétudes de Jérôme (dans *La vocation suspendue*) tiraillé entre la secte du « Parti Noir » et celle de « Notre-Dame du Mariage Blanc ». Le dilemme pour ce dernier est beaucoup moins simple (et plus teinté d'ironie), il ne suit pas la ligne nette du Bien et du Mal, mais les méandres et la confusion d'une lutte de pouvoir, d'un enchevêtrement des désirs au sein même de l'Eglise. Au contraire de chez Dostoïevski, il n'y a pas pour Klossowski de place sûre attribuée à l'angélisme. Celui-ci est toujours suspect d'un envers diabolique. On ne peut savoir « dans quelle mesure le démon est capable de se servir des choses saintes pour entretenir la perversité de nos âmes »⁸. Mais peut-être encore plus grave, car propre à nous convaincre d'une égale déprise sur le bien comme sur le mal, il faut aussi admettre que, croyant ne vouloir que le mal, mettant toutes nos forces au service du démon, on se prête peut-être aux vues imprévisibles de Dieu. C'est ce glissement malicieux, cette totale indécision sur le sens dernier d'une parole ou d'un geste (ce pourquoi ils sont dépeints comme « suspendus », arrêtés dans la voie d'un achèvement auquel nous n'assisterons pas. La perfection littérale du corps suspendu étant évidemment représentée dans *Le Baphomet* par celui du jeune Ogier de Beuséant, pendu, nu, aux voûtes de la Tour de la Méditation et offrant, dans un tournoiement gracieux et pour la damnation du Maître des Templiers, l'image tentatrice de son inaltérable beauté ...) qui, me semble-t-il, différencie le désir démoniaque selon Klossowski de la perte dostoïevskienne. Celle-ci est certaine (en acceptant de céder à toutes les exigences de sa sensualité, le libertin accepte comme inévitable le châtement) et la volupté à « choisir » l'enfer, si elle se soutient de l'imagination vive du paradis, n'implique aucune confusion. La parole de Dostoïevski se déploie sous l'instance de la vérité. Son moment fort est l'aveu, sa scène idéale la confession : c'est dire qu'elle est soumise à tous

8. Pierre Klossowski, *La vocation suspendue*, Editions Gallimard, 1950, p. 55.

les troubles de l'émotion : parole véhémence, balbutiante, bégayante, entrecoupée de larmes, culminant et se détruisant dans la crise d'épilepsie. Alors que l'écriture de Klossowski observe continuellement les règles d'une logique démonstratrice où résident son sens de l'humour et sa profonde drôlerie. Cette logique identique à la syntaxe classique « revient proprement à reproduire la contrainte obsessionnelle du phantasme (incommunicable)... Pratiqués à bon escient, les stéréotypes institutionnalisés (de la syntaxe) provoquent la présence de ce qu'ils circonscrivent et tracent du même coup le contour de sa physionomie opaque. D'où l'effet de disproportion entre l'incongruité phantasmatique et sa localisation dans les termes stéréotypés qui l'exhibent sous prétexte de l'escamoter »⁹. Cette disproportion est l'un des ressorts du fantastique des textes de Klossowski et l'on peut voir dans les divers monstres qui les traversent (géants, nains, métamorphoses animales, etc.) sa concrétisation. Les dimensions changeantes des personnages, le fait qu'ils ne correspondent pas à l'équilibre d'une perspective commune, mais au déséquilibre d'une vision possédée, sont rendus d'autant plus visibles qu'ils ne cherchent pas à se soustraire à l'échelle des mesures établies.

Les images les plus énigmatiques, les phantasmes les plus aberrants s'intègrent au déroulement d'un raisonnement sans défaut dont le modèle est la leçon. Le pécheur qui interpelle Dieu (qui sanglote et jouit dans la douleur de sa culpabilité) est remplacé par le docteur en théologie. Le théologien qui s'efforce de penser le monde divin à travers des catégories humaines trouve sa lointaine préfiguration dans le démon de l'Antiquité conçu comme médiateur entre les Dieux et les hommes. L'un utilise la rhétorique du discours, l'autre l'apparence des corps, mais tous deux travaillent pareillement à révéler ce qui devrait rester caché. *L'indiscrétion* est leur premier motif. C'est pourquoi le calme

9. Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Editions Ryôan-Ji, 1984, p. 11.

apparent du théologien, sa subtilité à affiner les distinctions et à neutraliser les contradictions est trompeur, ils masquent un feu brûlant : l'indicible d'une vision unique, grâce ou malédiction.

Nombre de récits et dialogues de Klossowski s'inscrivent dans le cadre d'une leçon. Dans *Les derniers travaux de Gulliver* (fantasque *divertimento* : toute leçon est finalement pour le divertissement du professeur — ou du jury : le narrateur du *Baphomet* venu passer sa thèse devant les ombres des Templiers disparus est averti : « Toutefois, vous êtes libre de soutenir ou non votre Thèse : elle n'est pas indispensable à ces grades auxquels vous aspirez ; d'autant que pour nous autres ce n'est là que du divertissement »¹⁰) Gulliver, d'une voix de stentor aussi choquante par rapport à sa petite taille qu'eu égard au sommeil de « Madame l'Inspectrice », s'adresse à un groupe de collégiens : « Il est strictement interdit de prendre des notes, c'est avec l'autorisation du Doyen, je vous le rappelle, que vous serez ici les témoins de tout ce que signifie la sieste d'une femme qu'aussi chaste que belle je veux croire surmenée »¹¹. Et les élèves pénétrés du sérieux de la situation se rappellent les uns aux autres « prends garde, chacun devra répéter la leçon... » (comme le rite, la leçon doit se répéter et, comme ce dernier, elle consacre l'incommunication du signe et l'intemporalité d'une scène, son présent perpétuel).

Un nain discourt sur le corps d'une femme que le sommeil prive de toute possibilité de résistance et d'intervention volontaire (par le sommeil elle est soustraite aux obligations de sa fonction sociale et rejoint la parfaite inutilité des déesses : la sieste de Roberte est analogue au bain de Diane). Dans la chambre, autour du lit de Roberte se presse une foule de jeunes garçons aussi émus par le sujet de la leçon (en soi

10. Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, op.cit., p.219.

11. Pierre Klossowski, *Les derniers travaux de Gulliver*, Editions Fata Morgana, 1974, p. 15.

inouï : une femme entièrement livrée à ses désirs ; ou, pour reprendre une formule de Klossowski, une femme révélée dans la vérité d'un « génie de tempérament indomptable »¹² que par l'obligation de devoir l'enregistrer visuellement— donc de ne pouvoir détourner leur regard d'un spectacle intenable. C'est l'adolescent qui est ici la figure éminemment enseignable (sur la voie du malentendu). Ceci à la différence d'une tradition du roman libertin qui privilégie la jeune fille : Juliette ou Eugénie chez Sade, Cécile de Volanges chez Laclos ... Alors le succès de l'enseignement est tangible. Le professeur le mesure aux progrès de l'indécence chez son élève. Dans « l'enseignement » de Klossowski, la femme (toujours la seule femme du tableau) pourrait se définir par parodie, duplicité diabolique, d'après la formule divine : « le corps qui absorbe toutes les perversités ».

La classe de collégiens introduits (par erreur) dans la chambre de Roberte se retrouve mais, cette fois, réduite à un seul personnage dans *Roberte ce soir* : c'est le jeune neveu, Antoine, qui prend sa leçon de théologie avec son oncle Victor. Le support et le dépassement visuel — très exactement le point où l'imagination s'affole — ne sont plus le corps de « Madame l'Inspectrice » dénudé dans l'intimité de ses rêves et livré à la stupeur de jeunes ignorants, mais un instantané de « Madame la Conférencière » photographiée au moment où, tandis qu'elle parlait, sa robe s'enflammait à un feu de cheminée... Ce corps soudain manifesté dans son indécence et sur lequel raisonne la parole de la leçon n'est pas montré à l'élève pour une expérimentation immédiate. Une offre telle que celle de madame de Saint-Ange (dans *La Philosophie dans le Boudoir*) : « ..Eh bien, tenez, me voilà nue : dissertez sur moi autant que vous voudrez ! » est étrangère au théâtre de Klossowski. Le corps de Roberte est un corps absenté de sa propre parole et offert à une approche médiatisée. Quelqu'un disserte sur lui contre sa volonté

12. A propos du personnage de sœur Angélique dans *la Vocation suspendue* (op. cit., p. 76).

manifeste (même si un sourire ou un rire soudain peut faire naître des soupçons sur la sincérité de cette attitude !). Le jeu social de Roberte est dépouillé de sa crédibilité : pause d'une sieste, arrêt aux toilettes, jupe arrachée au milieu d'un discours public... Et c'est à partir de cette vacance du sujet que surgit l'image indéfiniment malléable de son corps.

Malléabilité, prostitution d'un corps endormi ou en dormition (par référence sacrilège à l'assomption de la Vierge, dont il est dit qu'elle ne mourut pas mais qu'elle fut enlevée au ciel pendant son sommeil). Ni vivant ni mort, brillant de la lumière des apparitions, tel le jeune page qui tourne indéfiniment autour de sa corde : les yeux ouverts mais aveugles, un sourire énigmatique sur les lèvres, à jamais offert aux rêves de concupiscence de chacun.

Le corps endormi (ou en dormition) soustrait à l'autonomie d'une volonté et traité en objet d'un incommunicable enseignement est virtuellement un corps prostitué. Ce que les mots tentent de faire : le livrer à une circulation publique de la parole, trouve sa continuation dans le trafic effectif de ses possibilités de plaisir. Avec, dans les deux cas, la même butée sur le hors-sens ou le hors-prix du corps à penser ou à vendre. Il y a un poids du corps chez Klossowski, il est lesté de tous les simulacres dont la tentation se repaît. Il y a aussi un prix. L'évaluation du corps de Roberte ou celle du « double » de sainte Thérèse que son amant prostitue (« Il la prêtait à ses amis... voici qu'il la contraint à se vendre »¹³) est à considérer *contradictoirement* dans la nécessité d'une passion unique, d'une appartenance essentielle. Et non, comme chez Sade, dans une philosophie de l'indifférenciation des corps.

La malléabilité du corps de la leçon (ou du *corpus* de la thèse) se lit dans les diverses postures que Gulliver suggère au corps endormi de sa maîtresse comme à quelqu'un d'hypnotisé : « Sans changer la position de votre buste

13. Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, op. cit., p. 76.

décroisez vos jambes lentement s'il vous plaît ... » ou bien dans les trucages techniques que Victor a imprimés à la photographie, ou encore dans les différentes interprétations que lui suscite l'instantané — par aggravation des formulations (la version officielle : sa jupe ayant pris feu, Roberte « se jette dans les bras de ce monsieur qui lui arrache la jupe pour éteindre les flammes. devient : Roberte se fait « brûler la jupe pour qu'un autre l'exhibe sous prétexte de la sauver du feu... »). Leur progression suit la lenteur méthodique d'une pensée jusqu'alors tenue secrète. Celle, envoûtée, du déploiement du geste. Temps pendant lequel Roberte décroise ses jambes...

« ...relevez le genou de votre jambe droite
repliez-le contre la cuisse
donnez du relief à votre mollet
ramenez le talon près de votre fesse
mais largement écartez l'autre cuisse vers la gauche
sur le bord du lit
et laissez choir la jambe dans la ruelle¹⁴. »

...Ou simplement. ouvre la main : le revers de la main, les longs doigts fuselés. les ongles scintillants, la paume humide miment toute une scénographie de la jouissance.

La paume. particulièrement, est objet de fascination. Multiplement mentionnée dans les descriptions de Klossowski elle est le *leitmotiv* métonymique et métaphorique de tous les « mauvais regards » dont peut s'accuser une conscience hantée, ou sa chance d'éveil à la saveur du remords, aux émois de la syndérèse (Dieu merci ! on s'accuse les mains jointes... « paume satinée de supercherie »...). Peut-être parce qu'elle est d'abord ce qui échappe aux regards, ce que le dos de la main et le mouvement des doigts nous dérobent, dans la sécheresse de la vie pratique et des gestes ustensilaires.

La paume, comme l'aisselle qui est aussi un des lieux

14. Pierre Klossowski, *Les derniers travaux de Gulliver*, op. cit., p. 20.



« Esquisse pour Roberte interceptée chez les routiers », crayons de couleur, 1972. Coll. privée

d'intensité érotique du corps klossowskien, relève d'une économie du bouleversement, d'un phantasme de l'instant renversant. La paume est la part du démon : « Sache que là encore il est un point faible, si j'ose ainsi parler d'elle ; l'épiderme de ses paumes et de ses doigts ; dès qu'elle se touche au bain, elle frissonne, étonnée au contact des formes que je lui prête : car j'ai mis dans ses mains toute l'excitabilité dont moi-même je souffre — les fines attaches de ses poignets furent impuissantes à se dégager des griffes d'Hera, quand celle-ci la fustigeait —, c'est que dans les paumes de ses mains, comme dans le creux de ses aisselles, de ses cuisses et de ses genoux, ma part est plus grande que celle de son impassible nature »¹⁵.

Creux secret, douceur et moiteur, recel d'odeurs...la paume lorsqu'elle apparaît dans le geste défensif de quelqu'un qui lève la main pour se protéger ou pour protester de son innocence, ne fait que mieux exposer, dans une vaine dénégation, sa vocation au plaisir : « ses paumes retournées d'un geste catégorique n'en semblaient que plus voluptueuses... »¹⁶. La volupté et la féminité de la paume de la main sont faites pour séduire : « au-dessous des poignets liés derrière le dos, effleurent ces mains exsangues aux paumes renversées sur les fesses... »¹⁷.

Paume renversée, retournée, ou bien paume-réceptacle : « et déjà sa paume s'humectait d'un candide bouillonnement... »¹⁸.

Enfin, paume-caresse, qui sait se faire endormante, maternelle, irrésistiblement perverse : « il m'avait abaissé les paupières cependant que je respirais une suave odeur de moisissure au creux de sa paume satinée... »¹⁹

L'ouverture du corps, l'avancée du discours de la

15. Pierre Klossowski, *Le bain de Diane*, op. cit., p. 53.

16. Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, op. cit., p. 220.

17. *Ibid.*, p. 104.

18. *Ibid.*, p. 147.

19. *Ibid.*, p. 222.

démonstration, ne se fait pas selon un modèle mécanique. La nudité s'accomplit dans le jeu d'une insinuation, s'impose dans l'ivresse d'une bouffée d'odeurs, se déroband ainsi à toute vision lucide : à l'issue de la leçon l'élève perd la tête aux « tièdes effluves parfumées » du sexe de Roberte. L'odeur est, on le sait, la minifestation préférée (parce qu'insaisissable) du diable. Les divers procès-verbaux, journaux intimes, et relations de la possession de Loudun présentent « tout un dégradé d'odeurs, depuis celles, extraordinaires des roses muscades, des trois épines d'aubépine, ou des soucis et des œilleux trouvés le 20 octobre dans la bibliothèque du couvent, jusqu'à celle, infernale aussi, de l'ail commun à tous ceux du pays... L'odeur change la surface des choses que l'on a devant soi en un volume où l'on se trouve pris. L'air respiré est l'indice du monde où l'on a été introduit — celui d'une maladie, celui de la grâce ou celui d'un charme »²⁰.

La lenteur de l'apparition du simulacre (peinture de la fresque, développement photographique, modelage de la sculpture, mise en scène du tableau vivant...), qui en tant que tel n'est jamais définitif, n'existe pas dans la leçon sadienne²¹. La nudité y est totale, et entre le corps habillé et déshabillé les transitions comptent peu. Madame de Saint-Ange est immédiatement et totalement nue. Sa nudité est l'exposé de *tout* ce que l'on peut faire sur elle. Il n'y a ni doublage ni dédoublement chez Sade. La duplicité est un effet de la sclérotasse du philosophe libertin, non celui de l'habileté des démons.

20. Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, Editions Julliard, 1970, p. 53.

21. La leçon de Sade pour Klossowski est de langue (dans l'observance rigoureuse des censures et prescriptions de la syntaxe classique) plutôt que de problématique ou de sens romanesque et théâtral. *Sade, mon prochain* est une trahison réfléchie, une perversion de la pensée sadienne (qui, comparée aux pièges et sinuosités de celles de Klossowski, étonne par sa droiture !).

Un passage de *Roberte ce soir* joue, d'ailleurs, de cette interprétation malicieuse :

« ROBERTE : De qui donc Antoine tient-il ce livre qu'il lisait encore hier au soir ? Est-ce de vous ou déjà de Victor ? Rien que le titre est à faire vomir : « Sade mon prochain » !

OCTAVE : Faire vomir qui ?

ROBERTE : Tout athée qui se respecte... » (*Roberte ce soir*, Editions de Minuit, 1981, p. 101).

Au rythme trépidant de l'enseignement sadien répond la rapidité de compréhension de l'élève. La mauvaise élève rejoint sans tarder le camp des victimes. La « fieffée » libertine s'intègre activement à la scène érotique. Rien de tel chez Klossowski où l'élève reste de l'autre côté des barreaux du lit, confronté à une image inaccessible, témoin d'une force de désir dont il souffre l'attirance sans promesse de satisfaction. La leçon de Klossowski propose une gradation des « mises hors de soi » (le corps exposé n'accorde aucun assouvissement concret, ni mental : le spectateur est la proie d'un aveuglement grandissant). Elle nous tient au bord du geste, à l'orée d'une abomination, dans le vertige de son abolition.

La semaine dernière, lorsque T. est venu m'apporter cet étui noir, j'avais l'esprit ailleurs pendant qu'il me racontait sa découverte avec le feu de l'enthousiasme. C'est ainsi que je ne me souviens que de quelques fragments de ses paroles, comme, par exemple, « vers la fin du xx^e siècle » ou « afin d'échapper à la chasse aux images ».

Il est vrai que peu d'images de cette époque nous sont parvenues. Des commandos de volontaires à la mort, appartenant à des sectes radicales de l'Islam, auraient, dit-on, procédé à la destruction d'images censées insulter Dieu. On rapporte également que dans diverses parties du monde, les livres et les peintures auraient été brûlés de manière tout à fait inopinée.

Pendant plusieurs jours, j'ai contemplé ce dessin, préservé dans toute sa beauté. Les artisans, ces rongeurs de papier, n'ont pas laissé leurs marques auréolées d'ocre. L'étui noir contenait aussi un livre et un petit carnet manuscrit. Le motif au centre de cette grande feuille est une femme, de belles proportions. Son visage est régulier, l'on n'y entrevoit pas l'ombre d'une vulgarité doucereuse. Une journée comme celle-ci, un peu pluvieuse, les lignes tracées à la mine de plomb dégagent une sourde couleur argentée dont la beauté semble émaner à la fois du papier et de la lumière étouffée dans laquelle il baigne. Le moindre trait devient un moiré continu, imperceptible mais dont la vibration transmet une force tactile. L'étonnement, cependant, surgit plutôt devant la taille de cette peinture réalisée au crayon. La grandeur, cette quantité, devient pour le support de cette même quantité, cela même qui engendre une qualité.

La grandeur, comme constituant d'une forme de la distinction.

J'ai lu le livre. Ensuite, j'ai lu le carnet. Celui-ci se présentait sous forme de notes éparses, se rapportant toutes d'une manière ou d'une autre à Pierre Klossowski, l'auteur de ce dessin, de ce livre et semblerait-il de nombreux autres ouvrages. Que seul ce roman qui porte un titre à première vue d'ouvrage historique. *La Révocation de l'Edit de Nantes*, ait été mis à l'abri avec ce dessin, serait-il purement fortuit ? La personne qui a tenu ce carnet de lecture a-t-elle choisi ce livre, à dessein, c'est-à-dire celui-ci et pas un autre, en y apportant une signification particulière ? Nous ne serons pas en mesure de le savoir. L'écrit joue-t-il un rôle de document vis-à-vis du dessin ? Ou bien est-ce le dessin qui a pour fonction de nous éclairer sur l'œuvre écrite ?

La corrélation entre la peinture et le texte prend son point de départ, si l'on suit l'auteur du petit carnet, dans le but que tous deux s'assignent de fixer l'image. Mais cette image elle-même revêt un sens très particulier. C'est au sein d'une méditation proche de l'expérience religieuse, spirituelle, qu'a lieu l'émergence puissante et continue de l'image. Celle-ci se réduirait à un moutonnement infini, un ensemble de vagues poussées en avant et réduites à néant si le travail qui se rapporte à ou se rapproche de la mise au point n'agissait avec efficacité sur ce flux. C'est seulement après cette opération que les scènes qui apparaîtront de façon plus nette pourront être fixées sur le papier et seront désormais pourvues de forme et de matière. Le travail de l'écriture comme celui du dessin consisterait d'abord dans cet acte de dégager, de saisir puis de fixer. Ainsi les préliminaires — ou ce que l'on pourrait appeler ainsi — professionnels, les a-priori divers des artistes-peintres, ce qui les encadre, les soutient ou les bloque dans le métier n'existeraient pas dans le cas de Pierre Klossowski. L'acte de fixer l'image a dû s'accomplir dans la nécessité d'une telle urgence, celle de donner corps à la représentation, que l'on pourrait bien sûr en changeant de point de vue ne voir ou ne trouver dans les figures produites qu'un ensemble d'informations cliniques.

Paradoxalement, une œuvre comme celle-ci met le doigt sur le fait que toutes les représentations engendrées par l'homme, qu'elles soient de nature mystique, artistique ou scientifique, ne s'en tiennent qu'à une information clinique.

Après avoir exposé à peu près ce qui précède, le carnet s'étend sur la théologie. P.K. (je nommerai dorénavant par ces initiales l'auteur de la *Révocation de l'Edit de Nantes*) dans sa jeunesse aurait subi une très forte attirance pour la liturgie de l'Eglise Catholique romaine, attirance qui lui a fait entreprendre ses études de théologie. Il semble que l'on ait considéré ce fait comme déterminant sur sa façon de concevoir et d'approfondir le phénomène de la vision. On retrouve ainsi des passages dans le carnet qui révèlent l'étude de ces points. L'exemple de Saint-Augustin est relevé chez qui la vision imaginative se trouve située entre la vision corporelle et la vision intellectuelle et leur sert de médiation.

*
**

A un certain moment donné, la personne qui tenait ce carnet semble avoir changé brusquement d'attitude. Dans ce récit qui nous est conservé, P.K. empruntant les traits d'Octave, savant de cabinet, concentre tout son esprit sur les mouvements d'âme et sur les déplacements du corps de sa femme dont le nom est Roberte. L'interprétation selon laquelle le protocole intellectuel mis en marche à cet effet présente des analogies notables avec celui de l'ascète à la poursuite dans son for intérieur de l'Etre Divin, aurait connu une certaine faveur ; un cheminement qui était de tradition dans la pensée occidentale était repris sous une forme qui apparaissait soit comme hérétique, soit comme hautement libertine et sophistiquée. Cependant, celui qui se trouve devant une image et la regarde risque fort, en étant entraîné dans une dispute médiévale autour du nominalisme et du réalisme qui s'ensuivrait de l'analogie nom de Roberte/nom

de Dieu, image de Roberte/image de Dieu, de ne plus voir l'attrait ou le seul intérêt plastique de celle-ci. C'est le raisonnement que s'est peut-être tenu l'auteur du carnet qui, comme s'il avait craint d'entrer trop loin et de s'égarer dans la grande forêt de la *Somme Théologique* recopie avec une sorte de fureur calme, comme pour revenir fermement à la réalité contemporaine de ce qui est décrit dans le roman, des passages du Journal d'Octave et en particulier ceux qui ont trait à l'histoire de l'art. Ainsi ce paragraphe où Octave avec lyrisme et élégance évoque la chaîne des faits qui mène de l'invention du daguerréotype à la création d'une nouvelle peinture par les Impressionnistes et par le « vieux démon provençal ».

Car le récit de P.K. se déroule dans les années 1950, c'est-à-dire les années où il fut écrit. Le ressent-il plus fort que d'autres témoins plus placides, Octave constate que la ville, Paris, est envahie par les pin-ups, les vamps à l'américaine, les beautés exotiques dont il impute la vogue à l'affreux Gauguin. C'est en se désolant donc de ce qu'il constate que ce reclus moderne saisit l'occasion de faire état de ses goûts. Il aime, lui, cet idéal féminin mis en honneur durant le Second Empire français. Trouvent grâce à ses yeux l'Impératrice Eugénie, peinte par Winterhalter, les premières « Dames » de Monet, les « Demoiselles au bord de la Seine » de Courbet. Je ne puis m'empêcher de penser à une acclimatation d'un canon esthétique : n'est-ce pas une beauté espagnole qu'un Barbey d'Aurevilly oppose à la blondeur diaphane et française du Bien, durant ce même Second Empire ? La part que prend l'*austérité* dans la distinction de ce type de beauté met Octave en fièvre, mais *austère* dans les siècles antérieurs s'est toujours appliqué aux mœurs de la Cour d'Espagne, à sa mode vestimentaire ; ainsi Octave évoque contre le nouvel exotisme des nudités hâlées et cinématographiques ce qui était l'exotisme, deux générations plus tôt, c'est-à-dire le goût espagnol d'une certaine raideur morale et physique.



Je regarde *Roberte face au maniaque dans l'autobus*. T. va certainement venir et me demander : « Comment était donc le livre ? Et le carnet, l'avez-vous lu ? » Même si je lui fais part des quelques connaissances que m'a fournies l'ouvrage de P.K. (sur le penchant que l'auteur masque difficilement pour une esthétique dont la typologie remonte au siècle précédent), même si je lui apprends que, grâce au carnet, j'ai su que les contemporains de cet écrivain avaient fait preuve d'un intérêt qui n'était égalé que par un certain désarroi, une réticence à juger de cette œuvre, l'étrangeté qui émane de ce tableau ne se verra pas éclaircie pour autant.

La main droite de la femme représentée, agrippée à la barre métallique et verticale de l'autobus, se trouve être gantée. Serait-ce par mesure d'hygiène, puisque ce transport se faisait en commun, ou bien, par peur du froid, dans un véhicule dont l'arrière à cette époque était ouvert à tous vents ? Les documents nous apprennent que l'on se dégantait pour serrer la main et que le gant libre était tenu dans le poing gauche. Ainsi trois figures se révèlent fréquentes : les deux mains dégantées, la gauche tenant les gants, la seule main droite dégantée, avec la main gauche gantée tenant le gant droit, puis les deux mains gantées. Nous savons en effet que comme l'éventail, dans d'autres temps ou dans d'autres civilisations, le gant faisait partie de l'attirail de la dignité sinon de la seule contenance. Mais tel qu'il est représenté ici, à savoir gant et non pas mitaine, et d'une finesse qui en fait une seconde peau, il remonte à l'époque du Directoire et de l'Empire. L'époque monarchique glorifiait la main nue et belle. Ici, la main gauche qui n'est pas gantée n'est pas une main nue, comme celle que célébraient les peintres antérieurs, c'est une main qui nous montre à l'envi le signe, tout tautologique que cela puisse paraître d'une main qui n'est

pas prise dans son gant, ou si l'on préfère, d'un gant qui est autre chose qu'une enveloppe.

**

Je m'adonne depuis quelques jours à la joie de relire Dante. Un lot d'éditions différentes de la *Vita Nova* retrouvé sur une étagère. Une phrase du chapitre XII attire mon attention. J'y vois l'occasion de cerner de plus près ce terme de *simulacra* que j'ai repéré dans le carnet, mais toujours suivi d'un point d'interrogation. Dans la *Vita Nova*, Dante voit apparaître un jeune homme vêtu de blanc qui lui tient ces propos : « Fili mi, tempus est ut praetermittantur simulacra nostra ». Dans une édition française d'un contemporain de P.K., je lis « Mon fils, il est temps d'abandonner nos *fictions*. » Je regarde une traduction du XIX^e siècle où je trouve : « Mon fils, il est temps de mettre de côté tous nos *vains fantômes* ». Dans une édition italienne signée Pietro Fraticelli (Firenze 1861), *simulacra* est remplacé par *simulata*. Et en note : « Figlio mio, egli é tempo d'abbandonare le nostre simulazioni; le simulazioni, cioè, del far credere alla gente, che Dante fosse innamorato non di Beatrice, ma d'altre femmine. Parecchi testi invece di *simulata* leggono *simulacra*, idoli, ma parmi non se ne posse levare un senso si chiaro, come dalla prima lezione che ho ritrovato nel codice Martelli. » Je ressens comme un vertige dans ce passage du sens si concret d'idoles à celui de fantômes et de fictions. Y aurait-il eu une contamination ? P.K. a-t-il joué en son temps un rôle dans ce glissement de sens ?

Ne devrais-je pas dire à T. que notre résistance à pénétrer cette image, ou la résistance de cette image à se laisser percer qui existait déjà à l'époque, me paraît liée à la mise en place d'une machinerie perverse, c'est-à-dire une synchronie qui n'est pas faite pour aboutir ; qu'il m'est venu à l'esprit,

justement en relisant ce chapitre XII de la *Vita Nova*, si obscur et si pénétré de certitudes qui nous échappent en grande partie, que la limite critique d'une situation où l'on fait semblant est vite atteinte. De même que pour Dante qui en vouant un amour inégalable à Béatrice se crée une Dame qui sert de couverture, dans la plus pure tradition courtoise, mais reçoit dès lors la visite de ce jeune homme, Amour ou Christ, qui vient lui reprocher ses faux-semblants, le jeu d'une fiction, qui ne serait pas fiction pure, mais truquage de la réalité est placé devant le danger d'être remis à sa place. L'Amour met l'accent sur sa nature de point central auquel se rapportent de façon égale tous les autres points situés sur la circonférence, et il ajoute, « tu autem non sic », ce n'est pas ton cas, ne joue pas ce jeu.

Tandis que je me laissais rêver entre les lignes de Dante, T. qui est de ceux qui fouinent, et a une prédilection pour la recherche de documents nouveaux, me harcèle pour savoir si ce récit, dont il ne lit pas la langue, ne contiendrait pas une clef pour la compréhension de ce dessin. Ayant appris de ma bouche que la *Révocation de l'Edit de Nantes* contenait un passage bizarre où, comme dans une sortie, des garnements essayent d'entrer en possession des gants de Roberte et que le Carnet faisait allusion à un autre ouvrage de P.K. « *Le Souffleur* », où une institution secrète, créée suivant la ligne d'un idéal fouriériste est décrite comme n'admettant ses membres que préalablement gantés (le masque seul paraissant insuffisant pour cacher l'identité de personnes dont les mains sont appelées à se toucher), T. s'est lancé, si j'ose dire, dans le gant.

Mettons pourtant que je lui tiennne les propos suivants. Sachez que cette femme peinte, ici, est un personnage du nom de Roberte. Son nom est la caractéristique première qui la fait exister. Car, d'autre part, des attributs divers la rendent accessoirement, mais aussi tour à tour et dans le même temps, fille de pasteur protestant, héroïne décorée pour fait de Résistance, députée dans une Assemblée

Nationale ouverte après la Seconde Guerre mondiale aux personnes du second sexe, épouse vertueuse d'un savant quelque peu agoraphobe, dame d'âge mûr qui déclenche à son insu une série d'actions rocambolesques dont les protagonistes sont des élèves du lycée Condorcet, ce qui nous vaut la phrase toute roussellienne « et de députée devenant pute entre Condorcet et Saint-Lazare ». Je dis roussellienne, mais notre siècle a perdu trace de ce Roussel lui-même, ne gardant que l'image, qui sait erronée, d'une architecture de roman prenant sa source dans le plaisir inoffensif et gratuit de quelque jeu de mots.

Je n'ai pas fini d'énumérer tout ce qu'est censée être Roberte par rapport à autrui. Filleule de G., son parrain, tante d'Antoine, nièce de B. professeur à la Faculté de Médecine de Genève, infirmière de la Croix-Rouge suédoise, confidente d'un officier allemand blessé, von A., et ainsi de suite. Toutes choses compatibles entre elles mais dont le cumul, l'énumération que j'en fais hors de la narration qui la rend plausible, ne va pas sans friser un certain ridicule. Pour nous qui contemplons ce portrait de femme dévisagée par un homme lui faisant face, l'essence de cette peinture, qui sautait peut-être aux yeux de ses admirateurs de l'époque, ne devient objet à discussion qu'après une observation minutieuse de ses détails. C'est ainsi que l'impression ou la signification qui était perçue de l'ensemble de l'image, cette impression qui était peut-être l'évidence même subit l'effet des contradictions délibérées que l'artiste y a introduites (la raideur de la posture qui fige le torse en contraste avec le bas du corps légèrement entrouvert comme si l'artiste avait voulu montrer l'écart entre le vouloir-être conscient et le désir) de telle façon qu'il est difficile d'en parler comme d'une image dont la trame serait unie. Cette femme assise, coincée sur son siège par l'avancée imperceptible de la jambe de l'homme que nous voyons de biais, porte un vêtement en deux pièces, ambivalent, une blouse agrémentée d'une cravate, qui se rapproche de ce que l'on voit porter aux

ecclésiastiques dans les effigies anciennes), un couvre-chef de feutre, des chaussures à l'extrémité pointue et aux talons hauts. Le carnet pourtant ne relève pas ces étrangetés qui moi me frappent. Là où je crois voir une dérobadie à la cohérence, la multiplicité des signes afférents et qui nous échappent, appartenance à un milieu social, personnalité intérieure, degré de perfection plastique, entraînait une forme d'adhésion presque organique, qui prévient l'analyse. Celle-ci demande le recul du temps sinon de l'espace, la disparition de cet *air ambiant* qui paraît la *nature* même et qui est bien plus que tous les signes additionnés, parce que c'est lui qui rend leur être possible, leur notation spontanée, leur conjonction significative.

T. comme je l'avais prévu hoche la tête. Il me rapporte qu'en France, après les années 1950, l'industrie du gant de cuir aurait connu un déclin complet. D'Italie, des gants bon marché auraient été importés. L'usage de toutes manières s'en serait perdu dans la vie quotidienne, malgré ce qui m'était apparu comme souligné dans ce récit, à savoir l'importance de la fonction rituelle et symbolique de cet accessoire. T. hoche la tête. Ce genre de rencontre était-il possible dans une vie du xx^e siècle ? Et il ajoute, sachant qu'il m'agace : « Dans la réalité. » Cette situation décrite à la fois dans le récit et dans l'image était-elle plausible sinon fréquente ? Une femme députée de confession protestante avait-elle l'occasion d'être confrontée à un maniaque, ailleurs que dans une phrase ou dans un pur produit de l'esprit ? Je songe au terme *lieu public*, si difficile à cerner de nos jours.

Dans la main qui, déchirant la vitre comme si c'eût été du papier, et qui, venant d'un espace nul, fait effraction, se faufile à l'intérieur d'un espace scénique, toute la part irréelle du fantasme se concentre puissamment. Oui, je ne suis pas sans comprendre que T. se penche avec une si grande ferveur sur le passé « concret ; son interrogation persistante comme le regard de ce citoyen, saisi dans l'instant

et dans la durée, et dont l'arrêt provoque celui de sa proie, nous ferait presque oublier que l'interdit, la liberté se croisent ici. Sur cette table d'opérations où le désir subit la plus grande chirurgie imaginable, que délimite le lieu même, espace d'urbanité et de civilisation d'un raffinement dont nous n'avons peut-être plus idée, et que le mouvement de cet omnibus transporte tout en filant au sein de la vieille cité. Je céderai à la tentation de lui citer, quoique cela ne soit pas dans mes habitudes, un petit poème écrit en ce même ^{xx^e} siècle parisien, témoin des délices et des ravages. « Nane, as-tu gardé souvenir/Du Panthéon-Place Courcelle/Qui roulait à cris de crécelle, /Sans au but jamais parvenir : /Du jour où te sculptait la brise/Sous sa jupe noire et cerise/De l'impérial au banc haut, /Où se scandait comme un iambe/La glissade avec le cahot, /... Et du vieux qui lorgnait tes jambes ?// »

Spectateur anachronique d'une époque, cet écrivain, voulant tracer au crayon les contours de ses phantasmes, a inscrit pour nous cet « insolite du quotidien » en train de se défaire sous ses yeux. Dans cet autobus, espace ouvert à tous vents, mais refermé sur une présence et un silence appariés à l'ondulation univoque du regard, sans conducteur, sans passagers, une main s'insinue, s'insère, main voyeuse qui authentifie la perversion de l'image, insulte par sa persistance même à être et à ne pas rendre caduque son apparition, dégage une force tactile dans l'acte de mimer l'œil de l'omniprésence divine. C'est dans cette simulation que la violence iconoclaste a dû trouver la plus directe et la plus profonde de ses ressources.

Mais je me suis tourné vers T. pour lui dire : « C'est une époque de crises que nous dévoilent toutes ces nostalgies-là. »

(Dons la chose sensible on entre détails puis sa connaissance):

La nature d'une espèce donnée est individuelle par la matière
la nature prend aussi le mode d'une forme, et l'individu
celui de sujet ou de support de la forme. Voilà pourquoi
même en Dieu - il s'agit ici de notre mode de signifier -
l'essence se signifi comme une forme de trois personnes.

St Thomas de Torquemada

Dans quelle mesure l'essence de l'homme humaine
se retirant de l'existence personnelle, redeviendrait-elle
elle capable de se multiplier en plusieurs personnes
ou de s'expliciter en autant de personnes
qu'il y aurait de sujets différents pour la part
voir bien tout qu'objet de participation? La forme
donc alors que cette essence peut se maintenir ou peut
être maintenue en tant que forme: par rapport
à elle-même cette essence ^{ainsi actualisée} aurait, à chaque participati-
on extérieure dont elle serait l'objet, verrait s'établir
une relation à l'intérieur d'elle-même: suppose que
entre toi, moi, et Victor, Roberte reproduise en
elle-même les relations avec nous trois; non ~~front~~
~~avec les personnes extérieures~~ ces relations ne sont
point reproduites en elle, ne proposent point nos
images en elle; mais bien les trois images diffé-
rentes que respectivement chacun de nous se forme d'elle;
une triple relation de Roberte par rapport à ces trois
personnes: mais ces trois personnes ^{se sont} sont-elles
prioris de conscience de son essence, ^{et plusieurs images de} la forme d'une
seule essence? C'est là cette triple trinité est celle
vraie, elle ne lui vient pas ~~sur~~ en dehors de notre
présence;

BIBLIOGRAPHIE

établie par Andreas Pfersmann

Remarque préliminaire

On sera peut-être étonné de trouver ici une bibliographie, délibérément incomplète, des textes de Pierre Klossowski. Ce choix, qui va à l'encontre de toutes les habitudes philologiques ou simplement universitaires, correspond cependant aux vœux-mêmes de l'écrivain, qui, on le sait, « ne reconnaît pour *siens* que les textes parus à partir de 1954 » (Cf. *L'Arc* 43, p. 89). Il s'en explique d'ailleurs, de façon définitive, dans une lettre à René Micha, reproduite dans *L'Arc* :

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

S'il est prêt aujourd'hui à désavouer certaines de ses rétractations, il n'en reste pas moins que les explications que nous venons de citer demeurent valables à ses yeux. Il nous a paru important d'en tenir compte ici et de ne faire apparaître dans la suite que les titres qu'il considère maintenant comme l'essentiel de son travail. Il va sans dire que le classement proposé (« fictions », « essais ») est tout à fait inadéquat à une production qui a toujours débordé de telles catégories.

A) FICTIONS

- La Vocation suspendue*, Paris, Gallimard, 1950.
Roberte, ce soir, Paris, Editions de Minuit, 1953.
La Révocation de l'Edit de Nantes, Paris, Editions de Minuit, 1959.
Le Souffleur, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960.
Les Lois de l'Hospitalité (La Révocation de l'Edit de Nantes, Roberte, ce soir, Le Souffleur), Paris, Gallimard, 1965. (Edition définitive, augmentée d'une préface et d'une postface).
Le Baphomet, Paris, Mercure de France, 1965.

B) ESSAIS

- Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1947. Nouvelle édition, entièrement remaniée et précédée de l'étude *Le philosophe scélérat*, Paris, Seuil, 1967.
 « Note sur le Traité *De l'Ame* de Tertullien », in : *La Licorne*, hiver 1948, p. 103-108.
Le Bain de Diane, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956. (Repris chez Gallimard.)
 « Johann Georg Hamann », in : *Les Ecrivains célèbres*, Paris, Editions Mazenod, 1957, p. 238-241.
 Cette étude semble aujourd'hui à l'auteur plus importante que sa longue préface qui précède sa traduction des *Méditations bibliques* de Hamann, Paris, Editions de Minuit, 1948.
Un si funeste désir, Paris, Gallimard, 1963.
Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines, illustré d'un frontispice gravé et de dessins originaux de l'auteur, Montpellier, Fata Morgana, 1968.
Nietzsche et le Cercle vicieux, Paris, Mercure de France, 1969.
La Monnaie vivante (avec des photographies de Pierre Zucca), Paris, Eric Losfeld, 1970.
Les derniers travaux de Gulliver suivi de Sade et Fourier, Montpellier, Fata Morgana, 1974.
La Ressemblance, Marseille, Ryôan-ji, 1984.

C) TRADUCTIONS

Il convient de rappeler que parallèlement aux traductions de l'allemand, ses traductions du latin ont eu une grande importance pour

Pierre Klossowski. En dehors de celles qu'on connaît, il avait également préparé une version française des sept premiers livres de *La cité de Dieu* de Saint-Augustin. On ne peut que déplorer la perte de ce manuscrit. De Saint-Augustin, il a en outre traduit *De trinitate*.

Le Verdict de Franz Kafka, in : *Bifur*, n° 5, 1930, p. 5-17 (avec la collaboration de Pierre Leyris).

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée de Walter Benjamin, in : *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), p. 40-68.

Antigone de Søren Kierkegaard. *Réflexion du Tragique antique dans le Tragique moderne. Un Essai dans l'Aspiration fragmentaire*. Texte français et postface de Pierre Klossowski. Paris, Les Nouvelles Lettres, 1938.

Journal intime de Franz Kafka. *Esquisse d'une Autobiographie. Considérations sur le péché. Méditations*, Paris, Grasset, 1945.

Métacritique du Purisme de la Raison pure de J.G. Hamann, texte traduit et présenté par Pierre Klossowski, in : *Deucalion* 1 (août 1946), p. 233-243.

Les Méditations bibliques de Hamann. Avec une *Etude de Hegel*, traduction et introduction. Paris, Editions de Minuit, 1948.

Le Gai Savoir de Nietzsche. Paris, Club français du Livre, 1954. Repris dans les *Œuvres complètes* de Nietzsche. Paris, Gallimard, 1964.

Vie des douze Césars de Suétone. Paris, Club français du Livre, 1959.

Le Journal de Paul Klee, Paris, Grasset, 1959.

Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein. Et *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.

Jeou-P'ou-Touan ou *La Chair comme Tapis de prière* de Li-Yu.

Traduction à partir du texte allemand de Franz Kuhn, revu sur le texte chinois par Jacques Pimpaneau. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

L'Énéide de Virgile, Paris, Gallimard, 1964.

Le Gai Savoir et Fragments posthumes, 1880-1882. Œuvres philosophiques complètes de Nietzsche Tome V, Paris, Gallimard, 1964.

Correspondance entre Rainer-Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé, in : *Le Nouveau Commerce*, printemps-été 1967, p. 91-123.

Nietzsche de Martin Heidegger, Paris, Gallimard, 1971.

Fragments posthumes, 1887-1888. Œuvres philosophiques complètes de Nietzsche, Paris, Gallimard, 1976.

Pierre Klossowski a collaboré à la traduction, par Pierre Jean Jouve, des *Poèmes de la Folie* de Hölderlin, Paris, Editions J.O. Fourcade, 1930. Repris chez Gallimard, 1963.

D) OEUVRES DE PIERRE KLOSSOWSKI TRADUITES EN LANGUES ÉTRANGÈRES¹*Sade mon prochain*

- Italie : Sugar & Co, Milan, 1970.
- Portugal : Morães, Lisbonne, 1968.
- Japon : Shobun Sha, Tokyo, 1969.
- Argentine : Sudamericana, 1974.
- Brésil : Brasiliense, en cours.

La Vocation suspendue

- Mexique : *La vocacion suspendida*, Era, Mexico, 1976.
- Italie : *La vocazione interrotta*, Guilio Einaudi, Turin, 1980.

Roberte, ce soir

- Mexique : Era, Mexico, 1976.

La Révocation de l'Edit de Nantes

- Mexique : Era, Mexico, 1975.

La Révocation de l'Edit de Nantes et Roberte, ce soir

- Japon : Kawade Shobo, Tokyo, 1960.
- Etats-Unis : Grove Press, New-York, 1969.

Les lois de l'hospitalité

- Allemagne : Rowohlt, Hambourg, 1966.
- Italie : Sugar, Milan, 1968.
- Japon : Shobo Shin Sha, Tokyo, 1968.
- Grande-Bretagne : Caler & Boyers, Londres, 1971.
- Portugal : Livros do Brasil, Lisbonne, s.d.

Le Bain de Diane

- Allemagne : *Das Bad der Diana*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1982.
- Italie : *Il Bagno di Diana*, Franco Maria Ricci, Milan, 1983.

Un si funeste désir

- Espagne : *Tan funesto deseo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1980.
- Japon : Gendai Shicho-sha, s.1., 1969.

Le Baphomet

- Italie : Sugar, Milan, 1966.
- Japon : Togen Sha, 1967. (épuisé)
- Japon : Peytotl Kobo, en cours.
- Espagne : Pre-Textos, Valence, 1980.
- Allemagne : Rowohlt, Hambourg, 1968 (épuisé)
- Allemagne : Klett-Cotta, Stuttgart, en cours.

Nietzsche et le cercle vicieux

- Espagne : Seix-Barral, Barcelone, 1972.

1. NB : Les indications qui suivent sont données sous toutes réserves, les éditeurs et ayants-droit n'ayant pas toujours d'informations sûres.

Italie : Adelphi, Milan, 1981.

Allemagne : Matthes & Seitz, Munich, en cours.

La Monnaie vivante

Allemagne : Impuls, Bremen, 1982.

E) CATALOGUES D'EXPOSITION

Les mines de plomb de P. Klossowski, Le Cadran solaire, Paris, 1967.

Textes de André Masson et Franco Cagnetta.

Pierre Klossowski, Galeria Aurora, Genève, 1968.

Pierre Klossowski, Galleria Schwarz, Milano, 1970. Texte de Franco Cagnetta.

Pierre Klossowski — Dessins à la mine de plomb, Galerie André-François Petit, Paris, 1971. Textes de André Masson, Patrick Waldberg et Pierre Klossowski.

Pierre Klossowski — Crayons de couleur 1972, Galerie D. Bénador, Genève, 1972. Texte de Pierre Klossowski.

P. Klossowski, Galerie Le Ricerche, Turino, 1974. Texte de Antonio Del Guercio.

Pierre Klossowski. *Le Bateau Lavoir*, Paris, 1975. Texte de Pierre Klossowski.

Pierre Klossowski, Lens Fine Art, Antwerpen, 1977.

Pierre Klossowski. Les barres parallèles et autres situations de Roberte, Galerie André François Petit, Paris, 1978. Textes de Jean-Maurice Monnoyer et Pierre Klossowski.

Pierre Klossowski. Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1980. Textes de Giorgio Agamben, Paola Mieli, Pierre Zucca et Pierre Klossowski, réunis par Paola Mieli.

Pierre Klossowski — Simulacra, Kunsthalle Bern, 1981. Textes de Johannes Gachnang, Rémy Zaugg et Pierre Klossowski.

Dessins Pierre Klossowski, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, été 1982. Textes de Jean Forneris, Claude Fournet, Michel Prieur et Clément Rosset.

Pierre Klossowski. Oeuvres récentes, Galerie Maeght Lelong, Zurich, novembre-décembre 1983. Textes de Pierre Klossowski, Johannes Gachnang et Rémy Zaugg, choisis et adaptés par Walo von Fellenberg.

Pierre Klossowski, Galerie Maeght Lelong, Paris, 1984. (= Repères. Cahiers d'Art contemporain 11). Textes de Rémy Zaugg et Pierre Klossowski.

F) ENTRETIENS

- ARNAUD, Alain et Pierre KLOSSOWSKI : « Je me trouve en fait sous la dictée de l'image », in : *La Quinzaine littéraire* 381 (1-15 novembre 1982), p. 16-18. Cet entretien est repris in : Pierre KLOSSOWSKI : *La Ressemblance*, Marseille, Ryô-n-ji, 1984.
- BONNET, Jean-Claude, Philippe CARCASSONE et Jacques FIESCHI : « Roberte. Pierre Klossowski » (Entretien avec P.K. sur le film *Roberte interdite*, in : *Cinématographe* 39 (juin 1978), p. 42-45.
- BOURGEADE, Pierre : (Entretien avec P.K.), in : *Violoncelle qui résiste*, Paris, Losfeld, 1971, p. 59-64.
- HUSER, France : « Eros, Belzebuth et Cie. Un entretien avec Pierre Klossowski », in : *Le Nouvel Observateur*, 20 février 1982, p. 74-77.
- JOPPOLO, Giovanni : « Entretien avec Pierre Klossowski », in : *Les Nouvelles Littéraires* 2678 (15 mars 1979), p. 10.
- KLOSSOWSKI, Pierre et Rémy ZAUGG : « Fragments d'une explication », in : *Pierre Klossowski. Simulacra*, Kunsthalle Bern, 1981, p. 109-162.
- MONNOYER, Jean-Maurice et Pierre KLOSSOWSKI : « Aux limites de l'indiscrétion », in : *NRF*, février 1980, p. 70-86.

G) ETUDES CONSACRÉES À PIERRE KLOSSOWSKI

- ADE, Georges : « Fragments d'une lettre », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 85-98.
- ADE, Georges : « Le verbe fait chair », in *Liberté* XVIII, 104 (mai-avril 1976), p. 31-55.
- ADE, Georges : « Het heeft geen zin... », in : *Pierre Klossowski*, Lens Fine Art, Antwerpen, 1977, non paginé.
- AGAMBEN, Giorgio : « L'incomparable coerenza... », in : *Pierre Klossowski*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1980, non paginé.
- AMER, Henry : « Pierre Klossowski : Le Bain de Diane » (compte-rendu), in : *NRF*, janvier 1957, p. 144-146.
- L'Arc* 43 (1970) : *Klossowski* (numéro spécial).
- ARNAUD, Alain : « Nihil visione sive in visione omnia », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 77-91.
- BACKES-CLÉMENT, Catherine : « Incarnation fantasmatique », in : *L'Arc* 43 (1970); p. 25-34.
- BALZAMO, Michel : « Klossowski et le "cas Nietzsche" », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 23-34.
- BATAILLE, Georges : « Hors des limites » (compte-rendu de *Roberte, ce soir*, in : *Critique*, février 1954, p. 99-104.

- BATAILLE, Georges : *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 128-140.
- BLANCHOT, Maurice : « Le rire des dieux », in : *NRF*, juillet 1965. Repris in : *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 192-207.
- BONNET, Jean-Claude : « Roberte », in : *Cinématographe* 39 (juin 1978), p. 45-46.
- BUISINE, Alain : « Le musée Klossowski », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 111-140.
- BUTOR, Michel : « Les libertés du romanesque » (sur *La Révocation de l'Edit de Nantes*), in : *Arts*, 8 avril 1959, p. 3.
- BUTOR, Michel : « Une vocation suspendue », in : *Le Monde*, 19 juin 1965, p. 14.
- BUTOR, Michel : « Pour Denise », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 21-24. Repris sous le titre « Aveux » in : *Repertoires IV*, Paris, Editions de Minuit, 1974, p. 415-419.
- CAGNETTA, Franco : « De luxuria spiritualis », in : *Les mines de plomb de P. Klossowski*, Le Cadran solaire, Paris, 1967 et in : *Pierre Klossowski*, Galleria Schwarz, Milano, 1970.
- CAMUS, Michel : « Le Souffleur », in : *Lettre ouverte* 3 (octobre 1961). Repris in : *Obliques. Roberte au cinéma*, 1978, p. 11-20.
- CLARK, Kevin : *Phantasm and simulacrum. Communication in the writings of Klossowski*, DAI, XXXIX (1978-79), 5541 A, Ph.D. inédit, John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1978.
- CLARK, Kevin : « On Klossowski and the problem of transcription », in : *MLN* XLVIII (1982), p. 827-839.
- COLLECTIF : *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin, Merve Verlag, 1979. (= nouvelle édition, augmentée, des *Marginalien zu « Die Gesetze der Gastfreundschaft*, Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg, 1966. Ce recueil est constitué de traductions d'études de Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Butor et al.)
- DARDIGNA, Anne-Marie : *Les châteaux d'Eros et l'infortune du sexe des femmes*, Paris, Maspero, 1980.
- DARDIGNA, Anne-Marie : *Pierre Klossowski. L'inquiétude du simulacre*, Paris, Seuil, à paraître.
- DECOTTIGNIES, Jean : « Syntaxe et solécisme », in : *Littérature* VII, 26 (mai 1977), p. 4-9.
- DECOTTIGNIES, Jean : *L'écriture de la fiction*, Paris, PUF, 1979.
- DECOTTIGNIES, Jean : « Pièges du langage », in : G. Benrekassa, P. Bonnefis et al. : *Les sujets de l'écriture*, textes réunis par Jean Decottignies, Lille, PUL, 1981, p. 11-22.

- DECOTTIGNIES, Jean : « L'hommage à la vierge », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 141-155.
- DECOTTIGNIES, Jean : « Ceci n'est pas un *hommage...* » (texte de présentation du numéro spécial), in : *RSH* 197 (1985-1), p. 5-7.
- DECOTTIGNIES, Jean : *Klossowski, notre prochain*, Paris, Editions Henri Veyrier, à paraître en automne 1985.
- DEGUY, Michel : « L'Enéide », in : *NRF*, décembre 1964, p. 1082-1093.
- DEL GUERCIO, Antonio : « Pierre Klossowski è uno... » (= présentation du catalogue de l'exposition) *P. Klossowski*, Galerie Le Ricerche, Turin, 1974.
- DEL GUERCIO, Antonio : « Iperboli erotiche di P. Klossowski », in : *Rinascita* 46 (23.XI.1979).
- DELEUZE, Gilles : « Klossowski ou les corps-langage », in : *Logique du sens*, Paris Editions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI : « La synthèse disjonctive », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 54-62. Il s'agit d'un extrait de :
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI : *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, Paris, Editions de Minuit, 1973.
- FAYE, Jean-Pierre : « Gnose blanche, roman noir », in : *Tel Quel*, été 1965, p. 87-89.
- FORNERIS, Jean : « L'espace d'un viol : de Lucrèce à Roberte. Contribution à l'iconographie klossowskienne », in : *Dessins Pierre Klossowski*, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, été 1982, p. 42-48.
- FOUCAULT, Michel : « Sur la Traduction de l'*Enéide* », in : *L'Express*, 29 août 1964, p. 21-22.
- FOUCAULT, Michel : « La prose d'Actéon », in : *NRF*, mars 1964, p. 449-459.
- FOURNET, Claude : « Avec l'œuvre de Pierre Klossowski... », in : *Dessins Pierre Klossowski*, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, été 1982, p. 17-26.
- FRANCLIN, Catherine : « Pierre Klossowski : the Voyeur and his Counterpart », in : *Flash Art* 107 (mai 1982), p. 22-27.
- GAGNEBIN, Murielle : « Klossowski ou l'impossible pervers », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 93-109.
- GARCIA PONCE, Juan : « La représentation plastique de Roberte », in : *Les Cahiers du Chemin* 25 (octobre 1975), p. 74-99.
- GARS, Francis : « Pierre Klossowski — Le dessin », in : *Art Press*, mars-avril 1974, p. 24.
- GROUX, Monique Gisèle : *Circular imagery in Klossowski's Baphomet*, in : *DAI XL* (1979-80), 5084 A, Thèse The Florida State University, 1979.

- GUGLIELMI, Joseph : « Sous le signe de Roberte... », in : *Cahiers du Sud* 386 (janvier-février-mars 1966), p. 132-135.
- HOLLIER, Denis : *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*. Textes de G. Bataille. R. Caillois, R.M. Guastala, P. Klossowski, A. Kojève, M. Leiris, A. Lewitzky, H. Mayer, J. Paulhan, J. Wahl etc. présentés par Denis Hollier, Paris, Gallimard (Idées), 1979.
- LEYRIS, Pierre : « L'Enéide restituée », in : *Mercur de France*, décembre 1964, p. 666-672.
- LUKROW, Marion : « Die Gesetze der Gastfreundschaft », in : P. Klossowski, G. Bataille et al. : *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, Berlin, Merve, 1979, p. 102-106.
- LYOTARD, Jean-François : *Economie libidinale*, Paris, Editions de Minuit, 1974.
- MADOU, Jean-Pol : « Le signe et le simulacre. Introduction à l'œuvre de Pierre Klossowski », in : *Cahiers internationaux de symbolisme*, 27-28 (1975), p. 145-165.
- MARAVAL, Pierre : « Qui est Roberte ?... », in : *Cinématographe* 39 (juin 1978), p. 46-47.
- MARMORI, Giancarlo : « Voyage en Italie », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 81-83.
- MARISSEL, André : « Pierre Klossowski : *Nietzsche et le cercle vicieux* » (compte-rendu), in : *NRF*, janvier 1970, p. 131-132.
- MEHLMAN, Jeffrey : « Littérature et Hospitalité : Hamann lu par Klossowski », in : *Chemin de Ronde* 4 (1984), non paginé.
- MICHA, René : « Tel le cerf altéré », in *L'Arc* 43 (1970), p. 1-7.
- MICHA, René : « Lettre d'Anvers », in : *Art International* XXI/3 (mai-juin 1977), p. 56-59.
- MIELI, Paola : « Un'immagine di Roberte », in : *Pierre Klossowski, Padiglione d'Arte Contemporanea*, Milano, 1980.
- MONCELON, J. : *Les ouvrages notionnels de Klossowski*, Thèse de 3^e cycle, Université de Nantes, 1981, 233 pages dact.
- MONNOYER, Jean Maurice : « L'exercice plastique aux barres parallèles », in : *Obliques. Roberte au cinéma*, 1978, p. 89-94.
- MONTRELEY, Michèle : « Les Lois de l'Hospitalité en tant que lois du narcissisme », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 63-71.
- NADEAU, Maurice : « La Fiction d'une Fiction (*Le Souffleur*) », in : *L'Express*, 3 novembre 1960.
- NOEL, Bernard : « La langue du corps », in *XX^e siècle/Panorama* 44 (1975), p. 83-94.
- NURISDANY, Michel : « Pierre Klossowski trismégiste », in : *Art Press* 55 (janvier 1982), p. 8-9.
- OLIVEIRA, Emidio Rosa : « Klossowski ou les mécanismes mentaux de la

- vision », in : *Colòquio-Artes*, Fundação Gulbenkian, Lisboa, 47 (décembre 1980), p. 5-11 et 76-79.
- ORFALI, Ingrid : *Fiction érogène à partir de Klossowski*, Stockholm/Lund, 1983. (= Etudes romanes de Lund 38. Publiées par Östen Södergard.)
- OBLIQUES. *Pierre Klossowski et Pierre Zucca. Roberte au cinéma* (numéro spécial), Paris-Nyons, 2^e trim. 1978.
- PACHET, Pierre : « Le posthume dans la pensée de Klossowski », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 41-44.
- PARAIN, Brice : « Pierre Klossowski : *Roberte, ce soir* » (Compte rendu), in : *NRF* avril 1954, p. 720-722.
- PARAIN, Brice : « Son Nietzsche », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 78-80.
- PEPPIATT, Michael : « Balthus/Klossowski/Bellmer », in : *Art International* XVII/8 (octobre 1973), p. 23-26.
- PEREZ, Annie : « Les simulacres d'un monde mythique. Pierre Klossowski », in : *Beaux-Arts* 13 (mai 1984), p. 66-67.
- PFERSMANN, Andreas : « L'expérience du discontinu. Pierre Klossowski et la modernité », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 35-52.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André : « Pierre Klossowski : *La Révocation de l'Edit de Nantes* » (compte rendu), in : *NRF*, mai 1959, p. 909-910.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André : « Le jeu pervers de Pierre Klossowski », in : *Le Figaro Littéraire*, 27 juillet 1965.
- PRIEUR, Jérôme : « Pierre Zucca : *Roberte* », in : *NRF* 306 (juillet 1978), p. 155-164.
- PRIEUR, Michel : « Instantané photographique et mystification », in : *Dessins Pierre Klossowski*, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, été 1982, p. 41-43.
- QUINSAT, Gilles : « Diane de profil », in : *NRF* 338 (mars 1981), p. 94-100.
- REBOUL, Jean : « *Les Lois de l'Hospitalité* et la condition du tiers gratifié », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 72-74.
- REVUE DES SCIENCES HUMAINES (RSH) 197 (1985-1) : *Klossowski* (numéro spécial, textes réunis par Jean Decottignies).
- RICE, Ronald : « Theological pronography. A non-reading of Klossowski's *Roberte ce soir* », in : *Sub-stance* 10 (1074), p. 39-49.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire : « Klossowski le tiers exclu », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 53-75.
- ROQUILLY, F. : *Klossowski : L'instant de la porte ouverte. Un autre regard sur les perversions*, thèse inédite, Centre Hospitalier Universitaire de Lille, 1983.
- ROSSET, Clément : « Surface et profondeur », in : *NRF* 340 (mai 1981), p. 95-101.

- ROSSET, Clément : « La vague au corps », in : *Dessins Pierre Klossowski*, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, été 1982, p. 35-37.
- ROUDAUT, Jean : « Les simulacres selon Pierre Klossowski », in : *NRF* 350 (mars 1982), p. 88-95.
- SERGEANT, Philippe : « A contretemps : Pierre Klossowski », in : *Opus international* 73 (été 1979), p. 22-25.
- SIMONETTI, Gianni-Emilio : « L'opera di Pierre Klossowski. La trasparenza e l'inganno », in : *Gran Bazaar* (Italia), 7/8 (juillet-août 1982), p. 36-41.
- SPIRKO, Jean : « Fragment de lecture du *Baphomet* », in : *Etudes freudiennes* 11-12 (janvier 1976), p. 203-212.
- VERGNE, Vincent : « Sur Frédéric Tonnerre », in : *Obliques. Roberte au cinéma*, 1978, p. 77-80.
- VIVIEN, Claude : « Sedcontra », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 81-84.
- VUARNET, Jean-Noël : « Thérèse et la philosophie », in : *L'Arc* 43 (1970), p. 37-40.
- VUARNET, Jean-Noël : « Le corps et la monnaie perverse », in : *L'Art vivant* 41 (juillet 1973), p. 18.
- VUARNET, Jean-Noël : *Le philosophe-artiste*, Paris, 10/18, 1977.
- VUARNET, Jean-Noël : « Trois fragments pour Pierre Klossowski », in : *Obliques. Roberte au cinéma*, 1978, p. 97-101.
- WALD LASOWSKI, Patrick : « Un souffle unique », in : *GLYPH VI* (1976), p. 68-89.
- WALD LASOWSKI, Patrick : « Rencontres », in : *RSH* 197 (1985-1), p. 9-21.
- WILHEM, Daniel : *Pierre Klossowski : le corps impie*, Paris, 10/18, 1978.
- ZUCCA, Pierre : « La double nature de l'image », « Sur le décor », « Sur le scénario », in : *Obliques. Roberte au cinéma*, 1978 p. 3-8.
- ZUCCA, Pierre : « Impressions romaines : Synopsis », in : *Ça Cinéma* 14 (1978), p. 6-12.

H) FILMOGRAPHIE

- FLEISCHER, Alain : *Pierre Klossowski : Portrait de l'artiste en souffleur*, 1982.
- RUIZ, Raoul : *La Vocation suspendue*, 1976-78.
- RUIZ, Raoul : *L'Hypothèse du tableau volé*, 1977-78.
- ZUCCA, Pierre : *Roberte interdite*, d'après *La Révocation de l'Edit de Nantes* et *Roberte, ce soir*, avec Denise MORIN-SINCLAIRE et Pierre KLOSSOWSKI dans les rôles principaux, 1977/78.

REVUE DES SCIENCES HUMAINES

Publiée à l'Université de Lille III

N° 196, janvier-mars 1985

KLOSSOWSKI

Sommaire

PATRICK WALD LASOWSKI

Rencontres

MICHEL BALZAMO

Pierre Klossowski et le « cas Nietzsche »

ANDREAS PFERSMANN

L'Expérience du discontinu. Pierre Klossowski et la modernité

MARIE-CLAIRE ROPARS-WUILLEUMIER

Le Tiers exclu

ALAIN ARNAUD

Nihil sine visione. sive in visione omnia

MURIEL GAGNEBIN

L'Impossible Pervers

ALAIN BUISINE

Le Musée Klossowski

JEAN DECOTTIGNIES

L'Hommage à la vierge

Diffusion Belles Lettres,
95, boulevard Raspail — 75006 Paris

ou :

Université de Lille III, D.U.L.J.V.A.

B.P. 149 — 59653 Villeneuve d'Ascq cedex

Achévé d'imprimer en octobre 1985
sur les presses de l'imprimerie Laballery et C^{ie}
58500 Clamecy
Dépôt légal : octobre 1985
Numéro d'imprimeur : 504070

005994

KLO

(ss. la del.)

32214

Pom an beups / Puie
Klossowski

LIBRARY OF THE FRENCH INSTITUTE
13 Randolph Crescent, Edinburgh EH3 7TT

before:

[illegible]

La collection « Cahiers pour un temps » se propose de pérenniser par l'imprimé les manifestations qu'organise *La Revue Parlée* du Centre Georges Pompidou autour de figures singulières du xx^e siècle.

Romancier, essayiste, traducteur, dessinateur, Pierre Klossowski a marqué tous ces domaines de son empreinte, il a aussi traversé les grands courants artistiques et philosophiques de ce siècle et cotoyé des hommes comme Rilke, Gide et Bataille.

Ce cahier réunit des études, des témoignages (Butor et Pieyre de Mandiargues), des correspondances (de Gide et Foucault), un récit inédit de Louis-René des Forêts, une riche iconographie et une bibliographie.

Le prochain volume des « Cahiers pour un temps » sera consacré à Henri Focillon.



9 782858 503087

90 F

ISBN 2-85850-308-7
F0 6257