



JEAN-MAURICE MONNOYER

LE PEINTRE ET SON DÉMON

entretiens
avec Pierre Klossowski



U d'of OTTAWA



39003013107114

FLAMMARION



Digitized by the Internet Archive
in 2024

949A-B3-22
15

①

LE PEINTRE ET SON DÉMON

Entretiens avec Pierre KLOSSOWSKI

Jean-Maurice MONNOYER

LE PEINTRE ET SON DÉMON

Entretiens avec Pierre KLOSSOWSKI

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES



LIBRARIES
University of Ottawa

Flammarion

86 01106277

LE PEINTRE
ET SON DÉMON

Éditions des Éditions de la Plume

ND
553
.K56
A35
1985

© Flammarion 1985

ISBN : 2-08-211705-7

C'est peu dire qu'une réputation tendancieuse n'aurait dû me prévenir, lorsque, il y a de cela sept ou huit ans, je suis venu trouver Pierre Klossowski : — romancier parmi les plus scabreux, interprète de Nietzsche, catholique romain —, il semble qu'on puisse toujours lui forger quelque nouveau grief. Est-ce alors pour se défendre de cette renommée d'auteur prétendument inclassable, mais lui-même m'apprit aussitôt que la personne que je cherchais avait disparu : un peintre avait pris la place — non pas certain « méchant artiste » comme il se nomme plaisamment dans ce livre —, mais un audacieux metteur en scène et un peintre au métier accompli, de qui les tableaux accrochés aux murs de l'appartement, par le dessin hardi des figures, leurs sujets à la fois « sensationnels » et intimes, par le feu des couleurs aussi, firent immédiatement sur moi grande impression.

L'occasion s'offrait donc de prolonger la découverte que de ces peintures j'allais faire. Pourtant, si la littérature apparaît ici en quelque façon « dépassée », on remarquera davantage que les entretiens qui suivent ne sont pas vraiment ce qu'on nomme des dialogues ; du moins au sens emphatique que recouvre parfois le mot. Peut-on jamais « faire parler » le tableau, comme on fait du livre, par le truchement de celui qui l'a écrit ? Tout le temps que dura mon enquête, m'entraînant devant ses personnages ou me laissant en tête à tête avec eux (ainsi lorsqu'il m'hébergea dans son atelier), ce fut plutôt

à un genre d'interview silencieuse : ou d'entrevue pure et simple, que Klossowski entendait me convier. S'il risquait un commentaire sur le « style mimique » de sa composition, c'était d'une manière évasive et détournée, impossible à traduire à voix haute ; et bientôt je le voyais, grimpé sur son escabeau, repassant les jambages du splendide monument graphique que représentent ses dessins. Quand sinon la conversation tombait sur l'une de ses fictions littéraires — pour ne pas parler de ses livres plus directement « théoriques » —, mon interlocuteur mettait de la répugnance à en décrire le procédé ; coupait court s'il me sentait l'incliner vers une élucidation qu'il jugeait inopportune : la page, en effet, « était tournée ».

Comment prétendre alors rapporter, hors de tout éclairage visuel ou « plastique », les minutes de notre conférence ? Comment expliquer qu'on lise tout de même ci-dessous d'âpres disputes, de longs développements, ardues et quelquefois épineux ? Autant je fais piètre figure dans ma manière d'interroger, autant celui qui me répond paraît tenir un imperturbable discours, moitié prêchant, moitié chuchoté, où les confidences impromptues, les élucubrations rêveuses alternent avec les sévères arguments de la scolastique et de la métaphysique première. Résultat contradictoire et — malgré mes précautions — presque inévitable. Dans l'intervalle d'une confrontation discontinue, Klossowski, il est vrai, ne me rappelait-il pas son désir d'échapper à la controverse pour ne « répondre » plus que du mutisme de sa propre vision ? « J'ai trop de censures pour m'exprimer à brûle-pourpoint de manière convenable », protestait-il souvent, tandis que l'érudition dont il faisait preuve montrait qu'il n'en était rien. Bref, il ne m'opposa, de son aveu même, qu'« une frivolité opiniâtre » : s'étonnerait-on alors qu'ici tantôt l'écrivain, tantôt le peintre, refuse obstinément de se soumettre à l'examen, et nous n'aurions pas d'excuse recevable à présenter au lecteur.

Notre dialogue est loin de sacrifier aux usages d'une spontanéité apprêtée. L'insistance sur tel ou tel

problème philosophique, sur tel ou tel aspect de l'existence vécue, la critique même de l'explication rétrospective, nous ont conduits à de scrupuleuses révisions. On observera à l'occasion une sorte de raideur dans l'écriture : non que se soit démentie la « frivolité » du discours. La langue de Klossowski mobilise les ressources d'une syntaxe archaïque, qu'il modernise librement, et que je désespérerais de retrouver sous ma notation elliptique. Des syllogismes brisés coupent parfois le schéma d'un point de départ et d'un point d'arrivée. Mais la signification — ce qu'il veut dire — n'en prend que plus de relief, et ne se perd jamais dans une ramification accessoire. J'ajoute que Klossowski relève dans la version que je présente le risque de probables interpolations qui, par rapport à l'audition successive de ses propos, auront perturbé la logique de mon compte rendu¹. Il n'a pas tort évidemment, puisque ses réticences, et l'affirmation de ses réticences m'ont contraint, plutôt que de maintenir un niveau continu d'énoncés, à traduire ce qui s'imposait dans ces ruptures d'exposition conscientes de sa pensée.

Une autre raison que les simples intermittences de l'attention l'explique encore. A aucun moment, nous n'avons retenu le support de la transcription mécanisée, d'habitude à l'origine de ce genre de livre ; d'où la différence dans la forme de nos échanges. L'entrain, l'allant, la plus grande vivacité, requéraient par après de délicates mises au point. Aussi je puis dire que la plupart de ces entretiens ont été écrits sous la dictée ; ce qui augmentait le trouble d'une communication, en dépit d'elle, plus vivante que beaucoup d'autres. Si donc ici les bâtons ne sont pas rompus ; si les phrases à l'emporte-pièce ne l'emportent point, cela ne compromet pas la vraisemblance du débat.

La spontanéité n'est pas spontanée, et dans la mode qui s'est dévoyée d'une emprise psychologique

1. Ce sont là peut-être des formes de *métalepses*. Fontanier, dans ses *Figures du discours*, les définit ainsi : « On peut rapporter à la *métalepse* le tour par lequel un poète, un écrivain, est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire. »

de l'écoute pour associer les écrivains et leurs confidents supposés, Pierre Klossowski verrait plutôt avec moi l'équivoque non levée de l'« analyse ». C'est pourquoi, ôtant la plume de la main du famulus, il reprend pour soi ce qu'il s'était plu à me dicter, ou à me dire, en des circonstances où ma copie était impossible. Ces parties réécrites de mon canevas, je n'ai pas songé les raccorder à celles que j'enregistrais sur le vif ; — elles tranchent en effet, et le fil, et sur le ton de cette restitution. Le sentiment d'en avoir trop dit n'a pas manqué pourtant de hanter mon interlocuteur : ne me confiait-il pas que j'exerçais par mes questions une « affreuse ponction de moelle épinière » ; et d'un rire, cette fois irrépressible, que je laissais mes « empreintes sur le manuscrit » ? Comme je regrettais que tel passage fût abandonné, qu'il avait raturé d'un grand trait : « Je suis une page froissée », me dit-il.

On ne devra donc lire ci-dessous — selon le vœu qui était le sien — qu'une monographie dialoguée. S'il s'affirme au début comme un « autobiographe », la vie intime dans nos entretiens n'épouse pas la courbe de l'existence personnelle. Quand cette identification se produit, c'est malgré la volonté du copiste, ou à la faveur d'un artifice de présentation qui me permet d'imaginer le « retour » des lieux et des personnes dans un cadre qu'autorise l'évocation de leurs existences « historiques ». Pierre Klossowski m'écrivait au sujet de nos dialogues :

Je trouverais tout à fait légitime une transcription interprétative plutôt que mot à mot de tout ce que je vous dirais malaisément, pourvu que le sens préalable demeure. Vous devriez même prendre toutes les libertés qu'on a avec un *interlocuteur imaginaire* — pourvu que (encore une fois pourvu que) vous m'ayez délimité sous tel ou tel rapport. Ainsi ces entretiens apporteraient quelque chose de plus nouveau, de plus confidentiel, par rapport à ce qui se trouve déjà écrit.

Et dans un autre contexte, mais toujours en relation avec la restitution que je proposais :

... L'idéal pour moi serait que mes livres fussent considérés comme des *apocryphes*, si toutefois ils avaient quelque importance aux yeux de ceux pour qui l'apocryphe peut encore avoir une signification.

Une mine de plomb de Pierre Klossowski : le « Portrait de la femme de l'artiste tapant à la machine » permet de comprendre les lignes qui précèdent, en exprimant l'ambiguïté qu'il y a à cerner l'ouvrage qui suit. On l'y voit assise nue, les jambes croisées, les mains officiant d'une frappe élégante et dégagée, alors qu'à la place de la machine en question, un petit vieillard est dressé qui lui saisit la phalange de l'auriculaire. Le remplacement de la page dactylographiée par l'insolent personnage, sans que la posture féminine en soit modifiée, indique assez nettement, l'outil ayant disparu, qu'une personnalité démonique concrétise le sens de la collaboration que l'épouse apporte à la rédaction de l'époux. Ce démon barbu, également nu, ne ressemble nullement à Klossowski lui-même, mais il est peut-être la puissance évoquée par la transmission manuelle de l'écrit. Le curieux de cette composition se résume en ceci que la figure médiatrice du tableau, littéralement : — un Deus ex « machina » — agile, dansante, et pour ainsi dire satyrique, se soit imposée en personne à travers le motif et veuille attoucher le visage de la dactylographe, dessiné avec une extrême densité linéaire, les yeux mi-clos, les lèvres souriantes et plissées de plaisir, dans une expression d'indéniable complicité. On croit comprendre que l'épouse frappe un texte où elle se verrait décrite sous un tout autre aspect que dans l'attitude du geste fonctionnel qu'exige la machine à écrire, comme si le contact des touches avait suscité en

elle une image réelle qui s'était emparée de l'objet qu'elle manipule.

Sa nudité confirme combien elle a anticipé son amusante distraction. De sorte que le peintre, lui dictant ce qu'il voit, a pu mettre en scène le motif d'une description par le langage en évitant l'emploi des mots, et, plus exactement, ce n'est que parce que le dessin offrait une contrefaçon positive de ce fait qu'il a placé sur les genoux du modèle vivant le démon facétieux qui ne parvient pas à l'effleurer. Commencée en 1957, reprise et terminée en 1971, c'est-à-dire au moment où Klossowski décide de se consacrer à la seule « réflexion » de ses tableaux, cette œuvre fournit bien une illustration pratique du problème de la reproduction. Elle signifie que la copie littérale ne peut plus remplacer l'image dessinée. Sans doute, le but est ici de souligner le mouvement des doigts libérés par la caresse des touches, de révéler la suggestibilité du visage ; mais la question de ce qui est ou non suggérable y est justement résolue par un dessin. D'où le caractère inconvertible de sa vision que le procédé « littéraire » (au sens de ce qui est narratif dans une image) ne saurait pas même assumer.

C'est donc un peintre physionome que l'on fait ici parler, c'est à la « dictée de l'image » que nous obéissons tant il est vrai que, grâce au démon qui s'interpose entre elle et nous, « nous voyons ce dont nous parlons ».

*« Que votre oui soit oui,
Que votre non soit non.
Tout le reste est démon. »*

1

L'OBJECTIVATION

« C'est comme le clap au cinéma, fit-il en commençant ; au moindre déclic du micro : " Silence on tourne ! ", je n'ai plus rien à dire. »

Une fois banni l'enregistreur, pouvais-je alors me douter de ce raturage constant qui suivrait les méandres de sa pensée ? Ces phrases rebelles au mode écrit : échappées, puis aussitôt par d'autres effacées, je trébuche à les croire tout de même notables. Elles sont, me dit-il, impropres à la discussion, et devraient être soustraites au moment où elles s'énoncent, puisque l'auditeur ne les perçoit que coupées des préalables qui les ont fait naître. Quiconque, habitué à juger l'écrivain qui engage spontanément toute sa personne dans la personnalité sociale de l'auteur, eût entendu ce sombre préambule aurait été alerté par l'aspect foncièrement réfractaire que permettait d'induire une attitude aussi retranchée que la sienne. Mais, je ne sais comment, ses propos ténébreux cachant quelque diablerie, nos discussions, les monologues qu'ensuite il me tint, ont résonné pour moi d'un registre où l'affabulation jointe à la drôlerie la plus profonde — à l'inverse de la performance redondante de l'intellectuel et du penseur — formait une ambiance dramatique que je ne cherchais pas à dénouer.

Le premier jour, il me reçoit avec une courtoisie charmante, me faisant asseoir face à lui dans un grand fauteuil. Puis, devant l'inquisition du procédé

(le choix d'une notation qui n'était que cursive sur un cahier), Pierre Klossowski soudain se lève, arpentant impatiemment le salon de droite à gauche, comme s'il allait se fâcher dans l'instant. L'imprudent pédantisme dont je fais preuve instantanément le raidit, les yeux frignant dans leur grotte, les ailes du nez qu'il a relevées avec hardiesse flairant la supercherie, avec une expression de défi, d'incoercible fantaisie. Je l'entends fulminer quelques mots que j'ai peine à suivre, lui devant la fenêtre, les mains placées haut sur les reins, plongeant du regard vers la fosse du Théâtre 13 — moi-même n'osant qu'acquiescer aux propos qui à mesure de son va-et-vient arrivent dans ma direction : — « point de vue revendicateur » — « le béton les ensevelira » — « des ennemis ? Cette chance même me sera refusée. O pauvre quantité négligeable ! » — de quoi perdre l'envie de rire que vous sentiez vous étouffer. Bientôt, il se retourne sur les talons, d'un air flambant, presque terrible ; ses phrases confessées d'une voix de bronze, vous jetant dans l'inconfortable situation d'un témoignage non moins troublant en ce qui vous concerne que dérangeant la position d'un contradicteur éventuel.

S'il fallait nuancer cette impression, j'ajouterais cependant que jamais il ne me tint la dragée haute — au contraire, un ton de comédie retenue enveloppa ses réponses le plus souvent détaillées et répétées avec une bienveillance extrême. J'ai bien aperçu en avant de ce front névralgique — ce « curieux crâne » dont a parlé un intime — un éclair à peine décelable dans le feu des prunelles ; dans les gestes, certaine solennité que ma présence n'exigeait pas. Ce fut sans pressentir que d'une tentative en apparence documentaire, je sortirais mieux instruit par mon interlocuteur des intentions qui m'animait, que plus « documenté » à son égard...

— ... *Ainsi vous dites que l'idée qui vous fait argumenter coïncide avec un fait vécu ?*

— C'est qu'il y a très longtemps déjà j'ai conçu le renversement de cette maxime de Kant — faire en sorte de prendre pour universel ce qui me fait, et moi seul, obéir à une idée — entêtement, me direz-vous, obstination à soutenir un argument qui ne comptant que pour moi ferait croire abusive la divulgation que je crois nécessaire de lui donner ? Aussi bien dans l'esprit de ceux qui vous liront, la part *d'intrigue mentale* dont je ne saurais me départir, je la défends plus que toute autre chose, sinon que de suivre ma folie raisonneuse, cette idée développant jusqu'à aujourd'hui ses ressources imprévues, je risquerais d'emprunter devant vous un système d'apories qui sembleront d'autant plus suspectes que moi-même je ferais mine d'y échapper. Voyez-vous, comme je l'ai déjà dit, et pour le redire à nouveau en toute franchise, je ne suis à proprement parler ni un *philosophe*, ni un *romancier* — rien *qu'un simple particulier* qui, sous la contrainte d'une monomanie, s'est mis jadis à décrire son expérience avec pour seule ambition de la communiquer de la façon la plus précise et, pour en suggérer tout au moins la persistance, ne fait qu'en reprendre la description : plus cette expérience se renouvelle, plus elle lui semble inépuisable.

Souffrez donc qu'à tout prendre, je me considère comme un *autobiographe* dans mes « essais » non moins que dans mes « romans », et encore que mes interprétations de certains esprits fassent abstraction des aspects de ma monomanie pour se référer à la leur, tandis que mes « élucubrations » développent la mienne concrètement, il reste que ce qui se prononce au niveau spéculatif, théorique, n'est que le déguisement rationnel d'une *idée folle*. Que ceci soit poétique ou non ne me touche guère. Les personnages de *Roberte ce soir* ou du *Baphomet* ne sont pas plus les porte-parole d'une doctrine, ni ne se laissent réduire à une idéologie quelconque. Leur idiosyncrasie les contraint d'adopter pour se défendre des positions qui en apparence n'ont rien d'idiosyn-

crasique, mais c'est le propre d'un système de pensée de se physionomiser et, tout en faisant partie intégrante de leur organisation, de se confondre avec les comportements que je décris. En somme, cette *idéologie* n'étant pour moi que le reflet de leurs mouvements d'humeur, selon que les circonstances paraissent tourner à l'avantage de mes personnages ou au contraire la réfutent, on y verrait davantage la parodie d'un quelconque système, si l'identité que je leur prête ne faisait pas constamment les frais des idées qu'ils adoptent. Or, de même ici, je ne me comporte pas différemment. Je me soucie fort peu de savoir si tout ce que je suis censé dire ou serais susceptible d'avancer est défendable du point de vue d'une cohérence implicite avec d'autres de mes textes, ni d'ailleurs si ces arguments, je ne pourrais pas demain les réfuter un à un. Telle était la thèse sous-entendue de mon *Entretien sur l'idée du portemalheur* ; l'expression d'une conviction, nous la devons à la réaction de l'interlocuteur qui la tient pour une *superstition* ; prise littéralement, celle-ci devient à son tour nouveau motif de dispute, etc. Nous y sommes.

— *Est-ce que vous voulez dire qu'il nous faut voir sous l'humeur d'autrui le visage de l'idée ?*

— Certainement, parce qu'il n'y a pas de pure idée.

— *Mais une idée folle ?*

— Notre discussion bien sûr est un prétexte, aussi pour qui répugne à s'interpréter, peu importe si je vous réponds de manière volontiers indirecte ; vous ne devriez pas me reprocher de ne pas avoir la parrhésie d'un Gide...

— Parrhésie ?

— Le besoin d'exhiber de toute façon ce qui vous arrive.

— *Eh bien !*

— Le fait de parler *ex cathedra* est aussi une méthode. Voyez vous-même ces dialogues dont la seule objectivité est de s'adresser aux étudiants qui n'assis-

tent pas aux cours. Non, je vous parle maintenant d'une appréhension rigoureusement maniaque des données obsessionnelles : je ne réponds pas sur un sujet général, ne fais pas l'apologie de mes contradictions. Chacun trouve sa terre ferme. Or mes lieux sont mouvants ; assonances et consonances qui varient au fur et à mesure que je m'exprime — et ainsi, aux antipodes de ceux qui ont coutume de parler comme ils enseignent, je dirai, si vous y tenez, que ma « méthode » n'est jamais qu'une tentative pour *situer la pensée en dehors de sa sphère déclarative* — que ce soit par des fictions, ou par des élaborations plastiques — de sorte que le tableau effectivement *réalisé* alterne avec le tableau seulement *décrit* par un procédé scripturaire — mais toujours par rapport aux puissances extérieures qui se sont emparées de mon individu. Cette préoccupation où je suis par rapport à elles m'oblige à occuper l'espace de mes toiles, tout de même que ce sont ces mêmes puissances qui préoccupaient les personnages de mes romans.

Je ne dissimule donc pas que ma pensée ne soit qu'une pensée par images. Quand d'autres insinuent comme une doctrine ce qui n'est pas enseignable, il n'y a plus d'objectivité *ex cathedra* ; c'est déjà le paradoxe de l'*Évangile* et depuis s'y fourvoient les disciples, quelque discipline inimitable qu'ils veuillent étudier. Mieux vaudrait revenir alors à la forme d'exposition scolastique, au dialogue impersonnel, quand à chaque *quod libet* tel ou tel docteur allait au-devant de la question des élèves. Sauf que désormais la situation est à ce point embrouillée, tant d'esprits pseudo-instructifs n'instruisant en matière de science que la dernière des fables — celle qui passe pour ne plus être une fable —, que nous en sommes réduits, semble-t-il, à ce que Lou elle-même annonçait dans l'un de ses aphorismes, un de ceux que Nietzsche a commentés : « Une époque où "la plus grande pensée" serait la preuve que son auteur est un petit penseur. »

— *Je ne vous suis plus. Quel rapport avec ce que vous appeliez votre monomanie ?*

— Mais c'est la moindre des pensées, si jamais c'en est une.

— *Pardon, vous disiez un argument universel.*

— Comprenez bien, ce que je nomme monomanie n'est qu'une sorte de machinerie personnelle qui suppose que se réitère une situation vécue ; elle n'est l'unique motif de mon argumentation que pour autant qu'elle décrive le *fond monotone* de mon existence. Voilà pourquoi disais-je que *l'impératif catégorique* auquel je me sens obéir est au fond d'ordre impulsif — comme si ma propre organisation était constituée dans ce but exclusif — revenir sur le même fait pour le sonder davantage, trouver une ouverture — donc quelque chose d'inépuisable dans le thème. De quelle façon ? Je l'ignore. Et encore que, grâce à cette appréhension strictement monomaniacale, je sois de fait sorti des ornières de mon imagination, je puis dire seulement que c'est une structure intime qui se forme comme une illusion — comme une structure illusoire —, puisqu'elle affecte de se confondre avec mon intimité.

Ainsi a pris forme le personnage d'Octave qui, au soir de sa vie, s'invente une fausse morale et, sous couvert d'une détestable idéologie — celle du « *vieux pessimiste* » —, s'avise de mettre en pratique les *Lois* qui conduisent sa femme à se dévergondar, d'abord chez soi, ensuite au-dehors dans les souterrains d'une métropole réelle. En quoi cette *fiction dramatique* est-elle scandaleuse ? Sinon en ceci que motif en est d'introduire dans l'*institution du mariage* une coutume paradoxale : *Les Lois de l'hospitalité* — soit l'adultération de l'épouse par l'époux qui la prête à leurs invités. Or ici, contrairement à l'échange licencieux entre maris de leurs femmes respectives, le mari pratiquant cette coutume la fonde précisément sur le principe *sacramentel* de l'inéchangeable épouse offerte aux invités tel un don sans contrepartie.

Toujours est-il que, depuis lors, j'ai récupéré, selon le dispositif d'une mise en scène affabulatrice, tout ce que je me représentais et vivais d'une ma-

nière plus ou moins morbide — bien loin que je crusse pouvoir m'en guérir — mais toutefois en diagnostiquant l'origine de ce mal incurable dans la présence d'une puissance étrangère, obsédante ; d'un phantasme qu'un même *fait vécu* m'obligeait à identifier sous forme de scènes et de figures — donc en projetant hors de moi la réplique de cette contrainte qu'auparavant je subissais sans l'avoir reconnue.

Ma « méthode », si je persiste à l'appeler ainsi, ne serait au mieux qu'une appréhension délibérément artificieuse des forces de la vie impulsionnelle : projection qui eût pu relever de la psychiatrie, si je n'avais au préalable dévisagé ces forces au sein de mon propre trouble. Après mes livres, les tableaux qui m'expriment désormais sont autant de sanctions de cette expérience de prime abord incommunicable, dont la divulgation apporte une contribution indispensable à l'exercice de ma monomanie, si bien qu'à la faveur d'une situation de coïncidence répétée, c'est le *fait vécu* lui-même qui n'a pas fini d'être vécu...

— *Pour cette raison, vous prétendiez n'être qu'un autobiographe ?*

— Oh ! J'ajoute, c'est cela surtout qui m'éloigne d'une inspection rétrospective, d'une remontée du cours de mon existence. Les événements qui nous paraissent marquants dépendent en fait de l'organisme : c'est lui qui divise l'existence en diverses périodes — l'une de solitude, d'hibernation — l'autre dominée par la fréquentation de tel ou tel, d'un climat qui n'était pas le vôtre, mais duquel on a profité. En revanche, pour ce qui est de mes errances personnelles, comme de tout ce qui a fermenté avant que je n'écrive *Roberte ce soir*, je ne saurais dire que je ne m'y suis préparé en aucune façon, plutôt serait-ce l'indifférence, la lenteur dont je procède, le vide autour de moi, qui m'ont été salutaires.

— *Salutaires, en quel sens ?*

— Comme je l'ai écrit dans *L'Arc*, je n'existe que pour avoir exorcisé le malaise qui a précédé *Roberte* — d'un coup, sont passés à l'arrière-plan les

aléas d'une biographie intellectuelle d'ailleurs brumeuse. Jusque-là, j'imputais faussement à quelque *pathogénie* des ressorts de l'âme les productions monstrueuses de mon esprit. Ce fut soudain comme une mise à distance ; tout ce qui avait contribué à entraver le développement de mon anomalie (les rencontres, les influences préalablement subies), je m'en suis dégagé grâce à l'objectivation des mobiles qui avaient *littéralement intoxiqué ma vie*, tant que le prestige de certains de mes amis avait suffi pour m'insuffler leurs divergences.

Et cependant, sous l'effet d'une aussi complète rupture, au sortir d'une interminable adolescence, il semblerait que j'aie constamment censuré les circonstances de ma maturation, comme quelqu'un qui, repoussant à chaque fois l'échelle qui lui a permis d'atteindre un point de vue plus élevé et plus libre, aperçoit que le chemin parcouru n'était qu'une longue suite de rétractations, et se montre finalement sous une physionomie inconsistante pour ses détracteurs. Mon élocution saccadée trahit déjà les expériences qui ont servi à me stratifier... Non, il faut s'isoler comme des *monades* ou comme des blocs pour survivre, fût-ce en se renfermant pour répondre parfois d'une manière ingrate et balbutiante, attestant d'un manque de solidarité à l'égard de ses semblables.

— *Vous jouez là un bien vilain personnage.*

— Je ne suis pas un professionnel sur le plan de l'écriture — mais peut-être un *écrivain privatier* — ou, comme on disait jadis, un bourgeois de Paris qui raconte ses expériences. Je n'empêcherai personne de me juger comme l'être le plus futile, le plus inutile — je n'ai eu qu'une vie intime — et tant pis pour ceux qui la dénoncent comme telle, cette futilité me transporte dans quelque *extase de la vie quotidienne* : « miracle quotidien » où s'épanouissent les choses les plus familières, si bien que d'observer la vie *in vitro* — réveillé à une nouvelle lucidité depuis que je crois vivre sous l'influence de Roberte — je puis dire que les époques qui ont précédé, qui ont préparé la jouissance d'une existence aussi radicalement discontinue vraiment ne me

concernent plus. Je vous entends néanmoins : quel méchant artiste, prétendant ainsi d'une destinée vécue après l'autre, oserait avancer pareilles assertions ? Comment ce qui fait diversion, qui divertit le cours de sa vie familière, lui permettrait-il de ressaisir l'*unique motif* de son existence ? Qu'en est-il alors du monomane ? Ne trouve-t-il pas sa meilleure complice dans la vie au jour le jour qui, renouvelant les mêmes nécessités comme les mêmes détresses de toute activité rentable, dans une parfaite indifférence, lui réserve fortuitement l'*incident inespéré* ? Et en effet, par une mise en scène de la prétendue modernité reniant toute transcendance, *voici la quotidienneté structurée de telle sorte qu'elle provoque elle-même sa propre rupture* : un détail détaché du contexte rayonne soudain d'une lumière intrinsèque, autrement imperceptible ; c'est que par l'atmosphère de contemplativité dans laquelle je vis s'accomplit cette extatique banalité.

Ici je ne laisse pas de me découvrir une singulière affinité avec Sterne — à la fin de son *Voyage sentimental* — l'attention qu'il porte aux données les plus mouvantes de l'existence, les plus indiscernables aussi. La béatitude que procure l'incongruité, la sorte de *lévitation* où vous mettent les incidents les plus absurdes par rapport à un contexte pesant — la lueur sur l'épiderme d'une femme — étincelle qui embrase — transfigure l'instant le plus trivial. Dans *Les Lois de l'hospitalité*, l'expectation du vieil Octave entre les aller-venir de Roberte, l'alternance entre le monde domestique du couple et l'effervescence extérieure parisienne donnent à l'épouse une allure aléatoire — ainsi que dans *Le Souffleur* les états hallucinés de Théodore, faisant retrouver l'incandescence de pareille euphorie fortuite. Un moment de la journée se répétant de façon satisfaisante, la monotonie de cet emploi du temps suggère alors l'irruption, la soudaineté d'un *instant éternel* qui surgit entre un *avant* et un *après* : de même une scène de rue vue par la fenêtre (telle que Nietzsche l'observe à Turin) à elle seule signale l'intensité de son retour. Et si c'est la nervosité moderne qui nous a rendus inaptes à saisir le sens de semblable

rythme, c'est la même nervosité qui m'en restitue la perception : d'un même *fait vécu* se répercutant à l'infini dans les cercles concentriques de la vie quotidienne, je puis dire : ce moment m'attendait donc de toute éternité — *hic et nunc* — ou maintenant quand nous causons ; cette vie-ci nous l'avons déjà vécue pour la ressaisir en un seul instant valant pour tous les autres, interrompant la succession mais ramenant du même coup la série entière des moments qui ont précédé cet *événement intime* au profit duquel tout revient, qui sublime la fortuité du fait de vivre, et que dorénavant je devrais revivre un nombre incalculable de fois.

En quoi, voyez-vous, ce que je ne cesse d'invoquer avec une précision monomaniacale à l'image de cette répétition inlassable à travers laquelle se récupère l'ensemble de mon expérience possible, je l'exprime ainsi sous sa forme générale : *posséder un être par l'épiderme* ; et, s'il s'ensuit que cette possession m'eût conduit au bord de la folie, à chaque fois que l'objectivité robertienne se réinstalle autour de moi, la cadence de la vie domestique m'en a sauvé, dès lors qu'une *concentration du détail obsédant* éternisait de quelque manière la disposition contemplative que je dois à la perception de semblable rythme.

Toutefois, il ne faudrait pas confondre mon personnage d'Octave dans *Les Lois de l'hospitalité* avec celui que je charge d'exprimer particulièrement cette prédilection — le monomane — celui qui poursuit Roberte sous les voûtes de la galerie de Beaujolais. *Le monomane explore la monotonie en elle-même*, tandis qu'Octave, enfermé dans la constellation domestique, par ses vaticinations prépare son épouse à tomber au-dehors dans le piège que son regard pervers lui tend depuis toujours ; ils ignorent l'un et l'autre qu'ils satisfont indirectement l'attente d'un tiers, et qu'il s'agit de renforcer l'intimité qui les lie. En l'expliquant comme ceci, comprenez-vous mieux maintenant que je ne suis qu'un *autobiographe* ?

— *Soit, mais le cours de vie ?*

— Non, décidément le cours de vie est une donnée qu'on ne peut pas faire valoir.

— *C'est-à-dire ?*

— Certes, il y a un fond intime qui gît sommeillant, difficile à réveiller, pénible, douloureux, gênant. Mais on ne peut pas y puiser comme dans un coffre. Ces choses sinon provoqueraient d'imprévisibles réactions, et même, à supposer qu'elles aient quelque intérêt, ne devraient être dites que lorsqu'elles surviennent de manière brutale, quand on ne peut plus répondre, ou que le sujet a disparu. Je serais bien en peine d'engager ma spontanéité, car je n'ai pas de spontanéité ; je suis de ceux qui inhibent la réceptivité qu'on leur offre, et ne me plonge pas tête baissée dans une eau de piscine. Un courant m'entraîne depuis très longtemps, où je me laisse porter sans nul souci de son orientation — or peut-être *est-ce en ne défendant aucune sorte d'originalité que je serais devenu indéchiffrable*, parce que je me comporte comme un agent qui obéit à des forces — *suppositum* disent les scolastiques, mais nous dirions de nos jours *supporter* — incapable de m'expliquer cette obéissance imposée. Sollers le pourrait-il ?... Et s'il faut un sujet pour renchérir sur sa finitude, pourquoi *quelque suppôt en moi-même* ne prononcerait-il pas ce qui répugne au sujet conscient ? Sauf que c'est le sujet encore qui devient suppôt de ces forces s'il pactise avec elles, contredisant tout ce qu'il voulait comme sujet.

— *Nous parlions de votre itinéraire personnel.*

— Oui, et alors tant mieux si, à l'égard des critiques et des psychopathologues, je leur donne parfois l'impression d'aller comme un phénomène. — Notez bien, je ne me prêterais guère à ce genre d'aveu, toujours susceptible d'une vaine prétention, si je ne devais faire face à la suspicion policière des belles âmes qui ont des nostalgies. Trop de gens viennent pour m'étouffer en protestant d'une sollicitation compréhensive qui n'est souvent qu'une incompréhension étrangement concertée ; procéder à toutes sortes de vérifications analytiques ou fortuites, auxquelles le

phénomène que pour eux je suis voudrait échapper. Bien sûr, quelquefois il arrive que je ne puisse plus supporter de ne pas me voir de dos — mais alors, quoi qu'il soit bien inutile de prétendre se débarrasser de la fausse image qu'on a pu donner — c'est du même mouvement d'impatience qui me porte en avant, dans une voie à sens unique, comme tout un chacun, croirait-il être revenu sur lui-même, poursuit en tant qu'être vivant une même *consommation de soi*. Quant à m'interpréter, toute insinuation de cette nature venant de la part de mes interlocuteurs me rend immédiatement enclin à la prévenir, aussi craindrais-je de devoir leur répondre d'une manière invariable, et à chaque fois d'autant plus décevante...

Où trouver une claire démarcation entre les propos explicites qui m'étaient tenus pour tels et ceux qui n'avaient de sens que de commenter les premiers, mais que je griffonnais tout de même et que j'intègre aujourd'hui en les reproduisant ? Ses réponses laissaient entendre un ton presque badin, avec parfois comme une diction sardonique, qui faisait dans sa voix telles des italiques et des majuscules. Mon erreur n'était-elle pas de prendre au mot ces remarques fusantes et volontiers non pertinentes que lui seul pouvait corriger par une sorte d'amnésie consciente ? C'est beaucoup plus tard que nous eûmes l'occasion d'y revenir, lorsque je lui rappelai les répliques qui avaient été les siennes. Ne donnaient-elles pas l'image de quelque Kulturpessimist à la française, assez peu différent d'Octave, ce personnage typique de la Quatrième vitupérant contre la race mercantile de ses contemporains, mais qui la provoque par son exhibitionnisme ? Il me répondit avec vivacité :

— Songez qu'il aura fallu combien de ruptures, combien d'opérations avant que parvienne à s'extérior-

riser le motif véritable de mes entreprises. Du reste, ferait-on un aussi gros effort pour supporter nos contemporains en tant qu'ils vous disent représenter leur époque ? C'est pourquoi, si mes livres et mes productions picturales, par l'accueil qu'ils seraient susceptibles de rencontrer dans le contexte mercantile que vous évoquez, étaient perçus tels des *objets affabulants* — je dirais alors qu'ils sont justement de *faux articles* — et quand d'aucuns croient les stigmatiser qui les jugent méchamment « confidentiels », mes simulacres, n'en devant pas moins servir d'ustensiles passionnels, seraient bien référés à notre temps. Je m'en voudrais cependant d'utiliser cela même que je décris. Devrai-je me défendre par rapport à cette *révélation du sens intime* : trahissant ce qui me fut révélé au plan affectif, bien que la conscience que j'en avais se soit maintenue en filigrane, quels que soient les milieux traversés par la suite — ou serait-ce plutôt cette propension à affabuler, à écrire ou à peindre, qui m'eût rendu *suspect du point de vue de la généralité* ? Sinon justiciable de quelles autres instances ? Faut-il décider entre notre organisation sensible et l'extériorité des données morales par rapport auxquelles on réagit ? Entre ce qui persiste en vous et la persécution qui découle du fait de le divulguer ?

C'est cela qui m'apparaît aujourd'hui, encore que, si je pouvais regarder en arrière, j'apercevrais les complexes que j'ai dû liquider : le *complexe gidien* (représentant cette exigence de divulgation) — le *complexe rilkéen* (intéressant plutôt la perspective de la révélation sensible) et, s'ils purent mutuellement s'exclure, ce fut, pour l'adolescent que j'étais, comme une initiation à l'envers : Gide et Rilke, que je côtoyais, me semblaient deux mages, deux pensées incarnées — non seulement génies tutélaires, mais prototypes vivants issus de sphères opposées que j'allais tenter de concilier malgré eux — me troublant, me perturbant, m'abandonnant aux premières impressions, favorisant même cet abandon. Or si l'un figurait *la lutte contre les institutions* (cet héritage de Baudelaire que je projetais nostalgiquement sous le masque de Gide), de son côté Rilke incarnait *la*

tradition comme refuge de la sensibilité — et avec lui, c'était un certain Moyen Age qui ressurgissait.

Mais laissons-là ces divergences. J'eusse été bien incapable d'en prendre conscience avec autant de netteté. Et toutefois, placé à ce carrefour, je situerai alors comme des lointains successifs l'ambiance composite de mon premier séjour genevois, plus tard l'atmosphère de la N.R.F. — ajoutez Jouve, notre version française des *Poèmes de la folie* d'Hölderlin — ma redécouverte de Rilke longtemps après sa mort à travers sa correspondance — la psychanalyse, que j'accompagnai un moment en tant que secrétaire de Lafforgue — ; tous ces éléments n'encourageaient aucune aptitude particulière, bien qu'ils n'empêchassent point d'autres ingrédients de s'amalgamer, qui venaient surtout de ma lecture de Sade, parallèlement aux *Soirées* de De Maistre — mais encore du courant contre-surréaliste, avec Artaud d'abord — Bataille ensuite — formant ainsi autant de niveaux différents qui devaient durablement m'affecter d'obscurité, à chaque fois que j'essaierai de m'exprimer de façon objective.

Que mon premier travail sur Sade n'ait été qu'un commentaire de faux problèmes qui m'avaient tracassé dans l'intervalle (donc mon premier essai d'objectivité, indépendamment d'une incroyable insouciance que Bataille ne comprenait pas), — il fallait enfin, pour sortir de cette période immature, que j'aborde Kierkegaard en allemand, traduise son *Antigone*, subisse presque simultanément l'influence de Rougemont — et par-delà celle de Karl Barth — c'est-à-dire en me préparant sans le savoir aux critères de l'investigation théologique. Voyez-vous, le sous-sol de mon expérience qui suit le premier après-guerre ne permet en aucune manière de s'y retrouver, et je ne crois pas qu'il faille accorder à tout ceci une importance exagérée.

— Vous disiez « m'affecter d'obscurité », par quelle voie considérez-vous en être sorti ?

— Puisque nous en sommes à poser des jalons, je dirai que Bataille et moi vivions précisément alors une *espèce de crépuscule*. L'échec d'*Acéphale* — qui

n'était à mon avis qu'un dénouement théâtral — pour Bataille ne l'était pas, qui prolongeait au plan notionnel ce qu'il avait intimement perçu dans la conception hégélienne. Eussions-nous jamais pu redevenir contemporains d'un pseudo-Fourier, d'un pseudo-Sade, jeter sur *La Commune de Paris* le regard d'un Lautréamont ? A la veille de la guerre, lors même que les surréalistes croyaient encore combattre le fascisme avec les *Illuminations* du xix^e siècle, *Acéphale* dispersé, Bataille et moi nous nous replions. Mais, pour m'être complu dans une évolution si lente, dans des états d'expectative, la prémonition de l'anéantissement d'un monde préparait en moi une *césure* : ce que je ne puis nommer autrement que ma seconde naissance, tant il est vrai que les années sombres furent scandaleusement celles de ma maturation.

— *De quelle maturation parlez-vous ? Celle que vous devez aux critères de l'investigation théologique ?*

— Je répondrai par la réplique que me donnait Gide : *Und leider auch Theologie* — « hélas, même de la théologie ». *Acéphale* avait déjà eu pour fond les prodromes du conflit : la guerre civile d'Espagne se présentant comme une répétition générale qui va précipiter la conscience occidentale dans un nouvel effondrement ; ce n'est pas 14-18 qui se reproduit, non plus qu'une guerre civile européenne — mais une guerre *de religions* mettant à l'épreuve deux *anthropologies* : l'une postchrétienne (l'industrialisme démocratique), contre l'industrialisme *expérimental* dans sa divagation antihumanitaire, antijudéochrétienne, du crématoire et du concentrationnaire. Sur ce fond-là, le sort a voulu, au milieu des cadavres futurs qui m'entouraient encore vivants, ou des vivants, les uns se plaçant en veilleuse, les autres formant la clandestinité, que moi-même j'aie *émigré sur place* — *suave mari magno* — dans cet édifice qui, aux yeux de Bataille, me montrant l'un des derniers jours de juin 1939 du haut de la terrasse de son immeuble, rue de Rennes, les campaniles de

Saint-Sulpice — n'évoquait rien de plus qu'un *astre mort*, alors qu'il ignorait la parole de Nietzsche : « L'Eglise comme la Russie sont les deux seules puissances qui n'ont pas à redouter le temps — elles peuvent attendre » — : bref — cette *émigration sur place* — que beaucoup plus tard j'ai décrite dans *La Vocation suspendue* — fut une *autodéportation cynique*, humainement parlant, dans le contexte des horreurs devenues quotidiennes, tandis que m'était imparti le luxe de me décomposer tranquillement moi-même. Tout ce qui avait entretenu mon marasme prolongé, les problèmes de ma propre intimité — si dérisoires face à l'extrême malheur —, comment en soutenir l'iniquité répugnante, si je ne m'étais raccroché, comme à mon corps défendant, à cet exercice de réclusion volontaire auquel je pensai désormais me vouer définitivement ? Tout de même, au cours de mon expérience monastique chez les dominicains notamment, l'appétit me revint que plus d'une fois j'avais été tenté de satisfaire avant la catastrophe — celui d'une vie contemplative — maintenant qu'elle s'était produite, et se renouvelait *au-dehors* — il fallait accepter cette *satisfaction* aussi amère qu'elle fût au milieu des gémissements assourdis — et ainsi dans ces communautés de moines ou de prêtres, dont chacune payait son tribut à l'événement, et dont un si grand nombre marchaient résolument qui au poteau d'exécution, qui à une déportation sans retour — que de fois tel père, tel docteur m'incitait à me concentrer sur la part de quiétude que le ciel m'avait réservée. Aucun ne croyait sérieusement que je demeurerais dans les ordres. En revanche, il leur importait que mon passage chez eux me fît au moins bénéficier de leur manière de vivre et de juger l'existence. Pour tout dire en un mot : ce n'est *pas eux* qui m'auraient jamais dénoncé comme une *vipère nourrie dans leur sein* — ainsi que s'empresèrent de le faire mes amis dévots. Non, la sagesse romaine guida ma lente assimilation, et selon cet axiome la résumant : *quieta non movere...* fut la marraine que je me donnai.

— *Ne pas réveiller les puissances endormies ?*

— C'est cela.

— Vous narrez éloquemment votre conversion, mais comment l'auteur de *Roberte* ce soir peut-il faire cet examen de conscience ?

— Nous parlions, je crois, de l'*obscurité* de mon écriture — du fait de la contagion des milieux de l'avant-guerre. Longtemps dépourvu avant d'acquérir des antidotes — intoxiqué par mimétisme — vous m'entendiez évoquer comme fausses, artificiellement suscitées, ces ramifications de tendances qui n'avaient rien de commun avec les miennes : là même cependant, dans le vide salubre autour de moi, l'ambiance monastique assainissant ces influences stérilisantes, le *quieta non movere* en effet faisait mourir certaines propensions, en fructifiait d'autres — et c'est non pas tant mort au monde qu'à ce que le monde avait fait de moi, profitant du cauchemar où avaient sombré les esprits, que j'ai acquis quelque consistance que la paix m'avait refusée. Je disais émigrer sur place, je voulais dire *dans le temps*. Entré dans les ordres, ce fut moins l'homme nouveau que *l'homme ancien* qui se consolida ; l'étude des Pères de l'Eglise me fit découvrir le principe d'une psychopathologie avant la lettre commandant de ne pas toucher à ce qui agonise, pour permettre qu'au gré de cette disparition lente, sans pratiquer aucune extirpation — *n'arrachez pas l'ivraie !* — ce qui attend de naître puisse croître et se manifester. Et si mon entourage ecclésiastique n'a exercé aucune pression sur moi, à la faveur de cette sécurité d'esprit — me démarquant d'avec tout ce qui m'avait travaillé (même si la monomanie plus tard s'en est servi) — je me suis constitué en fait, au cours de ces quatre années passées dans l'Eglise, un genre d'armature qui n'est plus de mise aujourd'hui. L'*objectivation* offerte par les normes théologiques de la démonologie (telle que Tertullien notamment dans son *Traité de l'âme* m'en fournissait l'illustration) certes n'aura pas permis que je m'attribue le « discernement des esprits » — c'est un don, je ne prétends pas aux charismes — mais elle m'a aidé à prendre mes distances : comment prononcer la pensée sous forme de figures ; élaborer

une *technique d'extériorisation* : construire des personnages et non des systèmes, ainsi que je le rappe-lais en commençant. Mon œuvre imaginative a donc sa source dans cette appréhension des physiologies par lesquelles l'âme est habitée, quand, cessant d'opposer la pensée à elle-même, j'ai entrevu de la décrire comme une pantomime des démons.

Il reste que si cette pédagogie théologique a favorisé une certaine clarté intérieure, en reléguant mes ambiguïtés, mes contorsions — et bien que je me sois assez vite senti mal à l'aise dans la vie dominicaine — cette maturation n'étant rien de moins que le passage d'un désir de *contemplativité* à une forme d'*objectivité* — je ne confesserai pas qu'elle fut soudaine. C'est par étapes, de mon noviciat dominicain à Chambéry, à Saint-Maximin, enfin aux Facultés théologiques de Lyon et à l'Institut catholique de Paris, nonobstant d'autres péripéties aboutissant finalement à mon mariage — que peu à peu cette *cure d'âme* m'est apparue sous son vrai jour : laissant disparaître ce qui devait disparaître, ôtant le sentiment de culpabilité, non le péché, sans perdre de vue le *Pur Souci* au sens de Heidegger — autant de principes d'une « psychanalyse théologique » si différente de l'autre, parce qu'une *psychologie d'abord morale* capable d'élucider les complexes, non de les ense-mencer. La preuve en est la façon dont je vous parle ; j'ai substitué aux modèles de l'investigation moderne (de la psychanalyse et de l'économie politique) une méthode et une anthropologie.

— Psychanalyse théologique ? *Quelle expression bizarre ! Ne croyez-vous pas mélanger les problèmes à plaisir ?*

— Je considère ici les normes de la théologie, celles de la démonologie — la croyance en un *espace des esprits* — espace où l'impalpable est à l'origine de la palpabilité — O je les vois venir les Lyotard et Cie !... : *l'épiderme de Roberte ne saurait frissonner sans ma syntaxe* ; mais comprenez-moi bien : la survenue de ces puissances « extérieures », l'appréhension « objectivisante » de ces dernières, tels sont les instruments que la psychanalyse est incapable

de produire. Que, dans son langage, ce que j'avance ici de la démonologie ne serait encore qu'une affabulation paranoïaque. Soit ! Pour les théologiens, l'engendrement des problèmes de l'âme a lieu aujourd'hui d'une manière monstrueuse : le fait de tout interioriser, de considérer tout comme *endogène* (comme des *autoproductions* de l'âme) crée le malaise de la psychanalyse, indifférente aux puissances maléfiques — et en effet, je ne dis pas que la théologie m'eût contraint à m'exorciser moi-même — mais qu'elle m'a prévenu contre le danger d'une cure imaginaire, reproduisant à l'infini les complexes qui avaient corrompu mon jugement.

Les normes mêmes de la démonologie non seulement décrivent l'existence d'un point de vue différent de celui de la croyance en général ; elles forment de surcroît une méthode, telle qu'elle est conçue à l'origine par les néo-platoniciens, en dernier lieu par l'herméneutique scolastique — prônant une *traduction spectaculaire* des puissances avec lesquelles on compose — en fin de compte analysant jusqu'aux procédures de la pensée même —, et qui concourt, contre toute « pathogénie » critique, à figurer plutôt une « *pathophanie* » : soit à considérer en nous l'insidieuse présence des *esprits*, mais aussi toute façon de penser et de sentir comme une expression indissociable de leur dissimulation. De là vient, dirai-je à la suite de Varron, le *caractère théâtrique* de la théologie, dont le théâtre occidental, strindbergien et shakespearien, à son tour dérive indirectement.

— Et vous dites que c'est une nouvelle objectivité qui s'établit par cette pédagogie théologique ?

— Pour l'analyste, le patient en tant que tel est incapable de sortir de sa propre interiorité ; il ne saurait trouver son salut que dans la personne du thérapeute qui a pour tâche de l'amener à s'objectiver progressivement eu égard aux phénomènes qui absorbent de façon stérile son énergie. Selon cette méthode, croire en une divinité autant que se défendre d'y croire ne serait que l'aspect d'une névrose. La guérison, ayant liquidé tout complexe de

ce genre, permettra au patient d'en prévenir lui-même le retour. Or les notions d'inconscient ou de conscience occultée assimilent l'« intérieur » aux limites de la subjectivité individuelle, et l'extérieur à une objectivation progressive par le retour au principe de réalité. Ce qui revient à dire que la guérison ne s'effectue elle-même que par une nouvelle aliénation : le patient ne se retrouve normal que s'il rejette les événements de son « intériorité », qu'auparavant il éprouvait comme des réalités *extérieures à lui-même*. Voilà ce que va détruire l'analyste ou le psychiatre qui parlent ici au nom de la réalité irréductible, celle dont ils sont les *agents responsables* : n'ont-ils pas rendu à la circulation un paranoïaque, après l'avoir vidé de ses monstres intérieurs, qu'il ne risquera plus de *dénoncer* au-dehors ?

— *Il n'y aurait plus d'objectivation possible si tout phénomène psychique n'a que des motifs intérieurs au sujet. Mais au nom de quelle institution parlez-vous ? L'Eglise ? La belle objectivation que de brûler les démoniaques !*

— Bien sûr, pour vous tout cela n'est que du théâtre, de la prosopopée. Est-il « scientifiquement » parlant plus objectif d'imputer au « psychisme » ses névroses, plutôt qu'aux puissances dites démoniaques... ?

— *Enfin, s'agit-il ou non de guérir un malade ?*

— Une possession n'est pas une maladie, c'est un *fait spirituel* : l'âme est toujours habitée par quelque puissance bonne ou mauvaise, elle menace ruine dès qu'elle n'est plus habitable.

Que précisément l'exorciste accorde une réalité, une action effective à des puissances ayant une existence indépendante de celle du sujet, qu'elles cherchent à posséder et en qui elles stérilisent d'autres forces fécondante, remarquez qu'il n'y a pas d'intériorité au sens moderne. L'âme est un *lieu extérieur aux puissances*, comme ces puissances le sont par rapport à ce lieu. Mais alors qu'est-ce que la persistance corporelle d'une physionomie ? L'apparence

d'une identité ? Une cohabitation de puissances adverses qui, lorsqu'elles pactisent entre elles, se prononcent par une physionomie immuable ou la modifient lorsqu'elles se la disputent en tant que lieu. La persistance apparente d'une même physionomie cache pareilles disputes que seul un comportement, que nous jugeons discontinu, incohérent, contradictoire, est susceptible de trahir.

Voir dans l'âme humaine un *lieu* — ne plus regarder la personne humaine autrement que *cohabitée* par les puissances qui peuvent en prendre possession : puissances extérieures, autonomes, celles qu'évoque l'Evangile — *la maison ornée* qui attend la visite des démons, et qui, visitée, est la parabole de l'âme de chacun d'entre nous ; cette topologie mentale m'aura fait observer les motifs de mes complexes (donc leur exorcisme par des figures, par des scènes) comme si — dans ses rapports avec les puissances *suprêmes* ou de *ténèbres* — le *pathos* lui-même n'était qu'un *topos*.

Que la démonologie néo-platonicienne que les Docteurs de l'Eglise néo-platonicienne ont réinterprétée dans leur théologie morale soit devenue chez moi-même un mode d'appréhension de l'existence dont les critères ne me semblent pas plus « discutables » que ceux des tenants des « sciences humaines » ; — ce n'est pas non plus un retour à une dogmatique religieuse — une *re-conversion* de ma part — mais la certitude que l'expérience qu'il m'arrive de désirer ou de détester demeure *indissociable* de ce que j'exprime ou de ce que *j'exhibe*. La démonologie telle que je l'entends revient à une *physiognomonie* — donc à me méfier autant de moi-même que de ceux qui m'attirent momentanément : nous sommes tous des *lieux de cohabitation* et chacun ne croit subsister de façon cohérente que par la physionomie que forment ces cohabitations. Maintenant qu'à l'égard de ces puissances, mon attitude soit aussi « irresponsable » que celle du président Schreber ne m'empêchera pas de conclure que le refus d'objectiver celles-ci n'ait légitimé la notion « pathologique » de paranoïa dans un ordre social entièrement sécularisé.

— *Dans quel sens pouvez-vous invoquer l'exégèse des Pères de l'Eglise pour l'opposer à l'investigation scientifique moderne ? N'est-ce pas substituer délibérément une fiction à l'expérimentation proprement dite que ce recours à la démonologie ?*

— Pas d'expérimentation sans *fiction* préalable — pas de recours à une thérapeutique quelconque sans intervention étrangère, donc sans acceptation, consentement, croyance de la part du patient à l'égard du thérapeute — et ce que vous nommez ici *fiction*, ce que moi je nomme l'exorcisme, revient à expulser d'une âme un esprit malin ; ce que vous-même qualifierez de complexe ou de névrose et que vous m'imputerez peut-être du fait que je cherche ici à vous faire comprendre comment le même schéma d'objectivation préside aux procédés modernes de l'analyse pathologique comme à ceux antérieurs de l'exorcisme. Certes, l'analogie entre le but poursuivi par le thérapeute et celui de l'exorciste paraît trop facile pour ne pas prêter à confusion : si le but est le même, à quoi bon cette distinction purement verbale entre des puissances extérieures ou intérieures, étrangères ou propres ? C'est que le but, donc aussi les moyens concordant à ce but — ou à cette fin — ne sont justement pas les mêmes : l'une et l'autre méthode procèdent d'une conception totalement opposée de ce qui est *intérieur* ou *extérieur*.

— *Admettons que vous ayez construit cette exégèse, et ce à partir de votre cas particulier, voulez-vous dire que les influences subies étaient des sortes de possessions ?*

— Vous me simplifiez quelque peu, mais je n'y vois aucune contradiction, car alors la paranoïa aurait servi à *éclaircir mon écriture*. Lisant et traduisant Tertullien et saint Augustin, je m'assimilais leurs critères d'exégèse — selon lesquels j'interprétais expressément les esprits qui les rejetaient : Sade et Nietzsche. Ce qui revenait à rechercher *le propre principe d'autorité* de ces derniers qui, tout comme celui de la Parole de Dieu chez les Pères de l'Eglise, en constituait le contraire : *l'absence du principe*

d'autorité devenant à son tour leur autorité propre : l'énoncé de l'athéisme chez Sade — comme celui de la Mort de Dieu chez Nietzsche, avec les antinomies implicites que l'un et l'autre assumaient ; et ainsi décrivant pour ma part leurs comportements et leur arguments respectifs — *plaidant pour eux aussi rigoureusement* que si j'eusse à les défendre devant leurs inquisiteurs. Le dégagement de ma syntaxe est venu de là, en fonction de ces nouveaux critères me prévenant tant au niveau idéologique que pathologique — usant d'une grammaire spirituelle à la fois plus ancienne et non moins rigoureuse — qui m'a mis pour toujours à l'abri des stratégies du « pouvoir intellectuel » prévalant dans la sphère parisienne.

Je le disais au début de notre entretien, j'ai été favorisé par la lenteur. Pour cela n'ai-je commencé à y voir clair qu'à un âge avancé, après plusieurs fausses sorties. Soudain à la Libération, comme nulle chirurgie mentale ne justifiait l'extirpation de ces influences vécues en moi-même à des niveaux différents — non seulement je suis revenu au monde, mais je me suis marié — renaissant de celle que j'épousais, comme si j'eusse vécu dans les limbes pendant une quarantaine d'années : le reste, lorsque j'y repense, est pour moi tel le cauchemar d'un embryon qui s'imaginerait déjà né dans un monde discutailleur et fatigué...

— *Vous renaissiez à quarante ans ? !*

— Je sais bien, cette déclaration peut faire croire derechef à quelque système de défense, à quelque *droit de rature* — mais vous devez la prendre à la lettre, non pas vous attacher à ces vestiges, ces lambeaux d'un autre que moi, comme ces moments dont l'anorexique se fait une vie étrangère à celle qu'il vit effectivement. C'est sur toutes les déficiences qu'on s'exprime, après tout ce qui a fait long feu, une fois que les impacts, semble-t-il, n'agissent plus. Faire le vivant parmi les morts, passe encore si je fais revivre la tradition qui me compose, mais que je fasse le mort parmi les vivants, impossible diront certains. Cela même qui a voulu qu'on me

mésinterprète parfois comme un avorton de la décadence bourgeoise participe de ce système d'écrans, d'un coup s'abaissant, révélant combien ce qui semblait anéanti bénéficie d'un éclairage actuel. Le *monde classique* ne s'est-il pas établi sur l'anticipation de toutes les horreurs possibles, y compris les programmes de lassitude et les monstruosité laborantines ?

Par rapport à mes écrits confidentiels, eux seuls comptant pour moi, certains de mes essais, non moins autobiographiques, je l'indiquais aussi tout à l'heure — semblent avoir empiété sur les chasses gardées de l'Université : le « *cas* » de Sade, le « *cas* » Nietzsche — où nonobstant on a cru trouver les clés idéologiques de mes prétendues fictions. Là-dessus, je ne nie pas qu'il y ait dans ma démarche quelque chose qui rende équivoque l'identification de ma pensée : dans *Roberte ce soir* une argumentation scolastique sert de prétexte à des visions scabreuses, puis je retourne à la mythologie avec ma *Diane* — là-dessus je donne une parodie du roman historique dans *Le Baphomet* — enfin je dresse le procès de la pensée tout court avec *Nietzsche* — ; pour couronner le tout, je me mêle enfin d'un livre de pseudo-économie, illustré de planches photographiques, telle *La Monnaie vivante* — voilà bien de quoi déconcerter divers publics. Aujourd'hui, beaucoup de gens venant me voir dans mon atelier s'étonnent de ne pas y voir d'*ouvrages en progrès* — pour toute réponse, je ne puis que les inviter à « consulter » mes tableaux.

Un quart d'heure après, nous nous retrouvons rue Vergniaud, dans un studio presque entièrement éclairé au sud-est ; des rouleaux à taille humaine sont debout sur le sol, au mur des compositions ébauchées racontent divers épisodes robertiens, certains inédits. Vues en détail, ces grandes compositions (elles occupent jusqu'au plafond) montrent un dessin mouve-

menté, selon une audace perspectiviste. Les couleurs ne sont pas tout à fait saturées mais leurs nuances sont exploitées d'une manière dramatique. L'ensemble présente un trait serré de crayonnages minutieux.

— *Vous parliez d'une originalité qui ne nous appartient pas. J'en vois ici la preuve.*

— Bien sûr, vous pourriez tirer un parti « philosophique » de mes compositions, quoiqu'on ait très mal compris ce que je disais de la dissolution du principe d'identité. Nous ne saurions nous approprier une identité, ni maintenir celle que nous avons reçue en partage, sinon peut-être en la recréant. C'est pourquoi il faut d'abord que l'identité en soit une pour que nous la mettions à l'épreuve. Prenez le terme de *simulacre* que j'ai si souvent utilisé : on ne simule qu'une chose réellement existante. Rien à voir avec cette conception hypocrite qu'on m'attribue d'une multiplication sans fin d'ombres chinoises hors de tout modèle effectivement reproductible. Ce sont ces forces mêmes qui tendent à dissoudre le *moi* qui prennent à mes yeux une apparence figurable. Et ainsi, je crois avoir nettement montré que la persistance du sujet implique l'*affabulation* par laquelle il se représente les choses — si bien qu'il lui faudra affabuler les propriétés de l'être pour pouvoir se représenter son être persistant.

— *En quel sens ?*

— Nietzsche explique dans un inédit du *Gai Savoir* que « la véritable essence des choses est une *affabulation de l'être* qui se représente lui-même dans les choses, sans laquelle rien ne saurait jamais être représenté ». Ici, ce n'est pas l'être personnel, car l'être ne vient à nous qu'à travers des représentations ; le dire serait encore une affabulation. Plutôt avons-nous affaire à des divinités insaisissables, et si le tableau correspond avec elles, c'est seulement que l'être se « phantasmatisé » par l'intermédiaire d'un spectacle. En ce sens, ma notion du

simulacre — dans son acception théurgique — est beaucoup moins ambitieuse : le simulacre est simplement *une forme d'objectivation proprement dite* des puissances que je ne maîtrise pas autrement. Dès que celles-ci nous apparaissent au-dehors, imitant les mouvements de la pensée, elles servent de référence à notre monde intérieur. De même faut-il une réplique au phantasme pour que je puisse maintenir cette identité physique dont ma personne est le suppôt. Dans cette vision, le simulacre n'étant plus que la reproduction d'une présence, *la page ou la toile* figurent pour moi des supports matériels grâce auxquels je situe comme autant *d'instants absolus*. Face au tableau par exemple, où tout coexiste : jouissance et douleur, le sentiment de ma propre permanence ne me permet pas d'embrasser immédiatement ce que je vois. Et toutefois ces forces, par leur apparition instantanée, m'imposent aussi le maléfice d'une ressemblance avec les miennes propres, maintenant simulées. J'en reviens à votre point de départ : le simulacre n'est qu'une expression pour confirmer *ce qui n'est pas original*. Mais il en va de même si nous écrivons, lorsque c'est une pensée qui s'impose à nous : l'original qui nous échappe est d'autant plus contraignant — quel que soit l'écart entre ce que nous aurions pu noter et ce que nous notons effectivement...

— *Mais enfin, pouvez-vous rendre compte fidèlement de ce que vous tenez le plus à exprimer ?*

— En essayant de le faire, je crains d'ajouter une revendication supplémentaire. La sorte de commentaire pictural que je livre de mon existence présente cache précisément ce que je revendique en composant ces « grandes machines » que vous voyez devant vous ; ce n'est pas le désaveu de ce que j'ai donné de plus essentiel dans le registre écrit — mais le fait que je m'en tiens à l'iconographie des puissances dont nous parlions. En invoquant, par un ensemble de lignes et de couleurs, l'indésignable apparition d'une figure dans le contexte silencieux où je m'exprime, autant dire que je me refuse à

déconcrétiser les forces mêmes de la vie psychique, à l'exemple de nombre de mes contemporains. Giacometti rappelait que *le tableau est déjà en soi une abstraction* — qu'il exige, pour cette raison, qu'on y reproduise une expérience du concret. On pourrait m'objecter le vieil académisme, et en effet mes tableaux n'auraient-ils pour fonction que de substituer à la terminologie des méthodes picturales, ce qui ne se programme pas — *l'imprévisible mais visible idiome du corps* —, feraient-ils valoir que ces mêmes puissances eussent d'autant plus concentré leur efficacité muette que notre ambiance industrielle les a expulsées du monde quotidien, d'autant plus je me rallierai à cet exorcisme plastique comme à la seule réponse qu'on peut leur apporter.

— *Dites-moi, pour finir, de quelle façon vous vous êtes consacré au tableau, et pourquoi si exclusivement ?*

— Sans tenir comme Michaux les deux expressions, littéraire et plastique, depuis toujours en égale importance — j'ai longtemps traduit d'une manière inavouée dans mes œuvres livresques mon goût pour les figures. Je me rapprochais d'œuvres scéniques avant qu'elles soient picturales. Par la suite, je réalisai des mines de plomb, puis je me suis appliqué à rehausser mes dessins à l'aide de couleurs — brusquement, il y a dix ans peut-être, j'ai compris qu'il fallait que je me taise pour occuper l'espace visuel, alors j'ai sauté, j'ai rompu, passant d'un vaisseau à l'autre au-dessus d'un abîme. Ce fut un pari redoutable, encore que maintenant, quelles que soient les puissances qui me tiennent à leur merci, je ne me pose plus la question de savoir si c'est *sine qua non*. Très peu de gens sauront ce que je prétends rétracter de mes anciennes cogitations, car mon attitude à l'égard de ce que j'ai prononcé, voulu, pensé ou écrit paraîtra mériter toutes les exclusives. C'est vous qui feriez de mes propres réponses une série de points de vue tendancieux, de dénonciations — autant d'aspects plus ou moins cohérents qui formeront pourtant comme un

système de réflexion. Vous donnerez une image *conditionnelle* — *pas inconditionnelle*. On en conclura que je mène le genre d'existence que trahissent mes tableaux, à supposer que mon individu sût concorder par ailleurs avec tout ce qui me viendra à l'esprit.

Trop d'arpenteurs voudraient savoir d'où vient la maladie de faire des livres, des tableaux ou des déclarations. Ceux qui prennent des instruments de mesure ne les ont pas inventés. Aussi peu importe si l'objet le plus personnel, vous le laissez se retrouver lui-même par le jeu de libre interpolation où vous me conduisez. Depuis que je me suis décidé à ne plus m'exprimer par l'écriture, je me suis retranché du monde des aveugles dans lequel je me faisais comprendre, quoique alors ceux qui me lisaient se formassent des images intérieures en me lisant — aujourd'hui, me prononçant par des tableaux, l'incompréhension que je rencontre quelquefois vient de ce qu'on imagine que j'illustre mes livres, et ceux-là qui ne les comprenaient pas croient enfin en saisir le sens.

2

AU PALAIS-ROYAL

Ce n'est pas que, donnant libre cours aux dispositions d'une telle mentalité, nous puissions faire ici une critique du procédé — mais devant la franchise intempestive, la gaieté sourcilleuse et pleine de gravité, l'une et l'autre impossibles à départager — pourquoi le rejet du magnéto ne m'inviterait pas à consigner ces réactions comme autant de lacunes que le lecteur a l'habitude de supposer lui-même dans un enregistrement proprement restitué ? La distance amusée qu'il mettait dans nos rapports, s'exprimant sourdement et subitement se ravisant, rompant avec l'examen de conscience en bonne et due forme ; la prestesse enfin, l'agilité à se dégager d'une conclusion que tout prépare : autant de traits d'esquive qui disparaissent dans ma copie.

Relisant ma transposition, un autre constat pourtant s'impose. Il m'arrive souvent de noter plusieurs entrées d'une même phrase, cuirassée de locutions, encombrée de prémisses, lorsque brisant net le raisonnement une image interrompt par son style télégraphique la démonstration que j'essayais de retenir, anéantissant mon laborieux effort. Est-ce un fait exprès à chaque fois que la logique d'une idée me la fait suivre avec l'empressement de l'écolier ? Quand je l'interroge sur ce qu'il souhaiterait me faire voir, son visage se rembrunit, il se dit soumis à une réalité assaillante : victime d'un petit nombre de

visions qui le frappent d'une incessante agitation, comme un ressac qui ferait de lui le « rocher stratifié » que nous évoquions. Il ajoute que son expression, s'il ne la plie en écrivant au schéma des propositions négatives, reste à ses yeux incertaine et fuyante, inhibée par la présence de l'image dont il ne peut se défaire.

On comprend par là que Pierre Klossowski se méfie comme de la peste des interventions où l'on s'explique, où l'on rétorque, où l'on prolonge ; que nos tête-à-tête auraient pu devenir oppressants sans le souhait qu'il formula de les continuer en nous déplaçant — et pour commencer dans Paris —, lui-même s'orientant et se désorientant avec une égale facilité.

Un soir que nous sortions de L'Univers, il m'entraîna aux abords du Théâtre-Français, entre les colonnes qui jouxtent l'arrière du bâtiment. Comme nous avançons silencieux dans la galerie, et passé les premiers cintres, sous un minuscule Endymion qui flanquait la lune, il me dit soudain :

— Songez que de longue date j'ai investi tout ce quartier : le seul endroit peut-être — je parle du cadre coutumier dans lequel on s'exprime — qui ait conservé un tel esprit de mercantilité élégante qu'on ne trouve plus désormais qu'en Italie. Or que signifie pour moi cet ensemble monumental — qu'est-ce qui me ramène ici, choisissant maints détours ou le prétexte futile de nos dialogues, pour traverser ces lieux auxquels pourtant il m'est arrivé déjà de restituer l'ambiance, notamment lors du tournage du film de Zucca ? — Mais avant que d'établir une relation entre cet ensemble monumental et ceux qui vont et viennent et le traversent, laissez-moi esquisser brusquement une analogie imprévue : le *corps humain* n'est-il pas ce que la statue reproduit le plus directement ? Comment serait-il imitable

pour que s'actualise ce qui se dérobe même dans la nature : la vision d'un nu ? Le simulacre statuaire non seulement *imite* une expression déterminée de la physionomie, mais retient une intention, un regard qui n'est jamais que fugitif, et n'est point apparent chez le modèle vivant. De même en est-il des *lieux hantés*, comme pour moi en l'occurrence le Palais-Royal : ce qui subsiste des époques révolues — non pas les événements « historiques », mais la manière ou l'ambiance une fois pour toutes figées, que les incidents intimes y ont laissées. Ces lieux nous semblent alors *désaffectés* en dépit de l'exploitation commerciale qui s'y poursuit et qui se réfère à cette désaffectation à titre de publicité...

— *Il se peut, dites-vous, qu'une intention se maintienne dans un cadre monumental ?*

— A suivre mon analogie, elle s'y maintient comme la statue retient un souffle infini — une respiration continue, ou indéfiniment retenue — qui n'est que discontinue chez le sujet vivant. Et si la statue requiert une intention différente à chaque fois qu'on la regarde, ainsi qu'un modèle prenant à chaque pose une nouvelle expression : vis-à-vis de cette même présence, c'est bien le simulacre qui suggère *l'attitude d'autres attitudes*. Semblable comparaison se retrouve de manière inattendue dans la situation de certains intérieurs ou de quartiers nettement délimités à l'instar de celui-ci ; les allées et venues *repeuplant cet habitat* de même que, par rapport au mouvement du spectateur qui en fait le tour, la statue est une image immobile. Ce déplacement du regard, elle le réfléchit dans sa structure : c'est là le phantasme. Et de fait les lieux circonscrits dont je parle simulent eux aussi des états d'âme qui semblent mis en veilleuse sous l'apparence de repos immuable où nous les trouvons, tandis que par le biais de ce statisme propre les fréquenter signifie rétablir à notre insu un même environnement moral. Ainsi des vestiges bien réels d'intentions survivant à leur apparition première dans l'espace matérialisé d'une ambiance, mais qui, *subsistant à*

l'état d'intentions, n'attendent qu'une occasion propice...

— *Faut-il que le dessin architectural ait été suffisamment marqué pour paraître intentionnel ?*

— Non, cela n'y suffirait pas.

— *Mais alors la désaffectation dont il s'agit : est-ce l'incertain peuplement de ces murs ?...*

— Maintenant qu'il n'y a plus que nos pas qui résonnent — arrêtons-nous un instant : au milieu de cette double colonnade reliant les deux ailes latérales, dernier avatar de l'ancienne galerie d'Orléans, voyez le blafard reflet de cette lumineuse solitude — écoutez la rechute murmurante de la fontaine dans sa vasque — chuchotement de mille bouches sans visage perceptible d'abord, alors que les lèvres, les visages, les physionomies ont passé depuis longtemps : chuchotement qui récapitule pour moi des gestes, des attitudes, avant même d'aboutir aux physionomies qui les affectent — et souvenez-vous que ces lieux sont désaffectés quant à la *demande*, non pas tant quant à l'*offre*.

Ce qui se propose ici (sous couvert d'articles), c'est l'ancienne rumeur que le passant distrait ou désœuvré, ou quelque peu chagrin, perçoit avec un pincement de cœur : les hautes arcades, les fenêtres en demi-lune des entresols, les altières croisées — le tout encadrant ces allées et ces plates-blandes — le bassin circulaire où assis je guettais le passage de Roberte — tout le rythme silencieux que mesurent ces architectures, c'est en fait le mien *en sourdine* : variable certes selon les heures creuses ou l'écoulement des sorties de bureaux quand, par petites rafales, des groupes de gens hâtifs marquent l'intrusion de la précipitation brutale du travail et des bousculades des avenues avoisinantes — mais si rapide et si brève que la nappe de silence redevient aussitôt étale et dormante. Non, ne songeons guère au *Neveu de Rameau* se faisant l'écho des querelles bruyantes dans la chaude ambiance des salles d'Opéra, des intrigues de dîners. Je sais bien qu'aujourd'hui les affaires

immobilières calfeutrées, les diverses boutiques en transformation poursuivent leurs activités de façon plus abstraite et plus morne — certes ici également des gens vivent de façon moins rêveuse, toutefois ce n'est pas par hasard si j'ai situé l'épisode des *Barres parallèles* dans quelque sous-sol attenant à la galerie.

— *Vous parlez comme ferait Théodore, le personnage du Souffleur : « Ici j'ai connu la plénitude jadis, tout ceci m'a été arraché je ne sais quand, tout me reconnaît, tout me nargue... »*

— Est-il sentiment plus étrange que de se savoir par lui approprié, lorsqu'un espace s'anime et vous aura répondu ? J'éprouve les intervalles sur un mode intérieur, perverti depuis toujours par des réminiscences spatiales : *d'un seul coup on retombe en arrière* ; cet endroit, on l'a déjà parcouru, et quelle que soit l'altération qu'ont subie les façades, la certitude d'une permanence l'emporte sur l'apparence changeante du décor ; comme si les choses n'avaient bougé que placées pour moi dans le même horizon à des plans distincts. Le trouble qui s'empare de mon individu est que, revenu à ce niveau antécédent où des forces tapies depuis une époque lointaine m'accaparent tout entier, je dois néanmoins coexister par le fait de la dimension qu'actuellement j'occupe. Les mots que vous citez n'expliquent pas différemment le vertige dont souffre Théodore. Dès que j'aborde à ces parages, l'atmosphère m'en avertit qui se réinstalle alentour, aussi enveloppante que celle que je décrivais... Or, il faudrait que le temps ne s'opposât plus à lui-même dans nos discussions, afin d'espérer traduire le phénomène.

— *Pourquoi m'attirer ici, moi qui sans vous ne verrais que la nudité de ce périmètre ?*

— C'est que peut-être la configuration que je me fais de la capitale, pour n'évoquer qu'une rêverie en milieu urbain, la géographie mentale que je vous invite à reconnaître, se confondent finalement avec mon onirisme personnel. Non loin d'ici, je déambule

chez *Lavrut* au passage Choiseul, pour y chercher mon grand papier toilé, et m'y sens plus à l'aise qu'au *Lido* des Champs-Élysées. Pensez au *Paysan de Paris*, hommage à la vie artisanale dans le monde industriel où il n'y a plus de saisons, au Paris populaire et cependant toujours agreste de Balzac. Ces ambiances se sont établies pour durer, tel un espace sans passé, et se rappellent en nous par une série de décalages constants. A plusieurs reprises, j'ai raconté ce songe qui s'apparente à une vision : je considérais une gravure montrant un square autour duquel on aperçoit les portiques et les arcades que vous avez là devant vous — subitement accourt, monté sur une draisienne, les jambes ballantes, touchant à peine le sol, un personnage vêtu à la mode du Directoire et qui, venant à ma rencontre, soudain s'immobilise à quelques pas dans le geste de cette locomotion déjà rapide, bien qu'il est vrai absolument silencieuse — alors seulement, je réalise que ce n'est plus une gravure ; que je suis contemporain de l'époque révolue où se déroule la scène.

Dans ce genre d'expérience, c'est comme si j'utilisais un chevalet en plein air ; je fais constamment autant de projections du même type, tandis que je ne puis participer à cette ambiance dans laquelle pourtant je vis ; et derechef, parce que je vis dans cette ambiance, le monde où je vous parle se semblera peuplé de schizophrènes — et je le suis peut-être dans notre univers usinier — ce Sahara où l'on campe au milieu des objets —, mais en raison inverse de l'emploi prêté d'ordinaire à ce mot. Si la réalité est fausse autour de moi, elle n'en est pas moins *authentique* quand je reste dans mon lieu : en quoi la sorte d'hallucinoïse qui me saisit est un état qui m'absorbe complètement — car si le temps est aboli, tous les temps sont *adjacents* — et transporté au gré d'une situation intemporelle... je me vis tel que si le songe m'avait pu donner le change.

— Vous décrivez là une topographie intime. Mais ne sommes-nous pas aussi sur les lieux de vos romans ?

— Ah oui ! Sauf qu'il n'est plus question d'hallucination.

— Je pense au subterfuge qui attend votre héroïne, quand sa promenade la conduit sous le péristyle du Véfour. Je revois entre ces colonnes le grand tableau d'une Roberte en tailleur : les joues teintées de carmin, gantée en bleu marine, jetant un œil furtif sur son poursuivant et, malgré l'étroitesse de la jupe qui l'entrave, progressant sur ce dallage avec une simplicité déconcertante. Le changement de niveau où elle succombe, se retrouvant l'instant d'après attachée demi-nue dans un sous-sol — donc le cadre extérieur de son aventure morale —, concorde assez peu, outre ces circonstances triviales, avec le décor que vous venez d'illustrer.

— Je ne crois pas qu'il y ait de subterfuge dans *La Révocation*. Qu'un événement « spirituel » prenne à cette occasion une forme triviale, profitant des conditions interlopes d'une grande capitale, ne change rien à la déambulation qui le prépare. Plutôt est-ce la situation narrative qui se superpose après coup au lieu réel. Quand j'écrivais *La Révocation de l'édit de Nantes* — mon épouse travaillait à deux pas, je revenais l'y prendre chaque jour : c'est donc aussi de cette manière que s'est assimilée mon histoire, par des occurrences d'abord « réalistes », et pour tout dire un fait *vécu*.

A ce titre sans doute, le Palais-Royal était alors, et est demeuré pour moi instinctivement, un *quartier spectral* : entre le centre classique (le Louvre) d'un côté, de l'autre le domaine du tourisme de luxe, le secteur des grands magasins (Saint-Lazare), ce jardin — vétuste et abandonné — présente un contraste à nul autre pareil ; et si l'idée d'imaginer les *Barres parallèles* dans ce quartier ne se relie à aucune donnée littéraire, en revanche le paradoxe aura été de soutenir que le monde moderne se cache derrière le vieux décor : une salle de culture physique, instal-

lation insoupçonnée en sous-sol — son éclairage au néon — son parterre en linoléum ; et puis la scène elle-même, plus proche de la manipulation hygiénique, qui, par son efficacité brutale, fait basculer la rêverie dans son contraire : bref, comme si la *vétusté* était en soi prétexte à la réactualisation du sentiment moderne — ce que je nomme « discontinuité » — parce qu'à la lumière d'un fait incongru vacille l'équilibre des situations en apparence les moins propres à le trahir. Roberte, en effet, ne se trouve plus de plain-pied avec le rythme de sa promenade ; mais, sitôt l'intermède achevé, la voilà qui se ressaisit à nouveau : elle n'a pas même besoin de rafraîchir son maquillage, et ne note que plus tard, en savourant les détails de cette parenthèse dans son Journal, l'*irréalité* morale où l'a plongée l'événement.

En somme, j'ai voulu réveiller les arcanes d'une topographie obsédante, ou qui deviendrait telle à mesure qu'on se livre à quelque repérage instantané : que dis-je ? l'imprévisibilité du songe coïncide avec le trajet divagant de la promeneuse ; et puis, au gré de cette évocation, restaurer l'ancienne *rive droite* contre le XVI^e arrondissement, réimposer l'essor de la vieille bourgeoisie dans l'intervalle qui sépare l'éveil du romantisme de l'échec du premier matérialisme. De ma part, ce n'était primitivement, comme vous dites, que des visions de poursuite, d'interception (puisque Octave est censé ignorer l'épisode scabreux des *Barres*) — et pour la satisfaction d'un *monomane* — mais il importait que ce fût à l'abri de ces portiques, de ces ombres que font en plein jour les passages, c'est-à-dire dans un ancien lieu de galanterie et de rendez-vous qui apparaît vidé de son antique société. Ainsi ce qui pour Roberte n'existe plus (le passé ou la culture de son époux), à l'occasion d'une simple promenade ressurgit, qui en concrétise la sous-jacence phantasmatique.

— *N'est-ce pas tout simplement tendre un piège au comportement d'une femme qui se croit affranchie de la géographie mentale où vous la faites traverser ?*

— C'est évident, mais dans l'optique où je viens d'exprimer cet *onirisme topologique* — j'entends ces résonances spatiales —, alternent également chez mon narrateur les moments de trouble, de dissociation, avec ceux qui précipitent le cours de l'histoire. Alors que *La Révocation de l'édit de Nantes* décrit la nostalgie d'Octave, reflétant sa position de vieux réactionnaire maurrassien qui s'imagine contemporain de Daguerre, rêve d'un Paris occupé, débarrassé de sa population ouvrière, redevenu habitable — ce qui est faux bien sûr quant au « calme » dans Paris occupé — quoique, avec la raréfaction des voitures, la disparition des nuisances, la végétation eût repris dans la capitale un essor extraordinaire qui trompait sur les atrocités qui s'y passaient ; dans *Le Souffleur*, à l'inverse, j'ai fait de cette *délectation morose* en tant que rêverie morbide le principe conducteur de l'intrigue : ne serait-ce que retrouvant une topographie concordant *au-dehors* avec celle que je devais attribuer ensuite au cerveau « malade » de Théodore — soit un large quadrilatère ayant à l'un de ses sommets le Paris saint-sulpicien, à l'autre la maison où est mort Voltaire sur la Seine, puis si l'on veut, rue de Richelieu, celle que l'autocrate russe avait offerte à Diderot, enfin qui se fermerait aux boulevards par le passage Choiseul — donc un espace qui déborde et recouvre celui de *La Révocation* — mais architecturalement qui n'était autre que le Paris Ancien Régime. Sur ce fond, Roberte, dédoublée par Valentine, n'est ni la même cour de Rohan, ni la même jouant une saynète au stéréoscope : passant d'un lieu à l'autre, gardant le même visage, son âme seule n'est-elle pas *hors de son lieu* — hors d'atteinte de Théodore — lui échappant par son ubiquité ?

— *Pourquoi ubiquité, si à chaque fois elle lui échappe ?*

— « Revenir sur les lieux où elle changeait sans changer de visage », c'est cela la hantise profonde de Théodore. Les lieux ne changent pas — les personnes changent ; or quelque chose en Roberte

permet d'éviter l'impression du *dépaysement* — et dès qu'il la reconnaît, dès qu'il s'aperçoit qu'aucune méprise n'est possible, Théodore retombe dans son délire.

— *Un délire particulier : car on dira qu'il s'appuie sur le motif obsédant de l'espionnage de l'épouse. Pourtant une chose encore me tracasse. Dans le premier chapitre du Souffleur, vous narrez une sorte de songerie, telle une suggestion dissolvante analogue à celle de tout à l'heure. Elle décide pourtant de l'imbroglia où s'engage le roman, et il est vrai qu'à partir de cet instant, la jalousie du personnage, épiant les allées et venues de son épouse, l'entraîne dans un cauchemar burlesque et tourne à la persécution. Or vous décrivez une exhibition inattendue : le spectacle d'un nu éblouissant, le geste obscène qui s'exécute en silence et, devant ce jet d'eau, le narrateur anéanti, oubliant le jardin que cernent les flèches dorées des grilles, « frustré », dites-vous, « jusqu'au bénéfice de la vision ».*

— Que voulez-vous me demander ?

— *Sil ne faut pas voir dans l'objet de ce mirage l'origine du délire qui persécute le cerveau « malade » de votre Théodore.*

— Non, c'est qu'à la place du jardin que vous voyez ici, je situe un groupe de cèdres avec des fougères, où, comme dans un paysage préhistorique, une femme rendue à l'état de sauvageonne se dévêt, et là même se satisfait dans un nuage vapoureux. Couché sous ces frondaisons, son type est pour moi celui de la *Dormeuse d'Avignon*, le modèle de Chassériau qui fut aussi la maîtresse attitrée de Vigny : une beauté marquant l'époque par sa plasticité canonique, plus langoureusement provocatrice qu'ingresque. Dans sa soudaineté, cependant, le rêve en question ne présente qu'une image fugitive : c'est un évanouissement qui fait voir à Théodore la ressemblance confondante du modèle, non pas une contemplation véritable, pour lui insoutenable ; et d'ailleurs la révélation éphémère dont ce bocage est le prétexte — d'une femme prenant

la pose, qui se délasse en toute impudeur — demanderait plutôt le *regard de faune* que sur leur sujet portaient des peintres comme Chassériau et Courbet. Faites attention que le *nu en soi* relève d'une notion bourgeoise de la peinture ; académiquement isolé, il n'exhibe que le résidu d'un phantasme vidé de son contenu. Aussi faut-il un témoin pour que, derrière le stéréotype de la « belle anatomie », l'on éprouve tant soit peu le traumatisme originel dont il est la réplique. De fait, immédiatement après, un hululement de vapeurs rappelle mon Théodore à la réalité ; quant à celle qui s'identifie trop bien à Roberte, le vertige de la ressemblance en effet se dissolvant, reste le bruit de sa course affolée qui se répercute sous les arcades...

Car j'imagine, pendant ce laps de temps très bref, que le narrateur (distinct de moi-même, K. dans le livre) se sente poussé dans le fauteuil d'un vieillard infirme — vieille momie squelettique qui figure le grand bourgeois d'extrême droite, prototype d'Octave, le mari défunt de Roberte — et, du coup, empruntant le regard du vieux, il devient Théodore — puisque, à scruter la pénombre où les forces et les puissances du trompe-l'œil se tiennent assoupies, cette exploration vicieuse des charmes d'une inconnue qui aurait les traits de son épouse ne révèle que l'intimité scandaleuse de sa femme à lui — Valentine. La scène est dans l'esprit d'un Frankenstein. « Pas ici ! Lâchez-moi, on nous voit ! » s'écrie celle-ci, qui à la différence de *La Révocation* n'est plus happée ou sujette aux entreprises du maniaque. En somme, si je me suis fondé sur le contexte de ces murs, pour dans les deux cas construire mon stratagème romanesque, c'est le plus sciemment possible, choisissant d'incarner d'abord dans la vraie nature de Roberte cette prédilection aventureuse dont nous parlions, — décrivant les occurrences qui découlaient de ce vagabondage impromptu — avant de tisser la trame d'un récit opposé où sur le même territoire Roberte pourchassée se joue de son propre rôle.

Notez que Gide préférait les quartiers populaires (Belleville, etc.) —, je le contrarie en ceci que je

mets pour ma part l'*interlope* dans ce qui est loin de le paraître. Il y a là une sorte de nécessité, ce n'est pas seulement que le Palais-Royal nous y ramène à nouveau, du fait même que nous sommes ici pour en causer.

— Vous venez de m'associer aux échappatoires de *Roberte*. Quelle occasion meilleure pour apprendre comment vous conciliez ces niveaux dans la structure des *Lois* de l'hospitalité. *Roberte* ce soir est celui des trois livres qui a pour cadre unique la réalité domestique. Vous dites une trilogie.

— C'est que ma trilogie forme un quatrième livre.

— En quel sens ?

— Quittons si vous voulez les considérations topologiques, si j'ose dire, pour l'espace du livre redistribuant ces trois ouvrages en un seul, augmenté d'une préface et d'une postface. Récemment un exégète s'est appliqué minutieusement à prouver¹ que j'usais d'une « procédure romanesque » — mais j'eusse été bien incapable de composer l'un après l'autre ces trois romans, tels qu'ils se sont élaborés successivement à des intervalles plus ou moins longs occupés à d'autres textes — chacun dans l'ignorance de ce que serait le suivant, sans même avoir l'intention d'une suite — si au préalable mon propos eût été d'appliquer une « méthode » préétablie par une *théorie du roman idéologique* ; Balzac n'a-t-il pas écrit en son temps dans *La Revue des deux mondes* que *La Chartreuse* était le chef-d'œuvre du roman à idées ? Or, s'agissant des implications idéologiques des *Lois* et à supposer qu'elles puissent passer pour telles, dès lors qu'on opposerait la scolastique d'Octave et l'humanisme athée de *Roberte*, on n'y trouverait point la raison implicite à la réitération du thème qui, par la réunion de chacune de ces fictions,

1. Jean Decottignies, *L'Écriture de la fiction*, P.U.F., 1980.

inventant à cet effet un procédé inhérent au phénomène, en fit un *nouvel ouvrage* — pour ne pas dire un *roman nouveau*. Et si, pour ma part, il y eut un semblant de méthode, des règles — je n'ai pu les suivre dans mes élucubrations qu'en un état d'absolue inconscience — n'obéissant qu'à ce que je nommerai le *magnétisme de l'élaboration affabulante* ; et ce à partir d'une donnée concrètement vécue : ma seule préoccupation étant alors, au gré de cette délectation morose, de doser les moments de celle-ci, d'économiser les moments violents, les coups de théâtre, veillant surtout aux effets de ma prose sur le lecteur. Tout cela sans me soucier de savoir si je bouleversais de ce fait le genre institutionnel du récit, au contraire me refusant volontairement aux procédés de mon ami Georges Bataille qui, lui, accumule les péripéties obscènes pour une tout autre démonstration.

En revanche, souvent, on a pris l'habitude de se rapporter pour me comprendre à certains de mes textes critiques ou autocritiques — tels *Protase et Apodose* — ou la postface des *Lois de l'hospitalité* — dans lesquels j'ai analysé pour soi le *magnétisme affabulateur* qui est à l'origine de mes récits, mais le rappellerai-je assez, outre que ces textes sont de dix à quinze ans ultérieurs à la rédaction des premiers, ce qui s'y prononce n'intervient pas dans l'élaboration obsédante et monomaniaque qui les a suscités. Ainsi que je l'ai souligné dans *L'Arc* : c'est pour moi l'imaginaire qui donne naissance au conceptuel, non l'inverse. Parlerait-on d'un procédé primitif ? Ce fut dans mon cas la *structure dialoguée* (tant de Sade que de Joseph de Maistre) : du tableau à l'argumentation, et de la dispute à l'enchevêtrement, bien que cela servît simplement de cadre à ce qui n'a été encore une fois qu'une affabulation à partir de données réelles, *vécues*.

Si donc je dis aujourd'hui que la réunion tri-logique des trois romans constitue un *quatrième roman* — c'est que ma propre conception se rapprocherait plutôt d'une forme classique, à savoir « expérimenter la validité du thème ». Telle était du moins mon intention lorsque, pour donner une version

définitive des *Lois*², je l'ai présentée en un triptyque dont *Roberte ce soir* occuperait le volet central — comme placé en abîme — tel un miroir déformant, de sorcière — dans lequel Roberte se contemple une première fois : *La Révocation* ; puis qu'elle va briser : *Le Souffleur* — puisque la salutiste elle-même s'en inspire pour brouiller son jeu perturbateur. Entre *La Révocation* et *Le Souffleur* — *Roberte ce soir* est un document : une pièce à conviction — en tout cas une *fiction* par rapport aux *faits censés être réels* de *La Révocation* et du *Souffleur*. Dans cette redistribution, le volet de gauche par lequel la lecture commence figure la volonté d'intérioriser les protagonistes, Roberte notamment, s'agissant dans *La Révocation* de deux journaux intimes. Mais là encore les tableaux — les scènes — devaient se décrire sous une forme s'inspirant à la fois du *théâtre boulevardier* (Henri Bataille et Henri Bernstein) et du *cinéma muet*. Toujours est-il que dans *Roberte ce soir* comme dans *La Révocation* — les *Lois* constituent quand même une *machinerie exorcisante* : il faut exorciser dans Roberte l'incrédulité. Si dans le premier cas Roberte tente d'y résister par le silence, dans le second par des initiatives contradictoires (pédagogiques à l'égard du neveu, d'indépendance à l'égard du vieil époux), dans les deux situations, croyant se libérer de cet exorcisme, ce qui l'amène à y succomber, elle incarne finalement l'image calomnieuse de l'aventurière qu'Octave recherche en elle, devenant réellement celle qu'elle refusait d'être.

Le *troisième volet* par contre renverse du tout au tout la situation des deux plans précédents : les conditions sont à proprement parler celles du *fait vécu* à l'origine de l'affabulation, et font du *Souffleur* le plus autobiographique des trois livres. Aussi bien l'entourage familial de Roberte (la constellation domestique dans le sens où vous l'évoquez) y est-il entièrement transposé dans une actualité quotidienne qui ne retient des deux romans précédents que le *fait écrit* de *Roberte ce soir* en tant qu'une *comédie*

théologique injouable donnant lieu à des répétitions. Document diffamatoire donc à la lumière de faits « romanesquement » réels. Subsiste l'ambiance des *Lois* dans l'institution de l'Hôtel de Longchamps. Mais ici intervient l'élément sous-jacent à toute l'intrigue : la *machinerie exorcisante*, c'est Roberte qui la reprend ; c'est elle-même alors qui liquide *Les Lois de l'hospitalité* basées sur sa propre inéchangeabilité. N'observe-t-elle pas ainsi le respect de la monogamie ? Voulant guérir K. de l'obsédante possibilité de leur mise en pratique, elle pousse cette obsession à l'extrême et recourt au *dédoublement des identités* — d'où le délire paranoïaque de K. devenu Théodore, croyant avoir affaire à deux femmes, l'une substituée à l'autre dans le rôle de Roberte et ne consentant pour finir à redevenir lui-même, K., qu'en tant que *l'étranger*, donc *l'hôte de sa propre inéchangeable Roberte*. Théodore, « c'est ici que nous l'avons enseveli », dit-elle en frappant de son doigt le front de K.

Voilà quel était mon propos pour conclure les *Lois*. Après la publication du *Souffleur*, les trois ouvrages (édités les deux précédents par Minuit, le troisième par Pauvert) se lisaient en ordre dispersé — tantôt l'un, tantôt l'autre des trois, lecture désastreuse suscitant des malentendus et des interprétations dont j'étais seul à éprouver l'intolérable incohérence. Ce fut après coup que j'eus conscience de la nécessité de les rassembler en une trilogie conformément à un *quatrième plan* ; et si la syntaxe du narrateur et du locuteur change à chaque situation, reproduisant en chaîne le stratagème du dédoublement : ce qui explique l'allure vaudevillesque à la Feydeau qui conduit au dénouement ludique de l'intrigue, il n'est pas moins caractéristique à cet égard qu'il n'y soit presque jamais question de la *parole de Roberte*. En examinant les trois livres comme on ferait d'une prosopopée : une *parole sur Roberte* dans trois situations différentes — l'on estomperait en tant qu'objet le personnage qui motive cette parole.

— Fort bien, repris-je à quelque temps de là, votre *Roberte* est une aventurière qui s'ignore ; qui foule aux pieds la culture de son époux et, suivant l'itinéraire d'une innocente curiosité, qui pénètre dans les zones d'un Paris piégé que vous seul connaissez. Pour finir, son modèle redevient fabuleux. L'intrigue théâtrale de *Roberte* ce soir, vous l'avez mise en scène dans l'atmosphère divagante d'un « théâtre de société ». Une injouable comédie, comment le nier ? mais le sujet vivant justement. N'existe évidemment qu'une seule femme, cela est acquis ; elle prend l'initiative, elle jette le trouble, consciente que l'amateur désabusé de mari à qui son destin est lié dénonce sa chasteté en faveur d'une autre : ce monstre qu'il croit reconnaître sous sa physionomie. A l'instant, vous m'expliquiez qu'un processus inconscient — le magnétisme de l'élaboration affabulante — a guidé votre entreprise ; n'est-ce pas aussi une sorte de « distanciation » picturale que vous auriez imposée à votre modèle ? *Roberte* se prête sans doute à paraître sur la scène de vos tableaux vivants, mais elle résiste à toutes ces projections, comme si — malgré l'aspect représentatif que le trafic de ses charmes illustre aux yeux de son époux — elle-même l'emportait sur une esthétique aussi fallacieuse.

— Prenez garde à ne pas mélanger les données. *Le Souffleur* montre seulement le jeu d'une ambiance, comme dans *Vétir ceux qui sont nus* de Pirandello. Quand je dis que *Roberte* rencontre l'aventure, j'entends Vittorio primitivement, ce personnage vaguement inspiré par le cas de Malaparte, dont le double jeu, à l'avant-plan du conflit du fascisme et des démocraties, précipite agréablement *Roberte* dans le divertissement qu'elle pense s'octroyer. Finalement, elle trahit Octave et son idéologie, loin de soupçonner qu'elle ne le fera qu'au prix d'une liberté qu'elle revendique.

Les *aventures d'une femme* — quoi de plus banal en apparence ; sauf qu'en ce qui concerne l'esthétique « subversive » de son époux — compte tenu des critères qu'il impose à ses choix esthétiques —

c'est la monogamie qui devient subversive, ou encore c'est la subversion dans la manière d'interpréter cette dernière qui est pour lui implicite à la monogamie. Octave figure bien l'esthète collectionneur tel qu'il n'existe plus, rendant la peinture complice de ses impulsions ténébreuses : *contemplateur* mais *consommateur* ; sa contemplation est subvertie en consommation, même si ce faisant il incarne un univers culturel honni par les milieux du clergé romain que représente le chanoine, son cousin. En imaginant revivre à travers son épouse les scènes de sa collection privée, il ne se doute pas cependant que cette vision du monde qu'elle va précisément illustrer pour le confondre disparaîtra après lui — « Je crève pour la beauté donc pour la cause des salopards », avoue-t-il en réponse à l'option radicale-socialiste de sa femme — et en effet, on ne peut plus sous la *Quatrième* se prétendre un capitaliste de la sensation, l'esthétique mercantile et la stéréotypie galvaudeuse ont déjà triomphé.

— *Au fond, c'est l'aventure sur le terrain de la culture ?*

— On ne saurait le dire en ces termes. Mais, remarquez, le terrain est très important. Je ne suis qu'un *sismographe* de la vie impulsionnelle...

— *Un sismographe ?*

— Votre question me l'indique. Impossible d'aller plus au fond, de sonder un irréductible qui n'a de sens que spirituel. N'évoquions-nous pas ces changements d'échelle qui forment un terrain mental déterminé ? Chacun de nous enregistre de semblables décalages ; d'où un genre de sismologie appliquée aux comportements dans le fait de ma présence à tel ou tel endroit. Ils mettent à nu des gisements qu'on croyait enfouis. Pour *Le Souffleur* plus encore que pour *La Révocation*, les ambiances différentes où nous avons habité — notre maison à Villeparisis, l'appartement Régence de la rue du Canivet, l'hôtel de la cour de Rohan — comme autant de métamorphoses d'une demeure où coexistait une même physiologie, en pesant par leur simultanéité sur la conscien-

ce, ont contribué à sédimenter mon expérience, jusqu'à la rendre inséparable du processus d'évolution d'un lieu.

Il reste toutefois, quant au terrain spirituel dont je me sens tributaire, que le mien répondrait uniquement de cette sphère où les données émotionnelles n'étaient pas exprimées en dehors du plan de la projection plastique ; ce plan assimilant *l'espace même des mouvements de l'âme* — à celui du *tableau* — lequel n'en est bien sûr qu'une image relativement acceptable : et donc l'instrument d'un compromis entre la vie et sa restitution volontaire à un moment donné — mais à partir de ce qui se répète pour moi sur le seul *terrain vertical*.

— *J'ai bien peur qu'on ne vous reprenne sur ce point notamment, qu'on ne vous reproche d'avoir la nostalgie délirante d'Octave. En suivant à la lettre l'intrigue, vous le faites précéder au moment où le Général arrive pour la seconde fois « aux affaires ». Est-ce la crise d'une époque que vous sanctionnez par ce moyen, le malaise qui frappe les valeurs traditionnelles de la peinture, que symbolise la disparition de votre personnage ?*

— A quoi pensez-vous ?

— *Aux motifs qu'inlassablement exhibent vos compositions murales. Vous revendiquez un « pompiérisme du plus mauvais aloi » ; il n'est que de voir La Gladiatrice ou Roberte au stéréoscope pour en juger qui, parmi vos tableaux les plus gracieux, semblent réalisés sans nul souci de se conformer aux préoccupations des peintres, vos contemporains. Je choisis ce dernier qui montre une superbe élongation du corps, et comme une phosphorescence de l'épiderme : deux enfants en parure d'Indiens désarment une femme qui n'a gardé que des dessous en fourrure, et un bonnet genre Davy Crockett — sous le lit, on observe la scène dans des boîtiers qui la réfléchissent par un jeu de miroirs. « Façon démodée de faire voir », récupération par le trucage des normes académiques de la Belle Epoque, dans cette say-*

nète extravagante, tout suggère un parti pris de parodie. On ne pense pas seulement aux daguerréotypes, mais au Théâtre optique qui précéda le cinéma. Pourquoi ce retour en arrière ? A-t-il quelque rapport avec le galvaudage de la figuration nouvelle, publicitaire, cosmétique et autre, qu'Octave enrage de voir se développer, lui qui dans les années 1950 continue de vivre sa douce folie ?

— Il n'y a rien qui s'apparente chez moi à quelque accablement nostalgique. Outre que les scènes qui surgissent dans le roman ne se présentent aucunement selon les mêmes règles quand elles apparaissent sur le tableau, il ne conviendrait plus de parler comme il y a une trentaine d'années du malaise de la peinture, ni surtout de le référer aux dispositions de mon personnage pour interpréter l'activité à laquelle je me consacre. Si nous faisons une incursion dans les coulisses du monde que je lui prête, force serait d'admettre au contraire que le personnage d'Octave ne me ressemble guère, puisqu'il n'a assumé aucune des liquidations du patrimoine visuel que, pour mon compte, j'ai opérées. Concernant le *domaine pictural parisien* et les secousses qu'il a subies en notre siècle vingtième, on ne relèverait de ma part qu'un certain nombre de tics de génération, et d'une génération postérieure à la sienne. Au moment où la perception en eût été possible, dans les dernières années d'avant 1914, j'ignorais complètement que mes impressions d'alors pussent être prophétiquement raccordées à celles que je revivrais ensuite. A l'époque où nous emménageâmes à Saint-Germain-en-Laye, dans une très belle maison de campagne, les Pierre Bonnard nous faisaient excursionner dans leur grosse voiture automobile à travers le Vernonnais. Est-il besoin de vous dire que j'ai connu l'attraction contrariante de l'univers impressionniste d'un côté, de l'Allemagne expressionniste de l'autre, au cours de ces déplacements qui, durant le premier conflit, puis au lendemain de la guerre, avant mon retour à Paris en 1923, traumatisèrent mon adolescence ?

La vision « puérile » qui devrait fantomatiquement se retrouver dans mes tableaux n'est pourtant pas

du tout de même nature : c'est en sens inverse les affiches de Capiello et en particulier son coussin thermogène — les résidus hiératiques qu'elles pouvaient accessoirement réintégrer — qui frappaient mon imagination — le geste figé des couvertures du *Petit Journal* — et tout autant le romantisme « pré-historique » de Rosny l'aîné que les machines prémonitoires de Jules Verne ; enfin que loin de reprendre l'héritage de la « peinture-peinture », m'intéressait bien plus le genre d'illustrations conventionnelles que Roussel adopterait pour ses *Impressions d'Afrique*. Féerie qui profit de l'époque, technique du rêve dont l'industrie du spectacle n'a plus notion : — de nos jours, avec mes *posters* en grand format, ne visé-je pas un mode d'exposition parfaitement étranger aux soubresauts de la crise visuelle dont vous voulez voir en Octave le représentant ? Telle la préciosité d'un art populaire, c'est à la peinture de foire — non pas au Louvre — que je renvoie le spectateur de mes tableaux — ou peut-être aux magnifiques *foresteria* : ces scènes murales de Tiepolo le fils qu'on admire en Vénétie.

— Là aussi ce sont les intérieurs peints d'une demeure, avec ses portes décorées de personnages. Mais cette ambiance de music-hall : ce climat de simulation qui hantent les panneaux que vous exposez ; Mlle Glissant dans le rôle de Peter Pan ou dans le rôle de Diane : font-ils partie de la même inspiration ?

— Eh bien ! Je ne sais pourquoi dans mes rêves, ces survivances magiques et primitives d'un type de visualisation « fin de siècle », obsolescent et trivial, se rétablissent pour mieux se confondre avec le lieu que je circonscris en dessinant. Ce n'est pas un clichéisme quelconque, plutôt une forme particulière d'*amnésie spatiale* faisant de la réapparition de ces scènes l'instrument d'une critique de la conception du tableau en soi, telle qu'elle a cours aujourd'hui. Je ne veux pas perdre mon langage pour des raisons pragmatiques. Le métier auquel je me confronte n'est qu'une étape pour rencontrer la réceptivité du spectateur : anticipation des réflexes chez lui, qu'une

situation fidèlement représentée est à même de susciter.

En ce sens, le motif réel de notre conversation trouve ici son origine dans le sens que j'attribue à la *répétition* — donnée vécue de façon antinomique — qu'inconsciemment notre siècle a refoulée, et dans laquelle cependant je m'exprime. Aussi loin que je remonte, la conviction de ce *retour* est l'élément justifiant ma manière pour beaucoup « hérétique » de mettre en scène les lieux et les personnages — en affinité avec la sensibilité de ce temps, qui n'en est pas une dans les termes d'aujourd'hui, notamment parce qu'elle demandait l'accord avec des conditions psychiques d'appréciation des objets, mais aussi parce qu'elle n'était point submergée par le *didactisme des méthodes* auquel l'œil depuis a été entraîné. Voyez-vous, le « miroir de la vie » est encore pour moi une chose que la vie ne peut pas avoir ternie, ayant su dès mon adolescence que je ne suivrais pas la prévention de Gauguin contre le trompe-l'œil ; que c'est à travers lui que le monde nous est donné. Et quand désormais je parle d'une mythologie foraine, ce qui semblerait peu de chose, encore une fois sachez que nul autre sentiment ne me pousse à en raviver les couleurs ; elles gardent à mes yeux leur fraîcheur de jadis.

— *Il est vrai, la scène du stéréoscope n'est pas exactement du trompe-l'œil. Mais par le jeu des couleurs, l'effet de pictorialité qui correspond au traitement de la chair aboutit à créer un halo singulier qui rend la figure lumineusement palpable.*

— C'est une scène particulière. Le but est de replonger le spectateur dans la semi-obscurité d'une sorte de « boîte privée » où Roberte, se sachant regardée, serait contrainte d'adopter une posture exigée par le décor. Le nu étant de nos jours ce qu'il y a de plus galvaudé, je m'applique au vallonnement du dos, pour opérer un *rehaussement* même par l'usage des teintes. Dans la pose, la violence vient de ce que la femme recherche une ombre ; d'où l'immédiateté d'une telle exhibition qui, par l'intermédiaire du corps, dissimule pour l'esprit une présence qu'on

ne voit pas, qui demeure intouchable. Si le nu véritable suppose une palpabilité dans l'obscurité, le fait que je fasse de ce dénudement un motif pictural signifie que je dois simuler à sa place une forme de palpabilité visuelle. *La nudité est donc aussi un costume*. Elle a son propre vêtement, ce qui échappe est couvert par la texture du *corps rehaussé* ; et de même que le galbe est une provocation de ce qu'on ne voit pas, de même le trucage qui forme le sujet du tableau est un moyen très simple de faire comprendre un processus spirituel.

— *Si le lieu du tableau est celui d'une répétition, vous m'avouez incidemment que c'est une amnésie qui préside aujourd'hui à votre travail. L'autre soir au Palais-Royal, nous pressentions déjà une idée similaire en indiquant que l'espace récapitule les intervalles. Pourrait-on concilier l'amnésie relativement aux lieux rêvés avec l'espace du tableau ?*

— Je croyais vous avoir dit qu'à mes yeux diverses temporalités se récapitulent les unes aux autres adjacentes. Mais c'était en me rapportant à ce qui m'apparaît comme une très ancienne *désorientation onirique* ; toutefois n'en concluez pas maintenant — concernant Paris — que la ville m'ait paru suggérer une suite de tableaux. L'amnésie des points de repère relève chez moi d'un tout autre phénomène, supposant d'abord l'imprégnation spatiale de la vie sensible.

A tel point que mes rêves ne me sont agréables que si je parviens justement à m'orienter, et quand même cette orientation serait fausse, au moins n'aurais-je pas oublié quelque autre orientation qui m'est du reste innée : seul le *dépaysement* est traumatisant. Dans l'intervalle, avant de rejoindre le chemin des bords de la Seine, je connaîtrai le Berlin wilhelminien

et celui de l'époque weimarienne, Paris dans mes rêves se reflétait parfois dans les quartiers de la Spree ; puis s'intercaleront l'aspect médiéval bernois — montagnes, torrents, Alpes — le Tessin — et enfin le vieux Genève. De nos jours encore, quand certaines représentations oniriques me montreraient des palais, des places italiennes, ou des paysages, là où je n'ai pas vécu de jour, mais où je suis déjà allé dans un autre rêve : grâce à cette parenthèse, je parviens de nouveau à me repérer, parce que je sais où le rêve précédent m'a conduit. Telle est alors une topographie onirique familière, bien que décalée selon que les lieux eussent été vécus au gré du songe, ou selon que, les ayant effectivement perçus dans la réalité, ces vestiges monumentaux se groupent autrement qu'ils ne l'ont été de jour — dans les deux cas, je m'oriente malgré tout. En revanche, ce que je nomme *amnésie spatiale* survient lorsque les lieux sont disposés d'une façon déconcertante.

Divers groupes de gens viennent à ma rencontre et, malgré ma perplexité, et le mal que j'ai à les identifier, leur affabilité même, voire leur empressement, me prouve qu'eux, en tout cas, me reconnaissent pour m'avoir fréquenté de longue date : alors se produit une transformation de leurs visages, et tandis qu'il me semble remettre sinon des amis, du moins des amis d'amis, tel carrefour parisien se modifie de son étrangeté, cependant que, me parlant d'un travail que j'ai entrepris, l'une ou l'autre de ces personnes m'aborde avec plus ou moins d'approbation ou de réserve — puis enfin me renseigne sur ce que je cherche : encore un peu de patience, me disent-ils, et ma propre femme doit nous rejoindre, et ainsi de suite. Si bien que les changements de lieux se produisent selon une sorte de colin-maillard. Le songe accumule d'autant plus de lieux familiers de différentes époques pour les rendre méconnaissables qu'il s'agit de dissimuler une figure et de suspendre sa poursuite.

— *Est-ce au juste un dépaysement ?*

— Ce qui me paraît évident, c'est que, ressenti dans des lieux familiers, il intervient en effet comme

censurant la poursuite de quelque physionomie — poursuite au cours de laquelle le désir trouve dans son intensité *la matière propre à édifier son obstacle* sous forme de cités, d'avenues, de demeures jamais closes, sujettes à une exploration interminable et dont l'aspect retient le regard pour une contemplation inassouvie.

Quand plus tard j'ai découvert les *visions de Paris* que Méryon gravait dans son délire — notamment le *lycée Henri IV* que viennent battre les flots de je ne sais quelle mer — ce Paris phantasmagorique me réconfortait dans mon malaise : ce *Paris existe bien* sous l'apparence du contraire, et c'est de son tracé irréductible qu'émanent les configurations insoupçonnées que seul le chagrin fou d'un Méryon pouvait rendre visibles. Est-ce pour avoir décrit les itinéraires de Roberte entre le Palais-Bourbon et le Palais-Royal que le même malaise me reprend, quand, ayant sous les yeux de grands négatifs des peintres photographes du siècle dernier — et tels quels reproduits en positifs — ou encore sur des gravures du XVIII^e siècle destinées à être projetées en miroir — ils m'offrent une vision de Paris sous un éclairage insolite, et me montrent Notre-Dame à la hauteur de l'Institut ! soit une inversion complète de la lumière et de l'obscurité, qui ne présente plus la ville sous l'éclairage du *couchant* mais du *levant* : le couchant étant généralement la vision la plus parfaite d'une capitale ou d'un port, signalant l'achèvement d'une journée, la plénitude d'une cité universelle ?

C'est peut-être pour surmonter ce cauchemar du dépaysement qu'il m'est arrivé de prendre pour l'une de mes compositions un point de repère déterminable pour quiconque : la perspective de la rue de Rivoli, à hauteur des Pyramides, afin d'y situer la scène qui s'y déroule. C'est précisément à cet angle que, une fin de journée, je faisais remarquer à Bataille par quelle distribution symbolique s'était fait le parcours révolutionnaire de l'histoire, de la Convention sise au manège des Tuileries, jusqu'au profil à l'est de l'actuel Hôtel de Ville — ultime refuge de Robespierre — qui abrita les *deux Communes* successives. Entre les deux, avant la percée définitive de l'avenue

de l'Opéra, Paris était jusque-là une *ville ombilicale*. Il y avait un réseau inextricable de passages, le Paris de Baudelaire, détruit de son vivant par Haussmann. A ce point d'intersection, est sortie l'image de *La Belle Versaillaise*.

— *J'aime beaucoup l'allure dramatique de la description que vous faites de ce tableau dans la collection d'Octave. Que représente exactement cet épisode ?*

— J'ai dessiné *La Belle Versaillaise* avant de la faire décrire par Octave dans *La Révocation...* En fait, j'ai exagéré l'histoire de ces grandes ou petites courtisanes de la société d'Offenbach ou de Mac-Mahon qui s'étaient attroupées au moment où les Versaillais faisaient défiler les communards : la chronique veut que quelques-unes de ces femmes aient essayé avec leurs ombrelles de crever les yeux des prisonniers — ceux-là mêmes qui ne devaient plus voir ce que la vie bourgeoise avait prélevé sur le compte de leur travail — ce « miroir de la vie » dont je parlais.

Mais à représenter cette scène, j'ai sciemment renversé les rôles, me figurant une *grande dame* exposée au scandale de la rue ; c'est elle alors qui est aux mains des communards, donc de ceux qui vont y rester. On lui arrache son ombrelle ; on la déshabille, afin qu'une dernière fois en puisse jouir de plein droit le regard du prolétaire — or par là même l'incident me fournit l'occasion de peindre les émois de l'élégante offusquée : n'ayant conservé que son corset plus ou moins délacé, gantée encore cependant, *La Belle Versaillaise*, trépignant de rage et se débattant malgré sa condition comme une dévergondée, devient la victime propitiatoire offerte au Paris insurgé qu'elle a vu mettre à feu et à sang. Par la suite, j'ai pu vérifier d'ailleurs la disposition des lieux d'après le tableau d'Escudero y Leon au musée Carnavalet : celui-ci présente à l'arrière-plan le pavillon Marsan qui flambe, à l'avant-plan le cadavre d'un soldat se devine au sol confusément, tandis qu'un personnage en gibus, de dos observe la scène, qu'un autre accroupi, penché sur une planche à dessin (sans doute l'artiste en personne) note toutes les données de

l'ambiance. C'est sur pareille toile de fond que Zucca, dans notre film, aurait voulu camper la Dame et ses comparses, sonoriser le piétinement des hauts talons de la belle, les cris étouffés, le passage d'un escadron de Versaillais, comme si la caméra eût existé au moment de la Commune, alors que dans le tableau la vie demeure silencieusement figée : *Stilleben*, faudrait-il dire en allemand.

— *La vie inerte, non pas la nature morte ?*

— La vie qui exige de s'éprouver *en tant que tableau*. Mais qu'on n'aille pas se fier aux apparences ; il y faut autant de chaleur qu'il en est nécessaire pour sustenter la vie même, laquelle n'est pas sublimable autrement que tenue en arrêt par sa propre inertie spirituelle. Sinon pourquoi Octave, présentant *La Belle Versaillaise* à ses visiteurs, prendrait-il un prétexte de ce genre ? Si la vie n'était réfléchie par le regard qui la sublimise, l'objet d'une telle situation cesserait d'avoir, comme c'est le cas ici, une signification exposable. Le tableau faisant passer instantanément une femme rangée à l'état de fille publique — c'est bien ce renversement de situation qui prend pour moi un caractère voluptueux.

3

LE PARADIGME ET LE CULTE DES IMAGES

Seconde visite rue de la Glacière. De derrière la porte, avant d'entrer, on entend Denise au piano, molto vivace, comme il est dit dans Le Souffleur. Cette fois-ci je regarde plus attentivement ce qui se passe sur les murs de l'appartement, où les tableaux allaient parfois, quelques-uns fixes, s'interchanger, Une gracieuse étude de Balthus, très proche pour moi de La Liseuse de Courbet ; puis un plus petit tableau, ce qu'on appelait jadis un « portrait de voyage », montrant un gamin à la corbeille de fruits, les cheveux coupés à la Jeanne, les joues cramoisies : Balthus enfant, que Bonnard ne se souvenait plus d'avoir peint, et qu'il rendit plus tard à Baladine. « L'auto-admiration perd les familles », conclut Klossowski en me renseignant, un propos surnois de Gide, que les armes giratoires et inquiétantes des Rola, entrevues dans le hall, me retiendraient d'approfondir.

Au-dessus du canapé où nous parlons, il y a surtout une Roberte aux nattes : une œuvre intimidante de gravité et d'intimité où se rassemble ce qu'une allégresse dans l'ambiance de nos soupers eût fait taire secrètement, bien au-delà de nos rires, des distinguos où tard dans la nuit nous les prolongions. Le motif en est étrange : c'est le pendant d'un autre tableau — La Belle Velue —, mais de ce titre scabreux, on ne comprend le sens que parce que de discrètes pilosités sont indiquées autour des mame-

lons. Le mouvement de la natte s'enroulant autour du cou, la main droite faisant pression sur la mèche finale, ces torsades elles-mêmes lovées isolent le visage absorbé et sereinement absent. Plus rien ne fait penser au stéréotype de la toilette : la gestualité des doigts fléchis cachent la nudité de la paume sur laquelle ils se referment à demi. Je note la tonalisation du papier en des couleurs ocres et rosées. Le thème d'une femme surprise par sa propre chevelure étendue à tout le corps, — rêve impossible autant qu'angoissant..., quoi de plus troublant que cette icône privée.

— *Vous avez mis le terrain pictural parisien à l'origine de votre hérédité visuelle ; mais je n'oublie pas que vous avez traduit tour à tour Kafka, Rilke, Klee, Nietzsche, Hamann, Wittgenstein — plus récemment Heidegger —, et quant aux Latins, Augustin, Tertulien, Suétone et Virgile : quel rapport la traduction a entretenu avec votre expression originale ?*

— Vous citez d'abord des textes fort différents que je considérerai comme des prolongements ou des *vestiges du Saint Empire romain germanique*, et en dernier lieu précisément ceux pour moi-même primordiaux que nous ont transmis les fondateurs de la pensée occidentale. C'est pourquoi, puisqu'il est ici question du fait de traduire, je vous inviterai plutôt à suivre le cours des fleuves proprement comme les *artères de l'expression parlée* pour comprendre différentes sensibilités avoisinantes — soit un réseau artériel des langues, au gré desquelles ces sensibilités tantôt se recherchent du *Septentrion au Midi* (Rhin-Tibre), ou se pourchassent et s'excluent de part et d'autre du Rhin, entre le Danube et la Seine — du Levant au Couchant. Sous ce rapport, ma formation en serait une proprement *lotharingienne*. Comme traduire signifie avant tout transmettre, je me figurais ce faisant, tel un ermite nichant fortuitement

dans quelque ruine, au lendemain de dévastations, et penché sur quelques grimoires, expectant l'avenir incertain...

Or ce n'est pas parce qu'un suppôt, tel l'individu que je suis, se trouverait, de par ses origines et l'époque où le sort l'a jeté, bientôt dispersé en de multiples lieux comme obéissant simultanément à des sollicitations ou attractions divergentes, qu'il n'aurait nécessairement aucune chance de trouver jamais quelque unité cohérente ; au contraire, c'est plutôt parce que les diverses forces qui se le disputent à des extrêmes opposés cherchent en cette âme écartelée leur propre concentration et ainsi finissent par insinuer leurs voix dans la sienne. Certes, il lui faudra longtemps pour discerner ce qu'elles veulent dire à travers lui, donc beaucoup exclure, beaucoup éliminer, avant que quelque chose se prononce en quoi il puisse se reconnaître lui-même, ne fût-ce qu'une région où pouvoir s'entendre avec quelques-uns de ses semblables.

Ainsi a-t-il fallu le réveil en moi de la syntaxe latine — (la première grammaire qui dès l'enfance m'ait été enseignée régulièrement) — et son exercice quotidien — Augustin, Tertullien, Suétone et Virgile — pour que je puisse me faire à la syntaxe germanique entièrement calquée sur la latine, et me familiariser avec la méditation de Rilke, la réflexion circonspecte de Wittgenstein, l'intonation aphoristique de Nietzsche. Si j'ai tenté de reproduire dans ma propre prose toutes les diverses tonalités des mouvements d'humeur dont les *langues à flexion* ont le privilège de se faire l'écho, il se pourrait fort bien que certains de mes ouvrages se ressentent de pareille intention. A tout prendre, traduire ne fut pour moi qu'un exercice de style — impliquant, selon les auteurs, l'herméneutique ou l'exégèse, la constitution d'un sens poursuivi. De là ce que j'ai recherché dans chacune de ces physionomies : le passage *d'une intensité à l'intention* et la manière de différer le moment où l'intensité doit se réduire à une intention décisive, quitte à renoncer à de multiples solutions possibles.

A partir de là, je fus davantage intéressé à construire des *personnages* — le plus souvent d'après nature — et ainsi à m'essayer dans le genre narratif : les idées, les systèmes, en un mot la spéculation ou la théorie n'eurent plus d'autre valeur à mes yeux que comme la *respiration de figures* — et je n'avais qu'à regarder autour de moi pour m'en convaincre, — et imaginer des individus auxquels une *idée* devait aboutir. Tout dépendrait donc d'un comportement à décrire dans la mesure où un individu tient à sa *persistance*, tant que celle-ci n'est point menacée par la vérité que l'individu prétend adopter. Vous voyez que, s'il y a ici un « problème » qu'il me plaisait de mettre en scène, c'est celui de la lutte que *l'on voit mener un être pensant et vivant*, ne vivant que pour penser ou ne pensant que pour vivre — tel qu'il se veut ou tel qu'il se croit être — le sempiternel problème de l'identité morale et physique : par où j'en viendrais beaucoup plus tard à la propriété et à l'expropriation de soi-même.

— *Pensant et vivant vous-même, comment parvenez-vous à condenser jusqu'à l'abstraire l'influence prépondérante que la syntaxe latine a eue sur votre expression ?*

— Pour bien vous faire comprendre l'importance que je lui donne — je rappellerai ici les conditions privilégiées de ma formation, et de ce fait même ralentissant ma propre maturité. Cela au gré de divers déplacements provoqués par le premier conflit mondial. D'où le paradoxe d'une instruction à bâtons rompus se portant de préférence sur telle discipline, comme par exemple la grammaire latine, au détriment de telles autres, les sciences ou les mathématiques — le reste étant compensé par l'assimilation spontanée de tout ce qui prévalait dans notre milieu artiste ; la connaissance des œuvres anciennes ou modernes n'allant jamais sans une réactualisation immédiate et constante des différentes époques et des conditions sociales qui les avaient vues naître, d'autant plus que, pour ce qui est de celles que je voyais se produire dans mon entourage —, la fré-

quentation intime de certains de leurs auteurs me familiarisait avec l'esprit et le principe même de leur travail : les critères de ce qui est de « bon goût » et de « mauvais goût », au sens de l'expression comme du comportement moral — et dont l'observance m'était inculquée comme un programme de vie. Ajoutez à cela que, fortement marqué par la liturgie romaine et son iconographie — tout me préparait à *un culte des images* tant profanes que sacrées. Ce qui me ramènerait plus tard à la sorte de jugement porté sur l'existence, à savoir que la réalité ne trouve ailleurs sa vérité que dans sa reproduction — soit la fiction — et donc que si l'image présentifie proprement l'invisible, l'art décèle dans la réalité apparente l'invisible que l'apparence ne fait qu'occulter.

Si je dis *culte des images* — dans le sens de l'*idiome pictural* —, je dirai aussi que cet idiome répondait intimement aux flexions latines — à la plasticité de la prosodie romaine.

D'une manière générale, une phrase latine semble se construire comme s'érige la statuaire ou le monumental — pour moi, sa vertu est celle d'une évocation visuelle, quand on a coutume d'en savourer les qualités sonores. Même alors, cette sonorité a la résonance d'un métal. Et les cantiques grégoriens — à la différence des mélopées islamiques —, leurs psalmodies mesurées scandent toujours un *pas processionnel*. Mais j'insisterai d'avantage sur le caractère gestuel, fût-ce celui d'une attitude. On n'a pas compris cela dans mon interprétation de *L'Enéide* : les mots se groupent comme autant de *figures sculptées* et sont dans le même rapport de réciprocité spatiale qu'un groupe de statues entre elles. Pour en revenir à la correspondance de mes impressions visuelles avec la déclinaison latine — en tant qu'une *concordance idiomatique avec l'image* —, elle eut pour premier effet de favoriser chez moi une propension contemplative qui dégénéra vite en une rêverie morbide.

Donc si cette propension me détournait déjà des réalités les plus élémentaires du quotidien, tant qu'elles ne faisaient point l'objet d'une contempla-

tion, ou ne présentaient aucun intérêt scénique — elle me rendait incapable de les aborder, au sens où par exemple les sciences naturelles ou la physique en font leur matière. De là mon allergie à quelque discipline scolaire que ce fût, supprimant en moi l'effort nécessaire à m'approprier régulièrement une matière qui s'enseigne. Pour avoir assimilé l'ambiance esthétique de mon entourage, je ne savais pas apprendre ce qui s'apprend : — tout ce que je savais — c'était encore cette propension à la rêverie qui me *l'avait appris d'avance* — en quoi cette assimilation intuitive se poursuivait pour la grande suffisance de moi-même. Ainsi rêvai-je les choses sans du tout chercher à *savoir m'en servir*. Pouvais-je au moins les décrire, du moment que je ne m'exerçais que fortuitement à tracer leurs figures ? Loin de là. Certes, je « brillais » en composition française, mais comment ? Parce que tout au moins, si maladroitement que je m'exprimasse, mon professeur était frappé de tout ce que j'avais su assimiler par mes lectures pour relater les images qui me hantaient. Rêver les choses, c'est ne point les référer aux signes convenus qui les désignent...

— *Me direz-vous que la déclinaison latine vous empêchait à ce point d'en trouver l'équivalent dans la syntaxe française, les prépositions, les compléments ?*

— Voyez-vous les colles que vous me posez maintenant ! Vous imaginez peut-être qu'à l'âge dont je vous parle j'étais capable du coup d'œil rétrospectif d'à présent, à quoi m'oblige chacune de vos questions ? Eh bien, tout ce que je vous dis à l'instant du latin, de la déclinaison en particulier — je viens seulement de l'inventer... ! L'*idiome pictural*, sa concordance avec les cas déclinales, c'est du replâtrage après coup, mais non pas le *culte des images*. Puisque je vous en ai déjà trop dit — et que vous m'objectez les prépositions, les compléments —, s'il est vrai que j'en usais de façon souvent incorrecte — avec négligence — c'est que l'image, l'objet de mes rêveries d'alors, se dérobaient à une syntaxe analytique, s'offrait à moi tel un *paradigme* dans ses

différentes désinences, changeant sur un mode spatial en autant d'inflexion —, figée à chaque fois dans ses divers cas déclinables.

Mettons que je parle ici des situations différenciées des figures. Vous pouvez ajouter qu'on aura quelque peine ensuite à voir dans la structure logique codifiée par l'usage si le sens, à mesure qu'il se dégage, conserve encore la trace des poses inscrites dans la langue, de l'attitude des corps, donc de ce que vous nommeriez la *morphologie des images*. Je le rappelai tout à l'heure à propos de ma version de *L'Enéide*. Mais voilà qui n'est ici et maintenant qu'une façon de parler d'un processus, je le répète, plastique, et bien sûr je n'en ai pris conscience que par après, avec quelque amusement. Quand cinquante ans plus tard, au moment de rédiger *Roberte ce soir*, je récapitulais succinctement les diverses phases de la scène de l'Inspectrice entre le Colosse et le Bossu — je songeai à la *table de déclinaison* : schème des divers traitements qu'une physionomie est susceptible de subir. Du *nominatif* à l'*ablatif*, que ne traverse l'Inspectrice dans son *accusatif*, son *génitif* et son *datif* !

Peut-être les désinences variables qui affectent les mots se confondent-elles immédiatement avec les changements d'attitudes des figures, sans qu'il y ait aucune transition d'une expression à l'autre. Je ne puis me défendre d'établir ici un rapport de *réalité déclinable* avec quelques-unes de mes impressions enfantines les plus fortes. Quelle autre raison voudrait que je mentionne, aujourd'hui encore, ce souvenir très particulier — *Le Festin de Pierrot et de Colombine* — tel qu'il m'était apparu pour les exhibitions de Noël et de Nouvel An dans le grand hall du *Bon Marché* ? — C'étaient des figures de cire : des automates grandeur nature ; aux deux extrémités de la table se dressait une guérite, Arlequin surgissant dans l'une interrompait le repas, frappant Pierrot d'un coup de bâton, et réapparaissait dans celle à l'autre bout de la table pour offrir à Colombine un bouquet de fleurs. Remarquable était le passage saccadé d'un geste à l'autre — l'*intervalle de suspension* qui se produisait — quand, la figure ne bougeant

plus, le visage conservait un moment telle ou telle expression de complicité par un battement de cils, ou d'hébétude par l'écarquillement des yeux. Sur-tout m'impressionnait la décomposition mécanique des mouvements ménageant cet intervalle où le personnage semblait se refuser d'abord au geste que, privé de toute volonté, il allait infailliblement effectuer l'instant d'après. J'analyse aujourd'hui ce que je ressentais alors de façon aussi effarante que confuse : sous quelle menace ces personnages seraient-ils soudain aussi manipulables que des objets inertes ? Je dis *personnage* parce que tout enfant lui prête une volonté, une intention arrêtée — fût-ce un automate, un guignol, une poupée qui le représentent. Et, néanmoins, quelque envoûtement qu'ils exerçassent sur moi, de tels objets, par leur magie sympathique, simulaient la situation des corps dans leur capacité à résister ou à subir, par exemple lorsqu'ils connaissent *l'irruption d'un mouvement extérieur*.

Certes, vous n'avez point connu les bustes de mannequins au visage alliciant d'un réalisme classique. — Relativement aux mimiques insistantes et figées de ces automates grandeur nature, au faciès souple des figures de cire témoignant par leur plasticité d'une réalité fantomale, je dirai qu'à partir de là se dégagerait cinquante ans plus tard l'idée d'étudier les sujets vivants en fonction des poses qu'ils étaient susceptibles de prendre, et comme habités de comportements étrangers aux leurs.

— *Vous comparez tantôt le mannequin à un sujet, tantôt vous proposez une personnification plastique de l'âme ; comment résoudre cette contradiction ? Voici maintenant que vous confiez à ces poupées comme une apparence de vie morale.*

— Non, la vue de ces automates, la mécanique de leurs gestes, ne figuraient pour moi que la résistance physique d'un sujet éprouvant la répulsion ou l'attraction de ce qui l'envahit — fureur ou désir — comme si les mouvements agitant son corps ne lui appartenaient pas. Toutefois, si un automate simule la résistance de l'âme à être envahie, inutile de dire

que le corps ne simule jamais dans ce sens son modèle artificiel. Aujourd'hui, lorsque je compose des tableaux mettant aux prises des physionomies grandeur nature, soudain je me dis : surtout éviter que mes personnages ne prennent l'allure d'automates à l'instar de ceux de Delvaux qui leur donne régulièrement l'aspect d'objets inertes parmi d'autres objets.

Sans doute s'agit-il ici d'un parti pris pictural. Pour moi, le tableau figeant matériellement tout ce qu'il reproduit — c'est-à-dire imite artificieusement —, tant s'en faut que son imitation du *vivant modèle d'un corps mouvant* se confonde jamais avec celle de cet autre modèle qu'est déjà l'automate. Le tableau est toujours en soi une machine. Il reste que l'on peut peindre délibérément tout ce qui est animé comme inanimé — tout ce qui est inerte comme agité. Mais ce n'est pas là mon affaire.

— *Serait-ce à tort si l'on vous a considéré tel un « Européen central », entre le monde germanique et le monde latin ? Et pourtant, ni ce que vous nommez vos excursions lotharingiennes ni la déclinaison latine qui nous ramène incongrûment au Bon Marché ne vous ont fait perdre de vue les quartiers de Paris où circulent vos propres personnages. Rien de surprenant, vous y avez vu le jour. Votre œuvre est si bien parisienne, que le ton même du Journal de Roberte en porte la trace. A nouveau, deux topographies viennent se décaler l'une par rapport à l'autre ; comment vais-je m'y retrouver parmi les déplacements vertigineux que vous m'imposez ?*

— Ce que je nommerai les archétypes de mon enfance parisienne intervinrent constamment comme un correctif de toutes les impressions ultérieures qui allaient m'affecter sous d'autres climats. J'ai grandi dans un Paris où se prolongeaient les échos de l'effervescence du XIX^e siècle — sursauts d'un dé-

clin —, ce qui faisait dire à mon père que c'était bien l'unique capitale où les moindres pierres respiraient la conscience de la modernité occidentale. Comme au lendemain d'une féerie évanouie, y subsistaient encore les reliquats de l'*Exposition universelle* du nouveau millésime, dont les verres colorés de notre lanterne magique nous offraient l'alignement d'hétéroclites pavillons sur les quais de la Seine, comme autant de décors d'un spectacle qui ne commençait jamais. Au sortir du Luxembourg, regagnant notre domicile de la rue Boissonade, nous apercevions à l'horizon du boulevard Montparnasse émerger le couple des géants métalliques : la *grande roue* élevant et abaissant ses wagons suspendus non loin de la *tour Eiffel*. L'habitude du Luxembourg — son guignol — le roulement de tambour annonçant la fermeture — mes camarades enfin ; tout cela ne me préparait guère à une promenade au Champ-de-Mars, et le fait que l'on voulût me placer de force sous la volée du monstrueux quadrupède m'arrachait des larmes d'épouvante.

Tellement agreste encore le quartier des rues Boissonade et Campagne-Première, des manèges, des basses-cours, le chant du coq ; sous nos fenêtres, le jeu de la flûte annonçait l'arrivée d'un troupeau de chèvres, et à l'ombre d'un immense châtaignier s'adossant au mur d'impasse qu'était encore notre rue, un sculpteur travaillait à ériger l'effigie d'une chouette en plâtre. Enfin le *Bal Bullier* où l'on projetait Méliès : souvenir trop précis pour être maintenant une simple illusion, je vois encore, sur l'immense écran en usage à l'époque, une séquence faisant défiler au galop des cavaliers en armure et, au pas de course, des guerriers, comme inspirée de la *Bataille de Hastings*, telle qu'on la voit sur la tapisserie de Bayeux. Je ne saurais non plus à quelle circonstance imputer l'obsession visuelle du crépuscule verdâtre de la serre ou de l'aquarium : peut-être pour avoir assisté à des spectacles aquatiques dans l'arène du *Cirque d'hiver*, où la lueur liquide tranchait sur le velours rouge de l'amphithéâtre.

— *Dans cet engouement pour le spectacle, faut-il reconnaître l'influence des premiers maîtres qui ont introduit dans l'art, avant même la disparition définitive du sujet, les motifs de l'agitation urbaine ?*

— ... Certainement pas — car nonobstant les critères impressionnistes qui prédominaient dans notre milieu — en vertu desquels pédagogiquement on me recommandait de fuir comme de « mauvais goût » tout ce qui de loin ou de près relevait du « réalisme » académique — en catimini, devinant bien que la « sentimentalité et la pornographie sont sœurs jumelles » pour autant qu'un enfant pouvait le ressentir, c'était bien la façon dont le mauvais goût de ces bonnes sœurs présente les objets que je scrutais de préférence — en toute naïveté d'abord — bien avant d'en comprendre le métier, qui, de nos jours, en réhabilite au moins l'intention. Quoi d'étonnant que beaucoup plus tard me soit revenue la sensation que me faisaient dès alors les affiches reprenant, dans leur esprit de composition, le réalisme discrédité depuis *l'art nouveau* ? Si dans l'élément exhibitionniste de celles-ci se récupérait pour moi, au détriment des valeurs plastiques traditionnelles, une représentation plus intimement flatteuse des impulsions que j'éprouvais ? Dans l'esprit des couvertures illustrées, l'affiche de ces années, empruntant la *spectacularité* de l'image populaire (du feuilleton à épisodes) ou des premières séquences du muet, n'était point encore envahie par le schématisme publicitaire, le bon goût d'un peintre comme Cassandre. On y retrouvait le genre romanesque et sensationnel qui fleurissait dans l'ambiance de mélodrame propre à l'époque.

— *Qu'appellez-vous spectacularité ?*

— Je préfère ces impressions à ce qui n'est pas encore de l'art. Etant venu du discours spéculatif à la narration spéculaire pour en arriver au « pictural », j'ai vécu le moment où ces différents modes d'expression se confondent. Voilà pourquoi la perception de l'existence par des catégories qui viennent de la fiction paraissait impossible à justifier : — l'existence n'est qu'apparente ; elle se dérobe —

seule la fiction rend l'existence *authentique*. Si bien qu'il fallut attendre mon premier travail imaginatif pour que cette faculté, qui avait longtemps sommeillé, accompagnant mon écriture, tout à coup se libère. Le type de fabrication de l'affiche ayant modelé mes obsessions, lesquelles d'ailleurs n'ont rien à voir avec les raisons que se proposaient les fabricants, celles-ci continuent à m'assaillir de telle sorte que je suis ramené au théâtre de mon enfance, comme d'autres le sont avec moins de charme dans celui de la vie courante. — Mon *Baphomet*, l'imaginez-vous représenté au Châtelet ? — Pour ce faire, supposez un genre d'affiche annonçant le style Viollet-le-Duc du spectacle : soit la mise en scène pseudo-historique d'une action surnaturelle dont j'assumerais la régie par des moyens scrupuleusement *conventionnels*. Ainsi pour la gamme de coloris 1880-90 — couleurs « passées », pâlies, mais plutôt gaies si elles sont pâles, nuances naguère employées dans l'illustration ou même le chromo, qui se retrouvent dans certaines de mes compositions. Autant dire que la fausse vérité documentaire me servirait de modèle pour communiquer le phénomène psychique et idiosyncrasique, pourtant irréductible — par le biais d'une fabrication qui est une opération *vraie* parce que efficace. Sinon le coup est raté : l'art est aussi utilitaire dans le monde moral que les instruments le sont dans le monde matériel. Aussi, quand on vient me voir, on est surpris de m'entendre parler comme un « fabricant de simulacres », à croire que je me serais détourné de mon temps...

— *Pourquoi parlez-vous de ce monde-là comme d'un monde révolu ?*

— Notez bien que la pantomime du cinéma muet coïncide avec mes plus anciennes données : les émotions provoquées par sa vision stimulaient ma réceptivité — dans un sens, de façon très simplifiée — puisque je m'aperçois maintenant qu'il s'agissait d'une méthode affective sélectionnant certaines attitudes de préférence à d'autres. Donc, une grille propre à supprimer dans un ordre de percep-

tions la signification usuelle que leur donne le langage, pour ne leur accorder que le sens implicite à la seule vision. Cette grille relève, par exemple, de l'aptitude très enfantine à identifier les dehors de la femme avec son *déguisement intentionnel*. A Berne — en 1916 — à l'âge de onze ans, j'avais connu cette agréable illusion, lors de spectacles en costumes médiévaux destinés à la jeunesse. Souvent des actrices y jouaient des pages, rôles secondaires et muets compensés par les gestes, prétexte pour ces figurantes à éprouver leurs dons de comédiennes : les seins à peine effacés sous le surcot, le chapeau incliné, la démarche leste et dégagée, toute leur allure enfin, affectant l'ingénuité, y insinuait un soupçon de fourberie qui nous échappait encore. Comment ces actrices arrivaient-elles, par l'impertinence de leur charme, à nous représenter nous autres garçons, aussi désirables pour nous qu'elles le paraissaient elles-mêmes ? C'est à partir de là que le garçon risque de s'interpréter comme une femme, danger contre lequel on n'a pas compris que le vieux Socrate justement nous prévient.

Toutefois dès ce moment ne manquerait plus de me lancer la *nostalgique appréhension de l'androgyne* — figure qui semblait la solution vicieuse du *complexe uranien* qu'elle paraît résorber et qui, d'une manière intermittente, venait s'interposer pour nous intimider dans les contacts avec mes premiers camarades. Cela longtemps avant que j'eusse aperçu Berthe Bovy interpréter le Chérubin du *Mariage*, ou la même au cinéma muet dans le rôle de David contre Goliath. Pour tout ce qui a eu quelque retentissement sur ce que j'ai pu écrire ou composer, je dirai, mais sourdement, que certaines actrices auront été les *médiums prémonitoires de personnages aussi épisodiques que fugitifs*.

— *Il est assez étrange toutefois que vous fassiez remonter le complexe uranien à l'enfance, là où, semble-t-il, il ne saurait exister pour lui-même ? Faut-il penser que les puritains qui nous analysent ont confisqué l'enfance jusqu'à vouloir qu'elle ne soit qu'une prémonition de l'âge mûr, — ou que c'est le*

charme de l'enfant qui s'exerce sur les analystes à travers le patient ?

— ... Pour ne pas vous répondre ici — je prendrai la liberté d'un dernier épisode. Durant les vacances de l'été 1913, dernier merveilleux été d'avant la guerre, que nous passâmes en Provence, il m'arriva d'avoir une forme d'hallucination continue ; je me croyais au pays des géants — entrant dans cet autre monde qui se confondait avec celui de la propriété que mon père avait louée au Tholonet, sur le chemin de la Sainte-Victoire. J'avais huit ans et chassais Gulliver ! je le voyais ainsi qu'une miniature vivante, dans son costume ^{xviii}^e de navigateur anglais ; il paraissait à ma portée ; c'était une figure parfaitement proportionnée, à peine moins haute que moi, donc nullement naine, qui surgissait d'elle-même dans le parc, puis que je poursuivais dans l'oliveraie où elle allait m'échapper encore comme un être surnaturel. Mais à chaque fois il réapparaissait en costume à basques de couleur verte, coiffé d'un tricorne. Il marchait en bourdonnant, comme une « grande personne » revenue à ses préoccupations. Je me précipite, il se sauve ; je me précipite à nouveau sans succès... Etait-ce là le motif de mon incorrigible distraction dont le brave curé qui me donnait des devoirs de vacances ne cessait de se plaindre, tandis que j'étais passé de plain-pied sur le sol de la légende.

— Gulliver ? Ce n'est pas que le thème androgynien y fut pour quelque chose ?

— Absolument pas. Il s'agit bien d'une autre dimension d'ordre onirique, qui vient s'ouvrir en plein quotidien — ou, inversement, c'est le niveau quotidien qui débouche dans la dimension de l'image, de l'édition illustrée, qui, tout artificielle qu'elle est, devient vivante au point de courir dans un parc. Du reste, je fis beaucoup d'expériences du même type qui me révélaient non point l'origine de mes tendances, mais l'irréductible — qui se prononce en elles — ma propre inadaptation — et aussi l'entourage qu'un enfant peut construire avec ses phan-

tasmes pour y suppléer. Or, cette introversion, je m'en suis libéré par la suite.

— Vous parlez d'un « irréductible »... Cette poursuite est le symbole ironique d'une persécution subie et déguisée en interprétation. Votre incompréhensible vision est ainsi comme une manière de la réfuter. En évoquant toutefois l'expérience du songe, combattez-vous la solution optimiste que Freud en a donnée : que l'homme y voit ce à quoi il a échappé ? ...

— Ma propre interprétation serait d'autant plus romaine que j'aperçois en songe une situation qui peut être diurne et à laquelle je me prépare pour avoir eu ce songe, mais aussi pour le répéter. C'est la réalité qui devient censurante — qui semble intimidante — parce que nous avons pris l'habitude de prétendre que les choses se déroulent autrement que le songe ne les montre, c'est-à-dire qu'elles réalisent alors *le cauchemar en plein jour*. Et de fait, depuis qu'avec la perte de l'enfance je revis des situations d'oubli, tous les motifs d'angoisse de mes rêves se sont réalisés.

— Que pensez-vous prouver en le disant ?

— Je dis que *le sommeil est une intoxication*.

— Mais le songe ?

— Pensez à l'*Et nunc manet in te* du *Culex* qui raconte à Orphée sa descente aux enfers¹. Parfois la situation qui est projetée est supplicante, et puisque à cet instant le quotidien est proprement mis en sommeil, j'aperçois la non-signification d'une réalité fragmentée dont le songe n'est qu'une image résiduelle : simplement, tandis que la lumière nous paraît matinale, elle est vespérale, ou bien selon que les intérêts affectifs touchent les visages, même lorsque les signes

1. Le *Culex* est un poème de Virgile, du nom de l'insecte que l'on nomme le *cousin*. Dans le poème, le berger est endormi, et le moustique le réveille lui évitant la morsure d'un serpent ; mais ce moustique, il l'écrase, et ce dernier, dans le songe du berger, raconterait plus tard sa rencontre avec Orphée sur les bords du Léthé.

les plus lointains dans le souvenir en sont altérés, ceux-ci viennent à nous et s'éclairent de façon cinématographique, comme dans une nébuleuse. C'est pour cela que la vision « gullivérienne » — et disproportionnelle —, depuis si longtemps détachée du contexte d'une mythologie puérile, m'a pourtant servi à écarter toutes les interprétations nocturnes que j'eusse été enclin à élucider par d'autres voies qu'en construisant des personnages.

Qui a vu que c'est cela que j'ai essayé de démontrer dans mon *Nietzsche et le cercle vicieux* — qu'il n'y a pas de domaine réservé à l'inconscient ? — que lui-même est sans arrêt confronté à des apparitions diurnes : à moins que l'inconscient ne soit qu'une fiction ; que, pour les impulsions qui se pressent et tendent à se condenser dans l'intellect, une certaine *soustraction de la vigilance* ne soit encore nécessaire. Etant incapables de vivre la simultanéité, et constitués par la sélection des impulsions dont l'enjeu est pour chacune d'arriver à la conscience, *l'oubli lui aussi nous est toujours contemporain*.

Je ne puis encore évoquer le Tholonet sans que me revienne aussitôt un amusement des plus habituels pour les enfants de ces parages, mais qui fut pour moi aussi ensorcelant que l'apparition de l'insaisissable Gulliver ; là encore, il s'agit d'une poursuite, et vous y verrez comme la réplique en plein jour du même phénomène ; le fils du fermier m'entraînait à chasser la cigale ; une fois prise, il la chatouillait et elle chantait de plus belle. Y réussirais-je moi-même ? Ainsi, je passais des heures à en épier une stridulant sur un arbre et, m'approchant pour abaisser la branche — voici que je l'entends sur un arbre voisin...

— *C'est une cigale merveilleuse, en effet. N'est-ce pas une curieuse prémonition du clitoris volant et chantant ?*

— Gardez pour vous ce genre de métaphore. Le clitoris serait beaucoup plus beau en tant que cigale que la cigale en tant que clitoris. Non, je n'y vois pas l'enveloppe de quelque chose d'anatomique. Laissez donc la cigale voler et chanter pour elle-

même. L'image n'épuise jamais tout ce qu'elle signifie. Et je ne peux pas faire taire le chant de la cigale ; — c'est elle qui imite de façon obsédante la répétition d'un même motif, si bien qu'on ne saurait comme ici continuer de la poursuivre sans mettre en péril l'intégrité de la mémoire. — Or, de cette manière, ce que je puis seulement saisir, ce sont ses chutes, ses alternances — et revoici la cigale qui continue d'ironiser sur mon sort ; en faisant vaciller le présent, elle ramène une impulsion déguisée sous l'aspect d'un *maintenant* tout aussi improbable. Subite, une intensité ne l'est que si je subis la puissance exercée par une image ; et de même un souvenir quelconque concrétise non point ce qui a eu lieu, mais le cas fortuit : l'intensité que suggère son retour, à laquelle on doit la remémoration émouvante ou accablante d'une image.

— *Quand vous semblez combattre la mémoire, vous vous placez au niveau des chutes et des hausses d'intensité qui font varier cette définition ?*

— Mais c'est que la mémoire passe tout entière du côté d'un *oubli* qui fait « revenir » tant de souvenirs par une voie nouvelle. La condition du sujet est suspensive, bien que la « perte de mémoire » ne soit point de la même nature que celle de l'identité. Jetés dans l'expérience du faux, par le fait même de vivre, nous ne pouvons censurer des états d'âme qui non seulement simulent des états de pensée cohérents, mais aussi tirent toutes les conséquences d'un pareil affaiblissement du *moi*. Ces états *divagants* ne dissipent nullement l'illusion d'une cohérence simplement arbitraire de notre pensée même. Cela, Nietzsche le perçoit très bien quand il déclare à l'intention des penseurs « profonds » : « *Ich such' nicht nach dem Grunde*². » Tout revenant à savoir ce qu'est notre propre fond, si ce que nous devrions renier ne nous ramène pas au plus bas, là où le convalescent contient toujours le malade...

2. Traduire : « Je ne cherche pas mon propre fond », ou « Je ne cherche pas ma raison d'être ».

4

LA CONSULTATION DE GIDE

Tel qu'il se montre dans le prologue du Souffleur, sur les planches d'un théâtre à l'enseigne du Purgatoire, et juste après, comme s'il s'agissait de trier les âmes et les destinées, pianotant aux commandes d'une cabine d'aiguillage de la gare Saint-Lazare, Gide réapparaît dans l'œuvre de Klossowski en tant que personnage.

Qu'on n'y voie rien d'anecdotique ou de spécieux ; même s'il semble que cette comédie du veuvage doive le concerner assez peu. Outre les deux pénétrantes études que Klossowski lui a consacrées : « Gide, Du Bos et le démon », et « En marge de la correspondance de Gide avec Claudel » (reprises dans Un si funeste désir), on n'est pas moins surpris par l'exécution de son portrait, « fait de mémoire » me dit-il, qui, avec ceux de Paulhan, de Bataille, de Breton même, figurerait en bonne place dans le cimetière de la sensibilité d'aujourd'hui. Le fait curieux est que ces physionomies habitées paraissent nous dire : « Je sauve ma tête, pas mes livres. » Ce sont des bustes à la romaine. Mais le portrait de Gide est de tous le plus prenant : ses mains paysannes, effilées et ployées, ont perdu leur rudesse ; on dirait celles d'un ambidextre ; l'une brandit la plume, l'autre couve un exemplaire des Bucoliques. Le visage est d'un marabout, avec quelque chose d'asiatique dans ce visage décharné, qui se combine avec le sou-

rire de Vecchia signora qu'on reconnaît sur les photos du dernier Gide. Klossowski n'oublie pas d'affubler le nez de bésicles, raccordant immanquablement son tableau à cette légende où le diable porte des lunettes. Mais les yeux détournés de la page, et au-dessus des verres, regardent derrière eux la statue d'un jeune homme flûtiste, dont le membre érigé et minuscule frappant ses prunelles l'arrache à sa lecture. Un fin catogan retient ses cheveux mi-longs.

Si l'on excepte Le Souffleur, la physionomie de l'auteur du Roi Candaule, de Robert, de L'Ecole des femmes, qui sont bel et bien des fictions matrimoniales, n'apparaît nulle part ailleurs dans l'œuvre de notre interlocuteur, bien qu'elle offre son illustre parrainage aux Lois de l'hospitalité. Loin de prolonger le programme gidien, elles transforment le comportement conjugal en un « théâtre de société » que le vieux maître eût réprouvé. Pourtant là aussi la psychologie des deux époux sert de prétexte à une complète remise en question du sens profane. C'est donc sur ce point d'abord que je demandais à Klossowski de préciser le rôle du parrain supposé de Roberte.

Il n'était guère prêt à y consentir, si un élément à ses yeux beaucoup plus significatif n'avait permis à cette occasion de marquer sa position avec netteté, quoiqu'il soit demeuré comme à son habitude d'une circonspection extrême, dès lors que ce sont des personnes qui rivalisent avec des arguments. Peut-on risquer, me confie-t-il, de réduire aux critères de la sociologie morale certains aspects qui s'individualisent dans la personne de Gide ? Il incarne la lutte des deux France — la France janséniste et protestante d'un côté — la France gallicane de l'autre ; l'une dressée contre l'arbitraire ; l'autre conservatrice : lutte héréditaire qui, après la victoire des dreyfusards, est à l'origine de la manifestation de Vichy. Non qu'il ne penche plutôt dans un sens, mais Gide n'a éprouvé cette guerre des idées sur le terrain éthique qu'au sein de la bourgeoisie dont il était issu, tradition de propriétaires et de juristes, qui va de Calvin à Robespierre, et pour qui l'enjeu de ce combat était d'ordre esthétique ; non pas du

tout limité à un problème religieux. Opposé à la fois à l'idéologie de Taine sous-jacente aux Déracinés — à la tendance ultramontaine en littérature — Gide s'est considéré comme le négatif des tendances prévicchysssoises, étroitement imaginatives, dévotieusement moralisantes : comme le positif du négatif, entretenant par provocation la figure de l'anti-Gide dont Barrès était le spécimen. L'autre, quel qu'il soit, serait toujours le « convertisseur », qui ne démord pas de le ramener dans le giron de l'Eglise catholique. Du coup l'animadversion qu'il suscita dans son propre milieu social (chez Claudel en particulier, chez Du Bos qui à la fin se convertira) devient pour Klossowski le plus impondérable des motifs : la transmission chez autrui du regard coupable. Cela explique qu'un pseudo-vieil époux, odieusement ressemblant, soit ici prêté à Roberte, ayant sur elle les visées que le véritable Gide réservait aux garçons.

— *Vous avez fréquenté Gide de près ou de loin pendant presque trente ans ; pouvez-vous relater les étapes de cette longue relation ? On sait que de Genève, lors du premier conflit mondial, Rilke s'était entremis pour évoquer l'urgente nécessité de votre retour à Paris. Ayant appris que son Saül serait monté chez Copeau, l'on imagina de vous inscrire à l'école du Vieux-Colombier...*

— *Votre question m'oblige à me remémorer l'époque lointaine où, n'arrivant guère à m'exprimer que de façon velléitaire, il s'agissait de commencer à gagner ma vie pour jouir d'une indépendance relative. Ce qui me semblait toutefois, quant à la nature même de mes aspirations, impensable ailleurs que dans un milieu analogue au mien propre. Pour y parvenir, vu le genre de formation autonome que j'y avais reçu, il fallait que réussisse l'initiative que j'avais prise de*

ma propre autorité. Et voici qu'une chance inespérée s'offrait à moi de faire une sorte d'apprentissage moral et matériel auprès de l'homme même que j'avais désigné comme mon directeur de conscience. Or c'est moi qui avais choisi cet homme pour le consulter. Gide, au reçu d'une longue lettre où je lui exposais mon dépaysement moral avec assez de lucidité pour l'intriguer fort, m'attendait et m'accueillit. Ça ne lui arrivait pas tous les jours de voir venir à lui un adolescent qui l'avait pareillement lu, déchiffré et deviné. Donc, le soir même du jour de mon arrivée, dans la pénombre de sa vaste villa, il parla de me prendre à l'essai pour son secrétaire, et dès le lendemain je couchais à Cuverville. Mais ce n'était là, je pense, qu'un prétexte pour m'observer. Il eût tôt fait de s'apercevoir de l'enfant gâté par son entourage, comprenant tout apparemment, et ne connaissant rien de l'élémentaire : d'où le désespoir de celui qui, faute de mieux, était devenu mon tuteur providentiel...

Ce fut, pourtant, une euphorie qui dura trois semaines. Qu'il m'emmenât incontinent à Cuverville, la chose était très romanesque. Il y avait à Criquetot un fiacre qui venait vous chercher, et l'on se serait cru encore à l'époque de Flaubert. Il me citait le cas de Lacretelle, anciennement secrétaire d'Henri Bernstein, le boulevardier que Gide admirait beaucoup : « Un secrétariat, ça n'a pas de limites. Lacretelle a paraît-il rédigé des passages entiers des pièces de Bernstein. » Je n'en croyais pas mes oreilles. Mais c'est là que j'ai corrigé avec lui les épreuves de *Si le grain ne meurt* et des *Faux-Monnayeurs* — ainsi que d'une première version du *Corydon* — en chantier à cette époque. Retour de Cuverville à la Villa Montmorency : impression de plus en plus défecueuse de mes insuffisances, de ma négligence, de ma distraction — Gide conclut qu'il me fallait poursuivre mes études interrompues ; m'inscrivit à Janson en classe de philo — lui-même assumant la charge de répondant provisoire — et me logea dans le pied-à-terre d'un ami avec lequel il avait des rapports aigres-doux.

Si je résume mes impressions d'alors, il est sûr

que Gide s'amusait beaucoup à me parrainer de cette façon. Vers cette période, je pris l'habitude de lui relater dans mes lettres des aventures, inventées pour la plupart, mais où je me trouvais aux prises avec quelques jeunes gens de notre entourage. Si je tardais quelque peu à en inventer ou de lui transmettre les développements des circonstances de ce genre d'histoires invraisemblables qu'il me réclamait, il s'impatiait. « Affreux mauvais sujet, m'écrivait-il, tu as éveillé ma curiosité, tu te dois de la satisfaire. » Souvent, je joignais à notre correspondance, aussi longtemps qu'elle se prolongea, des dessins aquarellés : c'étaient, par exemple, des scènes de boy-scouts violés par des messieurs en frac, représentations non pas naïves dans leur facture, mais superficiellement exécutées. Sauf que mon « tuteur » fut pris d'une frousse terrible que mes dessins ne tombent en d'autres mains. « Je ne suis pas sûr de la poste de mon quartier — mais je tiens à conserver tes lettres. » Ce qu'il fit effectivement puisque, à ma grande stupeur, ces missives sont aujourd'hui jointes au dossier manuscrit de Gide à la collection Doucet. Dix ans plus tard, par contre, à l'initiative de Maurice Sachs qui projetait d'en faire une édition de luxe, j'entreprendrai dans une perspective un peu voisine d'illustrer *Les Faux-Monnayeurs* : sur de grands « cartons », je montrais notamment un démon juvénile qui se penchait sur l'épaule d'Edouard, et de même une sorte de pré-Roberte que reluquaient des collégiens. Gide trouvait beaucoup trop *sensationnelles*, sciemment provocantes ce genre d'illustrations, avec raison il est vrai.

Car nonobstant, dès la période de mes lettres illustrées, voyant que tous ses efforts pour parfaire mon éducation avaient échoué, lors d'un différend insignifiant avec Rouveyre, nos rapports se relâchèrent et ne reprirent intensément qu'au lendemain de la mort de Rilke, au temps où il venait nous voir à l'atelier que ma mère avait loué rue Malebranche, et où nous habitions avec Balthus. Ma mère le réunissait à diverses reprises avec les Cassou, les Paulhan, les Groethuysen. Parfois, il venait dîner seul — comme aussi certains après-midi pour nous

mener au cinéma — et je n'oublierai jamais le moment où, assis entre Balthus et moi, il nous confiait son angoisse : « Quand on en arrive à mon âge, conscient de ce que l'on n'a pas dit la moitié de ce que l'on aurait eu à dire, alors que l'on a plus beaucoup de temps devant soi... ! »

— *Vos impressions juvéniles ne sont donc pas à proprement parler littéraires. Est-ce pour cela qu'il y a tant d'intensité dans le portrait que vous avez fait, et dont Breton disait : pire que nature ? Quelque chose de voltairien transparait dans le visage de votre dessin.*

— Ce que je puis seulement vous dire, c'est qu'à le voir je ne reconnaissais plus le Gide aux grandes moustaches tombantes décrit par mon père qui l'avait connu avant la guerre dans l'entourage de Vollard — mais déjà le masque glabre qu'en avait donné Siegel, et qu'en effet j'ai portraituré moi-même bien après. Une expression *muséale et spectaculaire* émanait d'emblée de son personnage qui, à travers la solidité de ses assises, en faisait le « grand survivant », comme si lui seul, bien que l'objet d'une malédiction continue, eût hérité du siècle littéraire qui l'avait produit. En butte à la suspicion de ses amis catholiques, mis à l'index par ceux qui avaient été ses premiers zélateurs (tel Breton justement), Gide n'a jamais voulu assumer autrement le caractère « diabolique » que les autres lui imputaient que pour s'en servir comme d'un épouvantail — et le diable est ici l'euphémisme de son amour des garçons — c'est-à-dire tant qu'il crut bon de prendre le démon pour seul interlocuteur valable. Du fait de sa portée considérable, l'objet de sollicitations pressantes de droite et de gauche qui se le disputaient, puis finalement l'excommunièrent, Gide, ne cédant pas un pouce de sa position, rappellerait plus tard à ses contempteurs : « Mieux vaut être vomé que vomir » — ne se souciant guère de descendre au prétendu purgatoire qu'une jeunesse nouvellement doctrinaire lui réserverait, pour avoir maintenu ce que sa tradition avait de plus cher : *la science de la langue*.

Longtemps, j'ai été sensible à ses tics, et imitais

les tournures gidiennes sans les comprendre dans leur nécessité. Mes obsessions réfléchissant les siennes — *sa seule physionomie les justifiait* — si bien qu'à mon tour, je ne voyais alors d'autre mode d'expression que la communication écrite pour en rendre compte. De là que je n'attachais que peu d'importance à mes aptitudes graphiques ou picturales — sinon comme à un divertissement. La *phrase* me paraissait mieux reproduire les sensations obsédantes — leur incessant retour, que la pure et simple *image* — en sorte que je restais durablement à *écrire mal* — ne travaillant pas davantage ma langue pour en acquérir toutes les ressources. Les amis de Gide s'étonnaient quelque peu de son désarroi à mon égard, tant au point de vue pratique qu'éducatif — Rouveyre d'abord, plus tard Pierre Viénot qui constatait qu'il m'inhibait littéralement par la sorte de *mimétisme mental* que j'avais contracté à sa fréquentation. A tort, je crois : l'unique raison de pareil « échec » ne tenait qu'à cette forme de mirage dans lequel lui-même s'était complu, pour avoir trouvé des affinités chez un disciple adolescent dont il se sentait momentanément responsable.

Toujours est-il que dès cette époque Pierre Leyris, mon plus vieux camarade, et pratiquement mon premier grammairien dans ma propre expression, avant de se révéler comme un maître de la prosodie dans ses traductions de la poésie anglo-saxonne, et de s'affirmer par là même un grand poète, ne cessait pas de me mettre en garde contre l'imitation du Maître. Mais je confesse qu'il m'a fallu des années pour m'affranchir des précautions oratoires que je devais à sa fascination. Sa personnalité « bouddhique » qu'on a trop souvent évoquée, outre son aspect de clergyman, sous des mouvements d'humeur dissimulait une vision désabusée, qui cachait aussi une bonté profonde. Gide en somme prenait sa revanche sur les déceptions que ses premières expériences lui avaient values ; ainsi la manière tranchante de rompre, l'objectivité cruelle qu'il affichait soudain, n'étaient point contradictoires chez lui avec un fond inépuisable de généreuse sympathie que paraissaient démentir ses affirmations apparemment indifféren-

tes et pleines de froideur. « Paraître plus mauvais qu'on ne l'est en réalité, être effectivement meilleur qu'on ne le paraît » — ce que Hamann propose pour la conduite du chrétien — voilà qui s'appliquerait au comportement de Gide à l'égard de ses amis. Quant à moi, l'adolescent qu'il sermonnait, qu'il morigénait : « A Cuverville on a trouvé des cendres dans tes draps : ça m'a valu des drames », — je concevais à peine ce qu'il me reprochait...

— *On ne peut pas dire, à vous entendre, que Gide ait entrepris une éducation de type socratique, quelque sens que l'on donne au mot.*

— Je parle ici du moralisateur, tout à fait étranger au milieu dans lequel mon enfance s'était épanouie. Avec le temps, j'ai senti que lui-même s'obligeait à contrefaire les dispositions qu'on lui prêtait, ainsi pour l'avarice. N'étais-je pas tombé en plein dans un genre de *cabale* à laquelle rien ne m'avait préparé ? Venu d'un autre monde, celui de la création « désintéressée » — comme si le mécénat ne la soutenait pas — l'ambiance où j'avais respiré dans la fréquentation des peintres et des poètes était complètement dégagée des scrupules d'ordre social autant qu'ignorant le genre de conflits intérieurs dont Gide voulait que je prisse conscience. De par ses propres conditions matérielles et morales — terrien, protestant en rupture de ban — il suspectait toute conception esthétisante qui prétendait justifier d'elle-même l'existence concrète. Nous autres formions pour lui un cénacle artiste, dont j'étais à vrai dire issu tel un rejeton des plus compromettants. Cancre rêveur, en deçà de toute maturité d'expression, aucune problématique morale n'avait encore prise sur moi. D'une insouciance, d'une franchise pour Gide renversante et presque asociale, je m'entendais reprocher de ne connaître ni la peine du travail, ni l'épargne de l'énergie — ces impératifs qu'il avait pour sa part extraordinairement assimilés, dans le sens le plus bourgeois, celui de Benjamin Franklin et des calvinistes. La veille du jour où Balthus allait débarquer à la Villa, il me dit : « Cette nuit j'ai fait un rêve.

J'ai vu d'abord Balthus tel un kangourou et il en sortait à nouveau un autre petit Balthus faisant des acrobaties. » Je lui fis justement remarquer qu'il nous prenait vraiment pour une famille de saltimbanques.

— *Vous voulez dire surtout que Gide se tenait à distance de cette ambiance esthétisante ?*

— Gide me voyait beaucoup plus mûr que je ne l'étais. L'austérité que j'aurais dû apprendre de Rilke, du style de communauté fondée sur le travail qu'exige toute création — je n'en avais cure. Rien de mes aspirations réelles ne pouvait transparaître dans ma complicité avec lui. Or je sentais bien qu'il ne voyait en moi que la légèreté, la dépense, la frivolité d'un enfant n'ayant pas été soumis comme lui-même à la sévère pédagogie d'une mère puritaine. Mais que je mette en avant des obsessions, au gré d'une anomalie qui nous était commune — quelles que soient les questions qui me tracassaient dans l'ordre de la pensée — c'est ce qui à la fois le séduisait et le déconcertait, d'autant plus qu'il se devait de m'admonester par des mots tels que : « On ne te sent pas empoigner la vie ! » — ou encore : « Parce que tu as du temps à perdre, tu en fais perdre aux autres. » S'il ne pouvait pas ne pas être touché intimement par ce que je lui confiais de manière certes maladroite, Gide s'effrayait que chez moi la persistance de mon genre d'obsession ait prévalu sur toute autre motivation, sur tout intérêt pratique ; d'où sa réaction quand je lui demandai un jour de me faire rencontrer Aragon et Breton : « Ils nous traitent tous comme des cochons d'Inde. Si tu frayes avec eux mon petit, je te laisse filer. »

— *Pourquoi dites-vous alors que, pour vous avoir percé à jour, Gide ne vous comprenait pas ?*

— Prenez garde, il ne faudrait pas que ces souvenirs finalement assez flous vous cachent le motif réel pour lequel nous les évoquons. Je n'avais pas de cas de conscience à dix-huit ans, pas de tabous. Non pas que j'eusse tout connu et tout intériorisé de par cette éducation mixte que j'avais reçue, à la fois catholique

romaine et artistique, combinant la parabole et le spectacle dans le sens d'une fausse érudition — mais parce que toute ma vie d'alors, se résorbant dans le cas esthétique qu'elle croyait représenter, solutionnait dans l'art ce qu'elle ne se souciait pas de résoudre autrement, par l'absolue carence où j'étais de quelque préjugé que ce soit. Au point que Gide était époustouflé que, dans un milieu contigu au sien, il pût y avoir des jeunes gens qui, ne concevant aucune censure consciente, n'en éprouvaient guère le besoin. S'agissant de mes penchants, quoiqu'il voulût les favoriser en certains cas, lui qui venait de me dire : « Je suis très procureur », en d'autres moments s'arrêtait soudain pour me poser la question : « Comment t'arranges-tu avec l'Eglise ? As-tu seulement la foi ? »

Le dilemme moral dans lequel l'uranisme l'avait fait vivre, Gide venait de le trancher par une conception anthropologique qu'il se réservait de publier simultanément avec ses confessions : je suppose qu'il entretint aux yeux de son entourage l'apparence du *dilemme au niveau intime* après avoir proclamé sa conviction au niveau scientifique. Mais qu'un adolescent vienne sans nulle gêne, sans aucune discrimination, le requérir pour complice : il en était abasourdi ; d'autant que moi-même je n'eusse connu d'autre détresse que la répression — jusqu'à paraître indifférent aux solides raisons de ceux qui l'exerçaient.

Ainsi, longtemps, je me suis imaginé vivant les conflits d'un autre comme étant les miens, sauf que cet autre était Gide. Tant que les impulsions anormales profitèrent de mon indifférence, la casuistique religieuse relative à l'interdit ne m'intéressait que par intermittences. Il aura fallu paradoxalement que je découvre l'*athéisme de Sade* pour retrouver dans ses arguments une casuistique analogue : c'est donc seulement par ce biais que s'est prononcée, bien après, une *censure implicite à mon affectivité* — telle que Georges Bataille la caractériserait parfaitement dans son compte rendu de *Roberte ce soir*, en indiquant que le viol ne fait que maintenir l'interdit de la puissance céleste. Rétrospectivement toutefois, je mesurerai aussi à mon cas personnel le passage

de l'*Épître aux Romains* que Gide, dans son *Dostoïevski*, avait commenté : « La Loi est-elle péché ? Loin de là [...]. Mais je n'aurais point connu la convoitise si la Loi n'eût dit : tu ne convoiteras point. Et le péché saisissant l'occasion produisit en moi par le commandement toutes sortes de convoitises. Car autrefois étant sans loi, je vivais ; le péché était mort ; mais quand le commandement vint, le péché reprit vie ; et moi je mourus. »

— *Curieuse façon de passer d'un registre à l'autre ! Dois-je comprendre que Gide vous fit rejoindre la situation paulinienne ? Vous semblez oublier la signification sociale qui fait du commandement un interdit. Votre « tuteur » ne condamnait-il pas l'ostracisme affectif chez ceux qui le subissent de la part des censeurs ?*

— On ne se donne pas en pâture. Bien qu'il faille dire qu'aux nuances des abords gidiens, nul autre que moi-même ne se chargea de refaire mon éducation. Le désaccord avec Gide, malgré nos affinités uraniennes, était aussi profond que latent. Pourtant sous ce rapport, on penserait que j'exagère à plaisir aujourd'hui ses façons de réagir — si on oubliait chez lui ses préventions à l'égard de la confrérie homosexuelle. Quand il m'arrivait à moi aussi de m'égarer fortuitement dans des conciliabules maçonniques de ce genre, je n'entrais pas dans leur connivence — et comme je lui confiais que là plus qu'ailleurs, je me sentais solitaire, Gide s'écriait : « Ce n'est pas toi ! C'est eux qui sont à plaindre. Ils ne peuvent pas vivre sans s'agglutiner. »

N'est-ce pas un sujet d'étonnement, et non des moindres, que pendant toute sa vie, loin de la démentir, il ait favorisé cette réputation ? Je ne veux pas du tout dire celle du fantôme à la pèlerine, du soi-disant « vampire » poursuivi par les quolibets des petits paysans de Cuverville — *V'là l'idiot ! V'là l'idiot !* — mais cette forme de défi qu'il avait entretenu à l'égard de ses proches, quitte à se démarquer de ceux qui affichaient le même vice que le sien. Est-ce trente ans plus tard, pour bien marquer son impénitence finale aux yeux des bien-pensants, que,

sur le point de quitter ce monde, s'en prévalant en quelque sorte, reniant tout respect humain, il renonçait à tout lui-même, sauf à cet aspect définitif de sa personne, tel que le révéleraient ses *Carnets d'Egypte* confiés aux jeunes gens du groupe 84 — avec cette exhortation : « Compromettez-moi » ?

Provocation ironique. Qu'est-ce donc qui était ici à compromettre, par quoi et par qui ? sinon par l'incompréhension totale opposée à l'expérience même dès qu'on lui refuse son épanouissement spirituel. Cette expérience inhérente au passage de l'adolescence à l'âge adulte — donne lieu au *face à face* de l'adulte et du pubère, et dans l'esprit de Gide, réfléchissant le *Charmide* — extériorise en un couple l'échange du regard de l'homme mûr sur le pubère, du pubère sur l'adulte qu'il deviendra à son tour : couple que la statuaire hellénique représente dans un sens symbolique de la vie humaine, car dans l'adolescent l'adulte contemple son propre passé. C'est en ce sens que Gide réinterprète une double inclination charnelle donc voluptueuse, comme source d'une morale de comportement, pourvu qu'elle ne donne prétexte ni à quelque libertinage, ni au contresens des ghettos pédérastiques, pas plus qu'à de prétendues institutions pédagogiques — mais garde son imprescriptible intensité fortuitement et empiriquement individuelle, pure de toute programmation. Voilà le contraire de la mentalité *Montessori*, de l'actuelle division du travail « affectif », en classes d'âge séparées, sous prétexte que chacune aurait sa qualité intrinsèque — ce qui aboutit à la détresse de toutes.

De sorte qu'on ferait de grosses erreurs, et moi le premier, pour l'avoir consulté sur ce sujet à maintes reprises, de ne pas voir que Gide, gardant sa probité, voulait réintégrer sa nostalgie des adolescents aux normes de sa propre anthropologie. Rilke en personne ne m'avouait-il pas combien l'avait déconcerté le *Corydon* — qu'il ne trouvait pas assez « fantastique » (*sic*) ? Peut-être ne saisissait-il pas en l'occurrence les circonstances de la stratégie gidienne : ce qui est révélateur de la différence des problèmes posés dans des contextes sociaux aussi différemment

évolués que ceux de Paris, de Berlin ou de Vienne. Or le livre, qu'il jugeait lui trop didactique, n'était justement pas raté, et sous un point de vue faussement naïf, soulevait le voile, traitant d'une manière qui n'était pas ironique pour une fois, non seulement ce qui dans l'amour des garçons relevait d'une observation naturaliste, mais aussi comment l'*Eros socratique* sous-tendait une véritable conception du monde...

— *N'est-ce pas un thème que vous avez développé en insistant sur le fait que Gide se plaçait d'abord dans l'optique du sens commun ?*

— Remarquez, c'est la conception cartésienne du *sens commun* qui lui permet d'intégrer les *cas singuliers* ; ce n'est pas du tout l'optique *grégaire* dont la méchanceté typique et venimeuse de la Pédale est encore l'expression. Gide suspecte, au nom de la généralité, sa propre idiosyncrasie, et ne met sa foi entière dans le *sens commun* que parce qu'il se propose d'universaliser le contenu de ses manies. Rien de contradictoire si l'on devine ainsi chez lui quelque chose d'un expérimentateur ou d'un savant, qui, ayant à pâtir dans son organisation personnelle des phénomènes qu'il doit décrire, les étudierait de sang-froid, ne jouissant que de ce don d'observation qu'il porte d'abord à lui-même. C'est bien *le contraire* de ce que j'affirmerai plus tard en ce qui concerne Nietzsche — soit : chez Gide, la négation du « cas fortuit » qu'il se sait représenter.

Mais effectivement cet élargissement de la nature humaine s'étend non moins à ce que Gide refuse de considérer comme étant *contre-nature* qu'elle peut se lire comme une interprétation nouvelle de nos ressources qui ne détruirait pas l'homme quotidien. En admettant que les anomalies ne deviennent des « anomalies » que si on leur impute un sens irréductible, Gide prétendra donc que l'anomalie peut argumenter dans les réseaux du bon sens. Ce point que je tiens pour essentiel n'est autre que la position classique à l'égard des normes instituées : songez à la pathologie des personnages de Molière, ou même à la manière dont Descartes se défend contre ses

détracteurs à la fin du *Discours de la méthode*. Si bien qu'il *n'invente aucun critère fondé sur l'anomalie*. Que l'homme pour lui doive être enrichi — ne peut-il déjà le supposer par ce qu'il se sent éprouver, comme de tout ce que sa propre raison le convainc : *être enrichi et néanmoins sensé* ? Tel est son programme, tant il est vrai que les perversions admises de longue lutte auront constitué ce comportement fondamental de respect qu'exige l'espèce devant la richesse des passions qui déborde en chacun de ses membres, et dont chacun est moralement l'héritier. Car finalement, si Gide a voulu démontrer que l'anomalie appartient à la vie, qu'il n'y a pas de phénomène *irrationnel* qui soit contraire à la fonction de vivre, laquelle de surcroît ne saurait être la seule référence de la raison, ce n'est point pour abuser de l'intelligence de son prochain, pour l'éblouir — ce n'est pas de cela qu'on l'accusait —, mais pour réfuter au nom d'un autre évangélisme l'institution ecclésiastique elle-même, telle qu'elle s'exprimait à travers Claudel. De ma part, vous y verriez encore quelques projections, et ces projections je ne les faisais pas à l'époque, mais le comportement de Gide m'inclinait fortement à en pressentir la teneur, lui qui s'était forgé une incroyable conviction à prouver que l'anomalie l'eût préservé de toute sa lucidité contre la calomnie et l'étroitesse de ses adversaires.

— *Pouvez-vous définir en quoi le corydonisme de Gide le séparait de l'effusion et de l'affectivité pour qui vous marquiez allusivement à l'instant qu'elles étaient plutôt le propre de la physionomie rilkéenne. Était-ce chez lui une simple « conviction » que Rilke pensait exclusive de l'épanouissement qu'elle préconise ?*

— Non pas vraiment, du fait que la confrontation que vous imaginez ici ne pouvait pas avoir lieu. Mais du *sens commun*, j'ajouterai en dernier lieu qu'il était le produit de sa situation personnelle — Gide était foncièrement propriétaire, Rilke sans fortune propre. Outre cela, il était fermé au monde des *Elégies* ; je ne parle pas maintenant du barrage de la langue —

Gide avait traduit quelques passages des *Cahiers de Malte* ¹ — quoiqu'il fût bien plus proche de Goethe quant à l'horizon linguistique. Non, il y avait vraiment chez lui une pragmatique des circonstances qui déconcertait Rilke. Et néanmoins, Rilke comprenait Gide jusqu'aux raisons de Gide à ne le point comprendre ; donc une incompatibilité d'expériences entre l'un et l'autre, n'excluant point une respectabilité mutuelle. Comment s'étonner que Rilke, qui avait alors traduit presque tout Valéry, ait décliné l'invitation à traduire *Les Nourritures* ? La déception de Gide fut immense — « Impossible », me disait-il un jour que je m'en faisais l'interprète auprès de lui, « il y a dans *Les Nourritures* ce qui m'est le plus étranger : le sang ! l'impulsion ! » ; mais il est vrai que les *Elégies* et leur lyrisme métaphysique étaient étrangers à l'invocation charnelle de Ménalque — Rilke n'en appelait-il pas à la « gravité de la terre », à ce qu'on appelle aujourd'hui *le chant de la terre* ?

C'est pourquoi je dirai, pour ne pas me livrer à une exégèse à laquelle rien ne me prépare (nous n'en parlions jamais ensemble), que le motif plus ou moins conscient qui les séparait tient à la *vision orphique* qui imprégnait la poésie rilkéenne. En lieu et place d'une quelconque « vision du monde », celle-ci suppose une transcendence de la *Lust* dans le sens d'une *spectralisation essentielle* — où le monde se transcende sans cesser d'être le monde : sans être la dégradation gnostique d'un autre monde — créant lui-même son immatérialité ; et que — *si la terre produit l'esprit et non l'inverse* — c'est aux antipodes du discours gidien fondé sur la raison morale — parce que la jouissance des fruits de la nature est elle-même destinée à évoquer leur fécondité spirituelle.

Certes Rilke était resté un « voyageur sans attaches », ce « gentilhomme ramassant les morceaux de tout un monde à travers les ruines de l'Europe », ainsi que le définissait Gundolf, le commentateur de George. Et cependant, bien qu'il dépendît naturellement de ce milieu, ce n'était pas pour de

1. *N.R.F.*, janvier 1911.

semblables raisons que Gide et lui manquaient d'affinités. Le calvinisme rentré du second lui imposait couramment de secouer la rigueur dont il tenait à se départir, tandis que Rilke (malgré cet aspect métaphysique) était d'un abord beaucoup plus familier. On oublie toujours de mentionner à son propos l'humour qu'il dispensait autour de lui — l'humour slave — « gogolien » — l'extraordinaire don d'identification avec l'extrême détresse, qui le portait à assimiler les situations impossibles. Grâce à quoi Rilke se délectait de maints épisodes des *Faux-Monnayeurs* ; toutefois sans réaliser la *position aléatoire* de Gide dans le contexte des normes bourgeoises — soit ici double sympathie — double incompréhension — dues à leurs origines empiriquement étrangères l'une à l'autre.

5

DU CORPS GAGE DE LA PAROLE

— ... Par le dessin, je me confie au mutisme des figures — ici, en m'exprimant comme je le fais, je doute si l'usage de la transcription mécanisée nous serait d'aucun secours. Vous risqueriez de prendre au mot quelqu'un qui ne saurait se proposer lui-même.

— *Soit, mais que proposez-vous ?*

— Je ne conçois pas d'*idée* — de *pensée* — de *concept* — autrement que comme la mise à l'épreuve d'une physionomie qui s'en réclame. Le discours exige un « suppôt » physique qui s'explicite dans une physionomie professant toujours quelque doctrine pour assurer sa persistance. Une parole, la façon de la prononcer, doivent traduire l'état physique, la réaction corporelle de celui qui affirme, ou nie, ou constate qu'il est sur le point de se désavouer.

La singularité est douloureuse ; on ne peut la faire parler. Au nom de quoi, chaque jour je me lève à des heures impossibles. Le croirez-vous ? Je suis comme la vieille Erda que Wotan réveille pour lui dire de continuer à dormir. Je m'en vais précéder les préparatifs de nos disputes, à l'heure où pour d'autres c'est la tombée du jour...

— Attendez !

— Je veux être abandonné à ma rumination sérieuse ou pas sérieuse, ou frivolement sérieuse.

— Pourquoi ce ton revendicateur ?

— Songez à Pascal dans sa *Neuvième Provinciale* qui dénonce la pratique de la réservation mentale : « Je jure », *tout haut*, « que je dis », *tout bas*, « n'avoir point fait cela ». Je fais mienne cette restriction de l'intention ; si je la revendique, c'est que dans ce genre de « proposition » dont nous parlons est primitivement sous-jacent le fait de *vouloir s'approprier le corps de l'autre*. Comme cet usage du corps d'autrui est proprement impossible, nous l'avons oublié ; — mais qu'il s'agisse d'un atavisme ou d'une persistance inconsciente, voilà qui ne fait guère de doute, puisque nous nous « déchirons » quand nous ne sommes pas d'accord et que nos déclarations dégénèrent souvent à un niveau infantile où nous nous accusons de tricherie. Un tel sentiment est pourtant installé dans les réseaux du langage, autant que dans notre organisation. Car si l'origine du combat dans l'entretien coïncide avec l'impossibilité de communiquer la chose même dont nous parlons, au sens où l'exprime Gorgias : *la parole couvre l'inexistence des choses* ; et si la parole ne rejoint que la parole — inversement, la non-parole donne lieu à une réification —, de sorte qu'en parlant nous participons à cette résistance objective. Je résiste au fait de m'assimiler à l'autre ; je lui résiste en me maintenant au niveau du langage.

— Vous laissez croire ainsi sans scrupules à une autre forme de communication, bien plus inhumaine, et qui serait celle des corps ?

— Inhumaine ? — Quand même nous le voudrions, nous ne saurions nous proposer nous-mêmes, ni non plus nous échanger l'un pour l'autre à travers nos déclarations, comme de croire que les règles de la

compréhension mutuelle dussent faire valoir ce qui pour l'idiosyncrasie ne peut pas se faire valoir. C'est là une loi inscrite dans notre structure, et pour sa conservation, qu'il faille taire ce qui nous oblige à parler d'autre chose, qui nous contraint à souffrir la mésentente. Pour empêcher que l'autre ne se fonde en nous-mêmes ou nous supplante, pour éviter qu'entre deux locuteurs nous retombions au niveau où nous pourrions nous détruire, devenir l'objet d'une consommation par autrui — nous maintenons un *échange de propos* qui est bien un échange inique, parce qu'un succédané pour ce qui ne se communique pas. Deux êtres, sans réussir à s'échanger mutuellement, doivent créer des objets pour communiquer : et cependant, il y a bien un *fond muet* qui n'est pas transmissible. Tel est le ressort secret qui régit le phénomène anthropomorphique du commerce : si un échange de paroles vaut pour quelque chose d'*échangeable* — *idées, sentiments, promesses, décisions* —, il reste que cette pratique délimite le fait que les personnes mêmes ne sauraient s'échanger l'une contre l'autre, dès qu'elles veulent se porter garantes de ce qu'elles affirment ou nient. Elles doivent ainsi user d'une contrefaçon convenue — se proposer mutuellement quelque équivalent de leur substance inéchangeable...

Se porter garant de ce que je promets — signifie que toute ma substance inaliénable devra tenir lieu de mon manque de parole ou de mon refus de parler. Ou encore, si je parle sous la contrainte, c'est par mon corps — qui simule mon âme — tant que j'en dispose, quitte à l'échanger contre elle : est-ce pour cela que nous avons un corps ? Question singulière ! —

— Vous prétendez que cet échange de paroles dissimule...

— Littéralement ce que j'appelle *psychophagie* : à savoir que les âmes s'entre-dévorent sans que ne les en préserve leur individuation corporelle. D'où l'importance du corps propre qui sert ici de truchement — et nous voici ramenés à l'inconcevable absorption d'un sujet par un autre. Seul le Verbe

fait chair a pu dire : *mon corps est vraiment une nourriture, mon sang est vraiment un breuvage* — qui nous demande aussi : *pouvez-vous boire à la coupe que je bois ?* La théologie commande à l'anthropologie du fait que l'idiome divin se prononce sous la figure humaine. Sécularisez cet idiome dans le sens de nos sciences humaines et vous retrouverez la notion purement économique de l'échange — qui nonobstant repose sur l'inéchangeable ; en quoi l'économie avec ses règles — offre, demande, valeur, pouvoir d'achat — ne fait que reprendre la structure de la plus antique théologie en l'inversant. Nul n'est irremplaçable, nous dit l'économie, s'il n'est rentable, la vie n'ayant par elle-même aucun prix. Et cependant, l'économie ne règne que parce que la valeur de ce qui est hors de prix — le « précieux sang » dont parle l'*Evangile* — lui fournit le fondement de son régime : donc nul n'est échangeable...

— *Tout autre est l'interprétation que vous prêtez à Sade dans Le Philosophe scélérat* — celle qui va du refus de parler à l'asservissement proprement dit. L'assemblage des postures ne forme pas en cet autre sens un « chiffre » métaphysique, mais un langage muet ; — langage frappé d'incongruité, censuré par nos désignations quotidiennes, inaptés à désigner jamais ces mouvements de répugnance, ces gestes de dénégation, que l'échange des propos réciproques d'avance exclut de sa congruence implicite. Dans la possession, par exemple, l'idiome du corps s'interdit de rien signifier : l'étrange de cette concertation est qu'on décide alors de ne plus se parler en paroles : on se dissout dans le corps de l'autre — on se décompose silencieusement.

— En effet, c'est ici qu'intervient l'innovation que Sade a introduite par la forme d'un *discours idéologique* : en faisant discourir un nouveau type de pervers, le langage sadien maintient la contradic-

tion qui consiste à disposer en alternance l'idiome plastique et l'argument rationnel. Son explicitation constante de l'*athéisme anti-individualiste* (ce qu'il appelle la « monstruosité intégrale »), qui a souvent été mécomprise par là même, vise uniquement à détourner de l'instinct de reproduction le désir qu'a cette monstruosité *de se reproduire par des images* : soit en opposant à la génération des corps une opération mentale.

— *Votre conception est-elle différente de celle de Sade, ou est-ce de votre part une explicitation supplémentaire ?*

— Si j'ai maintes fois sous-entendu cette idée, notamment dans *Le Philosophe scélérat* — puis dans *Sade et Fourier* —, je n'ai fait que pousser jusqu'à ses ultimes conséquences la thèse voulant que l'*échange des corps* soit en définitive le seul échange « réel ». Ne pensez pas toutefois qu'il s'agisse d'une espèce de troc. Sade postule une prostitution universelle entre les êtres — ainsi, quand il demande qu'on se serve des institutions révolutionnaires pour imposer le « droit à la jouissance ». Cependant, il en démontre l'universalité latente par le *rôle érogène de l'argent*. Médiateur neutre, parce que l'instrument d'une communication arbitraire, l'argent confirme l'anonymat, donc la spoliation du corps propre, garant de mon identité. Dès lors, sur la base d'une expropriation morale étendue à tous, la *vénalité* lui apparaît comme le ressort primordial de la représentation voluptueuse — et autant pour faire jouir quiconque du discrédit où il se complairait en se vendant, que de jouir moi-même de la résistance qu'il m'opposerait s'il était contraint de se marchander.

A l'extrême opposé de la rationalité de Justine et Juliette, une sémiotique différente s'exprime dans *Roberte* ainsi que dans *Le Baphomet* — qu'il convient d'ailleurs de distinguer l'un de l'autre. Dans *Roberte*, particulièrement, je décris le renversement des intensités pulsionnelles en intentions morales — non que les intentions réfléchies soient un simple travestissement — mais parce que l'intention elle-même n'est

ressentie par la personne que telle une intensité contraire (soit une répulsion) pour l'amener à réagir. Ce qu'illustrent les volte-face de mon personnage de Roberte — au gré des diverses situations scabreuses dans lesquelles on la voit précipitée : il lui semble moral de refuser de parler. *L'idiome corporel* l'emporte ainsi dans certains épisodes (Roberte et les collégiens, les barres parallèles) selon un genre de concertation auquel ont recours mes personnages et qui tranche nettement avec le discours des ergoteurs sadiens. J'exploite un *mutisme* des physionomies dont la plasticité implique le caractère immédiat ou universel de sa communication, et non la frauduleuse intelligibilité à la faveur de laquelle les sujets parlants croient pouvoir soustraire le gage incommunicable de leurs allégations.

— *Encore l'incommunicable ! ?*

— Il faut ici distinguer les diverses significations que je lui donne. En un sens *subjectif* — expérimental — je me réfère à ce que Thomas de Quincey entend par *le fardeau de l'incommunicable* — qui isole le sujet, le contraignant à recourir à des simulacres pour « communiquer » le caractère oppressif d'un phantasme, du souvenir obsessionnel, d'un fait vécu. Mais d'autre part, *et originairement*, je le prends dans un sens objectif — celui-là même qu'ont défini les scolastiques et qui n'en exprime pas moins un fait apparemment irréductible — *l'identité* de la *personne* qu'assure l'union de l'âme et du corps propre — ce qui la rend *incommunicable* —, soit son âme à un autre corps, soit son corps à une autre âme ; et qui dans cette définition réserve justement — à la faveur d'un hiatus — sa *décomposition possible*. Vous voyez que je fais ici allusion aux thèmes du *Baphomet*, non moins qu'à celui de *Roberte ce soir*.

Car enfin de quoi parlons-nous sinon du rapport de la personne avec son corps exproprié ? — L'âme de la personne assiste à cette expropriation de gré ou de force : avec répulsion puisqu'elle est toujours dans le corps, ou sous l'impulsion charnelle, qu'en

tant que personne elle subit puisque ce corps la compose infailliblement...

— ... *Ne parle-t-on pas d'un rire communicatif pour signifier que ce qui n'est pas du tout risible le devient, en communiquant surtout la gêne que nous éprouvons ?*

— Eh bien ! De même nos déclarations les plus futiles constituent une source d'erreur pour ceux qui nous entourent ; — la parole n'engage pas le corps, elle l'aliène au silence. Seules les images du plaisir permettent que l'hypothèque du commerce physique soit levée, et sans elles nous tomberions les uns sur les autres.

Mais laissons de côté un instant le discours rationnel dissimulant par sa propre logique l'universelle permutation des corps. Si j'affirme l'*inéchangeabilité* d'un être, je signifie qu'il n'y a d'autre *entente possible entre les êtres* que de convenir de leur *incommunicabilité* réciproque, au risque de revenir au cannibalisme pur et simple. Au contraire, dès que j'en appelle à la considération d'un *espace des esprits*, ceux-ci jouissent les uns des autres ; et si chaque âme est unique en son genre, c'est qu'elle atteste une idiosyncrasie irréductible. On montrerait tout aussi aisément que l'anarchisme de Stirner, au point de vue notionnel, n'est qu'un adjuvant de la mystique des âmes : qu'un être singulier soit rigoureusement incommunicable, sa « propriété » et son « unicité », comme telles, ne seront que des variantes sécularisées de la théorie scolastique et nominaliste de la personne. L'inéchangeable, *c'est d'abord l'ange unique de son espèce*. Or si l'âme incarnée quitte l'état de suspension spirituelle du monde des esprits pour s'attribuer une identité, elle n'en scelle que mieux son incommunicabilité. C'est pourquoi, en lieu et place de cette contrefaçon qui préside à la « communication » verbale, l'artiste ou le plasticien se proposeront de la mimer par des figures et pourront

le mieux décrire pareil commerce entre les individus, de surcroît dépourvus d'aucune monnaie d'échange.

— *Dans ce cas, l'incommunicable se communique, il est même le motif de la communication.*

— ... Communiquant l'incommunicable, ce qu'on communique est d'une autre nature que ce qui participe du langage.

— *Mais c'est ce qu'il faut démontrer !*

— Ce qui ne se peut que *montrer*. Ainsi, quand l'artiste subit la vision persécutante d'une image, c'est en essayant à tout prix de s'en libérer — pourvu seulement qu'il parvienne à exorciser l'incommunicable en quoi la communication exerce proprement sa fonction —, et quand il serait vrai que le livre n'est pas un objet comme le tableau en est un, du moins cette persécutante vision prend au-dehors l'apparence d'un objet. Seul le tableau reconstitue l'idiome mutique sous les espèces de l'*idiome pictural* : mais dans les deux cas, chez l'artiste ou l'écrivain, le simulacre — instrument de cette opération exorcisante — pour la raison qu'il est une contre-*façon* : l'*équivalent de la propre souffrance* de l'un ou de l'autre, n'en suscite d'autant qu'un inassouvissement persistant.

Ce qui devait être exorcisé ne cesse jamais de l'être ; c'est le péché originel qui renaît — comme la barbe renaît chaque jour, disait Luther —, car la légitimation du fait de vivre n'est pas définitivement atteinte par le procédé interprétatif. Face à la vision perceptive donc communiquée, le contemplateur, en effet, est en quelque sorte amené à parcourir le processus à rebours, sans nécessairement revivre en lui-même une expérience identique à celle de l'artiste — ce qui revient à dire qu'une telle *absence de réciprocité* demeure la seule communication possible ; que le malentendu à l'égard d'autrui se retrouve entre les moyens de l'exorcisme et le but poursuivi. N'est-ce pas la *malédiction de l'artiste* que son simulacre — soit la reproduction même de son obsession,

si tant est qu'il puisse en résoudre la contrainte — exercera, du fait même de sa réalisation, un nouveau sortilège : le débordement du simulacre par les forces invisibles qu'il prétend contrefaire ?

— Vous affirmiez tout à l'heure que c'est grâce à l'artiste que s'instaureront d'autres rapports que ceux du cannibalisme pour la petite société de ses contemplateurs. Doit-on dire que ce malentendu c'est le leur qu'il aura stylisé ? Ou que la concurrence entre la communication verbale et muette n'est, en définitive, qu'un prolongement de la compétition entre les êtres ?

— Si le langage appartient à tous, on ne peut pas répliquer au tableau comme on réfute l'argumentation d'un adversaire. La stricte *intraduisibilité* de l'image ne m'obligerait, si je prétendais y répliquer, qu'à faire un *nouveau tableau* — c'est en quoi le contemplateur est mis à contribution plus intimement qu'il ne le soupçonne. Ce que chacun dit, il le cache, prétendant parler d'autre chose, bien qu'il ne le puisse.

L'immatérialité du phantasme provoque cet aller et retour du silence à la parole, et du silence de l'émotion au silence du tableau. Quand même, c'est à propos de ce mutisme qu'on se consulte, et sur lequel nous revenons pour savoir ce qui forme chez autrui la substance de ce fond muet. Dans cet engagement, la négociation n'a pas lieu, qui aboutirait à dénoncer cela même qui me persécute et que je m'efforce de taire — semblable dilemme, je le confie au langage, *simulacre de la non-entente autant que de ma propre obstination*. Voilà en quoi l'agressivité foncière, la violence des rapports humains — qu'elle soit d'ordre érotique ou économique — paraissent alors sacrifiées aux propos que nous échangeons, si bien qu'à travers eux nous simulons la transaction d'objets ou d'ustensiles qui, précisément, témoignent

de cette incommunicabilité réelle à laquelle nous sommes censés appartenir par le jeu de nos mutuelles idiosyncrasies. Mais est-ce encore communiquer si les mots ne sont plus que des titres d'échange valant pour un commerce qui n'a pas lieu d'être ? Sur le thème de ces apories, je retrouve notre point de départ.

— *L'idée qu'en échangeant, on ne se supprime pas, qu'on ne s'absorbe pas l'un par l'autre ?*

— Attention... Ce fait, la parole l'ajourne indéfiniment : il ne se démontre pas, parce que apparemment il ne se produit pas.

— *Comment ce fait lui-même pourrait-il être ajourné par le langage ? Ainsi formulée, votre thèse est contradictoire ; elle ne saurait affirmer qu'à terme l'événement ne se produise pas, ou bien c'est la parole qui s'abîme dans le fait accompli.*

— Par conséquent, je ne peux plus l'illustrer moi-même.

— *Mais vous l'avez dit !*

— J'ai seulement dit que, pour sortir de notre réserve, nous confions à des signes — ou à des personnages — le prétexte tenant lieu de l'impossibilité d'échanger les corps. Il n'y a que le besoin de se supprimer qui *ne se supprime pas*. C'est pour cela que le langage est lié à l'instinct de conservation : on ne concevrait pas de pire monde que celui où l'agressivité profiterait du silence. Même Sade, sur ce point, ignore (tel le « jeu » chez Fourier) l'hypothèse d'une simulation curative des « passions », quelles que soient les combinaisons ou les superpositions qu'il propose ; — car si les bourreaux argumentent, si les victimes développent leur système de défense, c'est pour maintenir en dehors de la sphère du discours l'inénarrable sérieux du phantasme. Dans cette entreprise, le plus étrange est que de vouloir se libérer de l'enfermement dans la non-parole, le pervers soit

tout de même contraint d'adopter les normes censurantes d'une bourgeoisie qui discute et qui travaille. Ces normes peuvent-elles plaider pour la jouissance ? *Que nous ayons des manies, du moins nous en parlons* : tel est l'aveu réciproque que se font les membres de la *Société des amis du crime*.

Toute expression n'est jamais que simulacre au-dehors — la jouissance et la douleur n'ont que le cri ou le silence pour se faire comprendre, ou l'inertie momentanée des organes physiques : autant de *simulations de l'indicible*. De la sorte, en tant qu'elle signale le choix incongru pour une partie du corps, l'*anomalie* est aussi confirmée dans mon organisation : l'incommunicable est que telle chose ne paraisse excitante que pour moi, non pour autrui. D'où il découle que le phantasme n'ait pas d'essence *causale* — sinon une essence insignifiante — et toutefois je le traite comme une cause en en faisant le prétexte inavoué de mon discours. Je le fais entrer dans la signification par le fait d'échanger son inintelligibilité avec un assemblage de signes. Tout se passe chez Sade comme si celui-ci permettait au pervers de prendre conscience de son cas par une sorte de *droit à la parole*. Ce qui est bien contradictoire, en effet : sortir de sa monstruosité — mais dans un cadre encore *spécifique* — donc par le biais du langage rationnel — signifierait pour lui que l'espèce se surmonte elle-même dans l'un ou l'autre de ses représentants.

— *Votre exégèse de Sade est comme une parabole.*

— Voyez plutôt comment Sade proteste : m'imputer *Justine* ? Ce sont les « sectateurs de la tonsure » qui eussent payé, dit-il, pour avoir un tel ouvrage...

— *Ce n'est pas la question.*

— C'est la seule peut-être ! Du point de vue de l'intelligibilité, *qu'est-ce qui peut se faire valoir* ? Sade ne se préoccupe nullement de fournir une apologétique du vice. Mais indique toute la complication que le monstre trouve dans la structure du lan-

gage pour se soutenir dans ses actes, s'il veut démontrer la nécessité de *sacrifier son semblable*. De prime abord, il semble que l'insignifiance du phantasme confirme le monstre dans son silence — il se contenterait d'agir — pourtant le fond exhibitionniste du système sadien répugne à cette constatation. On ne peut pas croire que l'identité spécifique du *sujet parlant* vienne « normalement » corroborer la propre identité du *corps sexué*. Si l'âme s'identifie à elle-même par l'intermédiaire du corps — : dès qu'il parle et se décide à communiquer, elle s'en évade. En revanche, ce qui est exproprié au bénéfice de la jouissance : c'est l'*idiome incommunicable du corps* (le silence que m'oppose autrui). Voilà pourquoi, chez Sade, par l'expropriation du corps propre, la femme devient garçon ; en suspendant le *caractère sexuel* du corps doué pour la reproduction, il étend à tous les domaines cet *usage incongru du corps sexué* — dans le registre en apparence infini du langage.

— *Résumons-nous. Vous dites en premier lieu que le langage est lié à l'instinct de conservation, mais vous montrez également que cet emploi d'un langage spécifié peut être détourné au bénéfice des impulsions.*

— Il y a, vous ai-je dit, un principe de conservation de l'espèce, tel un vestige de grégarité animale inventant toutes les ruses possibles pour arriver à ses fins. Par la nécessité de subsister, l'espèce a créé un système d'identification avec ce qu'elle était dans le contexte de son milieu, et donc on possède une *sémiotique pour s'entendre*. Mais, de son côté, la perversion est une réaction à la pure animalité, *séparant la volupté* de l'instinct spécifique. Et ainsi, le phan-

tasme, dans la représentation que s'en fait le pervers, est une *image stérile* — un état intérieur qui suspend l'intégrité du « moi » au profit de telle ou telle partie du corps, sinon de l'organe de génération lui-même —. En sorte que si la jouissance est le leurre nécessaire à la propagation de l'espèce, au contraire l'*immatérialité du phantasme*, se portant incongrûment sur un objet, n'est lui que le prétexte d'une affabulation cherchant à se palpabiliser. Palpable, le phantasme ne l'est jamais que simulé. Or il semblerait que, dans l'imagination interprétative des réflexes du corps jouissable, suppliciable, torturable, dont font preuve les quatre libertins des *Cent Vingt Journées*, se soit prolongée une phantasmatisation du corps humain, invétérée dans l'atavisme individuel et collectif depuis les époques où il est encore choisi en tant que victime propitiatoire du sacrifice humain. D'où aussi son *simulacre* que l'Antiquité romaine — païenne, puis chrétienne — allait lui substituer dans les rites sacrificiels et cultuels : la « *présence réelle* » dans l'Eucharistie ; tandis que la peine capitale demeurerait comme un vestige inconscient sous son aspect juridique.

A l'instar du langage, j'affirme que la fabrication des objets, puis leur circulation, *exorcise le danger de l'échange généralisé* des personnes l'une pour l'autre. Qu'un corps tombe en servitude, soit involontairement, soit par contrainte — cette servitude ne saurait faire l'économie du processus que je décris. Quand bien même ce processus serait banalisé, on y verrait que la jouissance *implique une compensation que l'on doit acquitter* — autrement dit, un *sacrifice matériel*. L'amour n'est pas seulement une contrainte subie, ou bien cette contrainte subie ne s'entend que comme une contrainte exercée sur l'objet dans laquelle la première se résout. Prenez le cadre d'une *compensation vénale* : je contrais en payant ; *le prix est le signe de cette contrainte*. Et cependant, par la contrainte exercée sur le corps de l'autre — de quelque façon qu'on la nomme, et qui est le contraire de l'*agapé* — cette nécessité s'objective, et prépare dans le thème de la compensation sacrificielle la

mercantilisation où s'est développée la vie impulsionnelle. *Un corps tombe en servitude* — vous disais-je — quoique cette servitude ne soit plus l'esclavage : et de même que le sacrifice donne lieu à des substitutions — *le cierge brûle à la place du corps* — de même cette représentation substituée au sacrifice sanglant se prolonge par cette autre substitution que consacre le commerce. Par l'instrument de la valeur, le caractère hétérogène des objets est subsumé en une somme — mais au niveau des échanges psychiques le même trafic, semble-t-il, se reproduit dans la mesure où nous échangeons des objets en acquittant l'équivalent de la jouissance, ici refusée, par l'intermédiaire de l'argent.

— *Maintenant, nous sommes quittes de la consommation de notre corps. Je ne vois pourtant qu'une nécessité triviale à prouver que, lorsque nous parlons, nous ne pouvons nous échanger l'un l'autre.*

— C'est bien plus trivial encore que vous ne pensez.

— *C'est-à-dire ?*

— Nos pièces à conviction ne sont pas des pièces...

— *Qu'échangeons-nous alors en parlant ?*

— Nous simulons quelque échange, mais derrière ce que nous disons nos corps sont mis en gage et...

— *... Vendus par la parole ?*

— « Vous n'avez qu'un corps pour couvrir votre parole », comme il est dit à Roberte.

— *Vous ironisez.*

— Non, ce que je vous en dis sert de prétexte à soupçonner la prétention du discours rationnel.

— *Mais c'est soutenir qu'il n'y a qu'un langage privé, si la parole n'engage pas...*

— Qu'il n'y a qu'un *simulacre vivant de notre corps* ; que c'est sa seule existence pour la conscience : celle du sujet parlant, moralement responsable de ce qu'il dit, par là perpétuant la généralité du discours. Il n'y a pas d'autre fausse rhétorique ; il y a le *numéraire*

réfléchissant le discours, le *discours* réfléchissant le numéraire. En parlant, je me représente exproprié : tel que j'apparais pour le phantasme de l'autre, et si je répugne à me vendre, *cette répugnance est pour lui la seule donnée qui lui soit compréhensible*. Cela dit, comme il n'y a point d'échange des phantasmes, à cet égard, c'est *l'inintelligibilité qui est sacrifiée à l'arbitraire du numéraire*. L'argent équivaut ainsi à la non-justification d'une aberration. Dans *Justine*, la d'Esterval exige de se faire payer : — c'est, dit-elle, la condition posée par mon amant.

Mais, comme je l'indique dans *La Monnaie vivante*, cette complicité des propos qui semble strictement littéraire masque en réalité une série de faux accords inhérents au fait même de cette prostitution simulant l'échange direct qui aurait lieu entre deux arbitraires inconciliables. Le commerce sexuel — tel d'ailleurs que Kant le décrit dans sa *Doctrine du droit* — doit entériner la réduction du sujet à une chose, alors que cette réduction, elle aussi, suppose une représentation qui phantasmatisé le corps. Dans les *Cent Vingt Journées*, on utilise des sujets pour parler des *absences* : le garçon comme *absence de fille* — la fille comme *absence de garçon* ; si un garçon est sodomisé par un hercule, il devient femme, et subit la honte d'être trahi au nom de cette faiblesse par une représentation à laquelle il est réduit. Ou bien au contraire, il y a consentement à la mutation : il y a dépravation, par une répartition bizarre des anomalies.

Seulement, pour que la substitution des sujets en soit une possible, il leur faut combattre le *Dieu unique* interdisant nos décompositions mutuelles. Les personnages sadiens critiquent donc implicitement l'intégrité du moi monothéiste, tandis qu'ils n'en « explicitent » pas moins l'anomalie par autant d'« actes raisonnables ». *Sade réintroduit l'intégrité de l'homme par le biais de l'anthropologie linguistique* : sans faire une sémiotique des passions (comme Fourier), il récupère le caractère institutionnel (donc normatif) du langage par lequel se prononce l'espèce — en distinguant les sexes et les sujets, le genre et le nombre — soit en

reconstituant tout un échafaudage monotone pour que se déchaînent les tensions.

— *Comme il vous arrive de parodier le ton du scélérat pour illustrer vos interventions ! Il y a bien quelque chose d'effroyable dans cette façon d'exposer, et puis soudain vous reprenez vos distances.*

— Pourquoi ai-je dit que la communication la plus forte est la plus conventionnelle qui se puisse imaginer ? Parce qu'elle accuse l'*incongru* de cette négociation — cet incongru dont la négation la fonde. Nous devons donc aussi conserver la *censure* : elle signifie « positivement » ce en quoi un être ne peut pas en valoir un autre, ni en convertir un autre — et par là le contenu de ce qui est explicitement censurable n'est pas échangeable.

— *C'est ce que vous nommiez dans votre étude le « paradoxe de l'aberration logiquement structurée » : la description des étapes, pas plus que l'image de l'acte, ne se prête à un genre de monumentalisation par le discours.*

— Le duc de Blangis et ses comparses argumentent tant et plus à la mesure et démesure des horreurs qu'ils pratiqueront, cela avec une rigueur telle qu'ils semblent vouloir différer le plus longtemps possible l'exécution de leurs sinistres expériences : cherchent-ils à payer leur tribut au *logos* pour exercer leur droit à l'incommunicable ?

Le personnage sadien souffre de l'acte muet auquel il est condamné : *nec dolent prava sed frustra voluisse* — disait Sénèque — pourquoi en vain ? Parce que la parole se refuse à couvrir l'acte qui reste à faire, il ne peut se commettre que dans le silence. Dès que l'acte s'exécute, le fait accompli s'efface, tel un songe, et du même coup la parole reprend. L'image de l'acte qu'elle produit aurait donc plus de force que l'acte même ? Sauf que le suppôt sadien, à la proférer, ne la supporte pas. De deux choses l'une : ou bien il ne parle pas assez pour ne point passer à l'acte ;

ou bien il chercherait dans l'acte à parfaire non pas l'acte, mais une *image de l'acte*. Dilemme absurde, si ce n'est que la parole augmente l'intensité de l'image devant laquelle le suppôt s'effraie et va chercher refuge dans la médiocrité de ses moyens misérables.

6

L'EXPÉRIENCE RELIGIEUSE

Quelques années après avoir traduit l'*Antigone* de Kierkegaard¹, et s'être interrogé sur l'athéisme de Sade, Pierre Klossowski traverse une crise personnelle qui, déjà mentionnée plus avant, n'a présenté au grand jour sa liquidation qu'en 1948. Faut-il considérer avec un intérêt particulier une période aussi brève, laquelle n'est pour nous identifiable qu'au niveau où un livre tel que *La Vocation suspendue* l'a laissée se déposer ?

On a un peu l'impression que ce qui pourrait être ramené au jour ne saurait sans les détruire entrer en concurrence avec les plus récents édifices que sur cette expérience l'auteur a progressivement construits. Mais qu'on l'entende dans nos « dialogues » invoquer avec insistance le rôle joué désormais par une théologie de la possession ; qu'il souligne dans sa pratique actuelle sa nostalgie du « culte des images », que l'épisode de la fresque dans ce livre ancien — le sujet d'une *Immaculée*

1. *Antigone* (un extrait de *L'Alternative*), *Réflexion du tragique antique dans le tragique moderne*. La traduction, à partir d'un texte allemand, édition juxta-linéaire du texte danois, a été lue au Collège de sociologie le 19 mai 1938. Publiée dans *Les Nouvelles Lettres* en août 1938, et reprise dans l'édition de Denis Hollier des textes du Collège de sociologie, in « Idées », n° 413, Gallimard, 1979.

Conception entourée d'un groupe de docteurs — révèle de façon symptomatique, Pierre Klossowski n'en demeure pas moins tributaire de son « aventure » sacerdotale. Je mets provisoirement de côté le paradoxe aurévilien du « prêtre marié », au sens que lui donne Maurice Blanchot. La Vocation suspendue ne raconte pas simplement une intrigue interne à la vie des cloîtres et des séminaires, mais expose à nu et visualise les *parva cogitata* du héros : ses élucubrations obscènes et déviantes. Sur un fond de querelles dogmatiques, Jérôme observe que le sentiment religieux n'est pas détachable du comportement des frères et des prêtres où s'épanouit « une sensibilité interdite », — à preuve justement la peinture inachevée sur le mur de l'abside : une adoration de la Vierge, prétexte aux discussions et aux reconnaissances qu'en font les personnages. A un moment surgissent des parties plus « exécutées » qui suscitent des interprétations contradictoires sur la signification d'ensemble du motif. On voit par exemple la figure d'une religieuse en extase ; bientôt l'on apprend qu'un « flash » d'actualité aurait servi à établir le carton préparatoire : la photo d'une carmélite, victime des anarchistes espagnols, dont le visage maquillé, le sein outragé, eussent aidé le peintre, d'ailleurs étranger à la communauté, à concrétiser l'évocation de son dessin. Finalement, le narrateur laisse supposer que le cliché aurait été pris à l'occasion d'une « party » sordide, censée reproduire le sacrilège de Barcelone dans un salon parisien, où une jeune femme innocente se fût commise, — forcée malgré elle de mimer la scène — et qui depuis serait entrée dans les ordres.

Reniant complètement l'ouvrage par la suite, Klossowski dénoncera la conception « cléricale » de la virginité sur laquelle le livre se fonde d'une manière erronée. L'« hommage » à la pureté virginale l'eût éconduit, répéterait-il ailleurs², jusqu'à la lui faire confondre avec la figure de l'androgynie originel. Il y reviendra dans *Le Bain de Diane*³ : cet « essai » qui

2. Voir l'« Avertissement » à la réédition de *Sade mon prochain*, Seuil, 1967.

3. Pauvert, 1956, 1972. Gallimard, 1980.

tente de cerner la figure d'une impossédable vierge, puis dans *Le Baphomet* à travers les émois de Thérèse. Toutefois, *La Vocation suspendue* ne présente, rappelez-le, qu'une série de projections de la part des protagonistes : le Prieur, le Cardinal, le Prêtre-Thérapeute, la Mère supérieure, la Novice — constellation qui, plutôt que de s'attacher à la résolution d'un grave problème de doctrine relatif à l'ontologie mariale — ne constitue chez lui qu'un moyen de représenter l'affabulation de leurs rapports mutuels au sein de la vie monastique.

Raul Ruiz en tira un film, y percevant une exacte ressemblance avec ceux qui travaillent sourdement l'Eglise chilienne. L'autre point serait la critique que fait Klossowski du « virilisme à outrance ». Notre conversation prolonge aussi cet aspect.

— ... Est-il vrai que vous ayez porté la soutane ?

— Autant qu'on le suppose à lire *La Vocation suspendue* — et nonobstant la « discrétion gardienne » dont parle si fidèlement Blanchot...

— Vous confessez le défroc du séminariste.

— Mais tout à fait... Que je vous dise une anecdote : je portais encore l'habit, qu'un jour, sortant d'une visite rendue à Bataille, je rencontre le couple Lacan sur le porche de leur demeure. Le docteur que je connaissais de longue date, très surpris de me retrouver en soutane : « Ça va ? Ça va ? Ça va ? Ça va ? » fit-il avec un crescendo irrésistible, de peur que je ne lui répondisse. C'est beaucoup plus tard Sylvia qui résumerait l'impression que je leur avais faite : « Vous avez perdu tous vos atours », m'avouait-elle. Or entre-temps, lisant Lacan, j'avais compris comment j'allais.

— *Laissons là, voulez-vous, notre nouveau Jacques le Fataliste. Vous dites de votre côté que le romancier contrarie les voies imprévisibles de la Providence.*

— En effet, d'où cette atmosphère de complots qu'on a pu reprocher à mon premier livre. Parce que tous les personnages de ce roman à clé sont réels, on y a vu je ne sais quel règlement de comptes, sauf que sur le modèle d'un récit de Dostoïevski, dans lequel certaines « données psychiques » changent de sens sans que les héros eux-mêmes ne puissent s'en défendre, j'ai imaginé que mes personnages se débattaient en vain contre le genre de propensions qui pourtant sont vouées à incarner leurs physionomies. La méchanceté n'est pas de mon côté : Jérôme qui est purement autobiographique doit en l'espèce faire les frais d'un conflit métaphysique que dissimule une intrigue à peine imaginaire, et dans cette optique, son cas est *édifiant*.

Seulement pour comprendre ceci, remarquez avant tout la structure du livre : ce n'est pas une narration, mais le *compte rendu* d'un roman dont on ne sait s'il en est un biographique ou un pamphlétaire — donc la forme du *style indirect* qui rapporte l'action ou l'intrigue — forme qui, par le biais d'une critique, me permettait à la fois d'imputer la composition des portraits, des figures, à l'auteur anonyme de ce prétendu livre, et de critiquer ses intentions autant que la psychologie qu'il prête aux personnages ; — donc en somme de *critiquer* d'avance mes propres affirmations comme s'il se fût agi d'un document. Grande fut la surprise — était-ce ou non la recension d'un roman existant ? — de toute manière la forme parut d'une invention inattendue. A l'exception de Paulhan qui en connaissait les dessous et, pour me dissuader de le publier, me disait que Borgès en avait déjà usé — j'ignorais tout des livres du grand Argentin — ainsi c'était de sa part un réel malentendu, — Camus y reconnaissait avec Queneau et Parain une invention strictement originale et neuve — et Merleau-Ponty le trouva assez considérable pour m'en proposer la publication aux *Temps modernes*. Et ce fut le scandale parmi ceux qui eurent

l'imprudence de s'y reconnaître et de le dénoncer à son de trompe. *Qui dénonce se dénonce soi-même* — comme dit Robespierre. Tandis que les dominicains et les jésuites m'en félicitaient — sachant de longue date ce qu'il en est — les dévots m'excommuniaient, mais non sans que leur groupe explosât en raison des dissensions intestines qui couvaient depuis longtemps.

— *Vous me répondez par la structure du livre, je demandais seulement de quelle vocation vous suspendez le cours. Celle-ci résulte, si je vous ai bien compris, d'une tentation bien plus intime que la querelle des milieux ecclésiastiques n'était pas à même de réprimer.*

— Permettez-moi de rester très discret sur ce qu'il vous plaît de nommer ici « tentation ». Ce n'est qu'une fois sorti de l'enceinte des séminaires et des cloîtres — par la fécondité de ce long isolement — que les intelligences d'un Fessard, d'un Daniélou, d'un Serrand, me firent percevoir ma libération : que ce soit en me détachant de l'influence déclinante de Gide (duquel au fond je n'étais pas encore émancipé), ou par-delà l'athéisme de Sade. De sorte qu'en quittant la *Mater Ecclesia* où j'avais pensé trouver l'asile de ma propre identité morale, et avec laquelle je m'identifiais de toute ma nostalgie passionnée pour la tradition romaine — l'horizon de ma vie s'est subitement éclairci : imaginez que d'un seul coup, quoique tout y eût préexisté, telle chose devienne pensable (« écrire *Roberte* »), et que cela même crée la circonstance qui la justifie après coup.

Toutefois, c'est aussi pourquoi la *Vocation* se limite volontairement à ce phénomène ; elle décrit la vocation tardive d'un homme que ses problèmes personnels autant que les événements de l'histoire ont poussé à confondre la recherche d'une solution supérieure — donc *institutionnellement impersonnelle* au sein de l'Eglise, avec la *vocation surnaturelle* préalable à l'exercice du *sacerdoce*. Cette confusion, qui a pour point de départ un réel besoin de liquider un passé vécu qui l'accable, se double d'une ambition à l'égard du monde extérieur, soit d'une *volonté de puissance* que précisément le sacerdoce lui promet

paradoxalement de satisfaire. Tout ceci, qui caractérise l'état d'esprit de Jérôme, le séminariste, dans ce document, lui suscite différents stades préliminaires à franchir (par exemple l'interprétation de la fresque), dont on ne sait au juste s'ils relèvent de l'affabulation paranoïaque du personnage ou de l'auteur.

— *Je reviens un instant en arrière : l'Eglise, dites-vous, vous apparut comme un asile.*

— J'ai vécu la guerre comme un *office des ténèbres*. Est-ce déjà l'affrontement des deux « zones » ? A tout le moins, la présence des deux tendances qui très tôt dans le monde ecclésiastique se disputèrent l'orthodoxie — l'une accueillant en son sein une certaine clandestinité — l'autre plus inquisitoriale, qui pensait dans cette période troublée que le seul salut était en elle, — cela même me semblait manichéen. De Gaulle a pu dire que le fascisme, plutôt qu'à une guerre territoriale, avait donné lieu à une *guerre civile européenne* — or si les Eglises, par peur du communisme, ont failli tomber dans ce traquenard, c'est qu'elles résolvaient tout de manière dogmatique. Le *fascisme romain* valait-il mieux du point de vue rationnel que le nazisme ? — Ou bien les *ténèbres allemandes* ne se jugeaient-elles pas justement dans le sens des *ténèbres romaines* : c'est-à-dire catholiques — et là même dans le *clergé romain* l'Eglise ne faisait-elle pas l'expérience d'une funeste erreur, n'expiait-elle pas son *atavisme césarien* (Pie XII et à sa suite un épiscopat ne discernant pas dans le nazisme même l'un des aspects de la *Bête apocalyptique* — l'antijudaïsme — et sous prétexte de combattre l'avènement de la puissance communiste — faisant aveuglément le jeu de la Bête) ? D'où cet admirable sursaut au sein même de l'Eglise, des prêtres et des moines résistants (en France comme en Allemagne) qui allait aboutir théologiquement au second concile du Vatican. — Voilà qui allait constituer plus tard l'arrière-fond de mon affabulation narrative. Mais le plus tragique et le plus frappant était de constater que dans le camp de l'athéisme marxiste s'offrait, comme reflétant le combat spirituel

de l'Eglise, le même spectacle contradictoire avec cette sorte d'*anti-pape* que représentait alors Staline — ayant enfin abattu l'autre.

Je dis ici anti-pape. Sous ce rapport, je ne manquerai pas de rapporter encore ces propos de Bataille, à la veille de la guerre : « Ce qui m'enchanté, disait-il, c'est à quoi l'on assiste : Dieu s'est cassé en deux, en trois : Hitler, c'est la colère de Dieu le Père — contre le fils — et contre l'Esprit du Fils — Staline et le marxisme. » Pour Bataille, le marxisme était la version moderne du christianisme — son impuissance à conjurer la terreur hitlérienne et fasciste — et cette *impuissance* c'était celle du Fils abandonné par le Père — mais c'était là une boutade d'interprétation que les événements allaient démentir et bien contradictoire de la part de Bataille puisque, déjà à ses yeux, Staline n'était qu'un effronté beaucoup plus dangereux que le prétendu « Dieu le Père ». Par ailleurs, il n'admettait pas non plus une analogie quelconque qui eût identifié avec Hitler l'apparition de l'Antéchrist. Est-il besoin de rappeler que de son côté, Karl Barth mettait en garde la résistance protestante germanique contre semblable identification ? L'exploitation frauduleuse de Nietzsche par les idéologues nazis, telle que nous l'avions dénoncée dans *Acéphale*, confortait Bataille dans la nécessité d'une mise au point rigoureuse : Nietzsche seul annonçait bien ce que serait l'Antéchrist — figure parfaitement inassimilable par aucune des quatre physionomies de dictateurs que la guerre avait mis en scène. Au lendemain de la Libération, Bataille me dira : « Non, Hitler était dépourvu des dons, incapable des miracles que suppose pareille figure... »

— *J'ai été très frappé par ce que vous disiez du conflit manichéen ; au sens où la puissance spirituelle de méchanceté qui est dans les cieux affronterait l'enjeu temporel de la puissance adverse.*

— « Manichéisme » ? Je pense que c'est une vision aujourd'hui beaucoup trop simpliste, née du *monolithisme* des idéologies en présence. En revanche,

j'ai cru un instant qu'à la suite d'une si affreuse expiation — d'un point de vue théologique — l'*œcuménisme* (son mouvement de rapprochement des diverses théologies romaines, grecques, calvinistes et luthériennes) allait triompher à la faveur du revirement providentiel des forces. Toujours est-il que mes amis athées, comme mes amis prêtres ou théologiens, ont su lire *La Vocation suspendue* telle que dévoilant les arcanes d'une société idéologique : les ressorts psychiques des individus se groupant selon des critères développés par leur application à des habitudes de penser et de vivre — soit qu'ils se remettent à la *vérité révélée* pour la traduire dans une discipline — soit qu'ils pratiquent l'expérience marxiste comme une *vérité à produire* — et là même comme ailleurs — n'échappant jamais au recours à la *répression* ; se divisant derechef selon les échecs ou les réussites.

Ainsi me disait Merleau-Ponty : « On voit très bien ce qu'il advient aux membres d'une société dont les critères d'existence seraient exclusivement fondés sur une valorisation de leurs actions et réactions spirituelles — c'est-à-dire abstraction faite des conditions matérielles et morales qui déterminent ces actions ou réactions. » Or c'est précisément cela qui non seulement provoque des scissions dans l'Eglise, mais — puisqu'il s'agit de Merleau-Ponty qui émet ce jugement, lui qui a fait une critique de l'interprétation marxiste orthodoxe — ce qui se produit de façon chronique dans le *parti* — le plus proche de la structure de l'Eglise — et comme par hasard — dans le même numéro des *Temps modernes* paraissait une discussion sur les querelles internes du P.C. yougoslave. L'affrontement des deux « camps » ne faisait que refléter *au-dehors* — le retour à la persécution *au-dedans* — entre les deux positions de la conscience.

— *Pouvez-vous préciser comment dans votre livre cette société idéologique a exacerbé ses tensions du fait même que la guerre paraissait la mettre à l'abri ?*

— Je vous l'ai déjà dit : ma perception était toute *médiévisante*. Pour la seconde fois, j'assistais à la fin d'un monde ; et dès lors soit que la perspective de l'attendre m'ait contraint à prendre le recul nécessaire, soit que ma conversion ait profité d'une telle déflagration pour m'y préparer, je choisis ce moment pour faire une retraite religieuse, ignorant bien sûr que ce repliement allait me confronter aux milieux les plus subversifs dans le contexte même où ma perplexité avait cru bon de se réfugier. Songez du reste qu'il m'est aussi difficile de faire ressurgir cette ambiance que de légitimer devant vous une conception délibérément hétérodoxe de la foi. N'illustrait-elle pas, en définitive, l'expression refoulée jusque-là d'une forme d'affectivité — laquelle, compte tenu de l'immense désarroi des consciences, de ce qui restait praticable au milieu de tels déchaînements, au bénéfice du trouble dans lequel j'étais, pouvait m'offrir la valeur d'un refus ? En résulte l'étrange vision syncrétique qui était la mienne à l'orée du cataclysme, comme le fait de ne plus considérer les aléas de ma *vocation* que telle une expression des fins de la Providence.

— *Ne dirait-on pas que vous avez fait une sorte de journal de guerre sur le front de l'Eglise ?*

— Si vous voulez, et en un sens seulement. Car j'étais conduit à suivre un parcours m'initiant à l'étude, au goût très vif de la vie conventuelle, donc au recueillement, au retour sur soi, à la contemplation, dans une ambiance à la fois *souterraine* et *réfractaire* à l'égard du monde, et néanmoins qui me semblait aussi libre que possible. Quant au contexte, je discernais bien sûr le conflit latent de l'*ultramontanisme* de maistriën avec les critères opposés du calvinisme : avant que je n'entrasse dans les ordres, il m'était déjà familier. Pourtant de l'extérieur, en y arrivant, j'étais loin de soupçonner — parce que le malaise où je vivais se donnait le prétexte d'une exégèse intime — tout ce que la vie monastique recelait en soi de conflictuel ; si bien qu'il se trouva que ce que j'avais moi-même vécu dans la période précédente, je le découvrais pendant ces quatre années, à l'intérieur de

l'Eglise elle-même, comme si l'enjeu spéculatif de certaines de mes préoccupations auxquelles répondait mon engagement religieux m'était apparu soudain en filigrane dans ces *luttres de tendances* où s'égara ma vocation.

— *Celles qui reflétaient le conflit du monde temporel ?*

— *Celles qui n'ont que leur réplique dans le monde temporel.* En effet, pour les milieux de la Résistance, l'Eglise a immédiatement paru un refuge naturel ; — et cependant j'incline à penser, en dépit de tous les faux documents qu'on pourrait m'opposer, qu'il y eut en outre, au cœur de l'orthodoxie, une *subversion* d'un autre ordre. Celle-ci devait par la suite s'affilier à la Résistance ou prolonger à travers elle les caractéristiques d'un conflit doctrinal, pour autant que l'adhésion du clergé à sa cause en devînt le prix — mais, aussi proche des imaginations délirantes de Chesterton qu'éloigné des considérations tactiques de l'engagement, le *débat interne* — comme on dit aujourd'hui — revenait toujours sur le même point : fallait-il que l'Eglise laissât s'insinuer, par l'intermédiaire de ceux qui voulaient la faire basculer dans le camp allié, les pratiques les plus occultes de l'espionnage et de la délation doctrinale ? Ou fallait-il que le Saint-Office condamnât en bloc l'hérésie *sous toutes ses formes* pour éviter de tels débordements ?

— *Je ne vois pas où s'insinue l'hérésie.*

— C'est tout le sujet de *La Vocation suspendue* : l'hérésie exige une sanction intérieure que rien d'autre ne peut sanctionner...

— *Pourquoi avoir donné dans ce sens une « apologétique » du défroc ?*

— Parce que l'affabulation, dans ce livre, est en réalité plus autobiographique que l'autobiographie n'eût semblé le permettre, même si en fin de compte cette affabulation se retourne contre elle-même — et de fait aujourd'hui à vos yeux, je me comporterais comme un athée, quoique je ne cache point mon *non-athéisme*. Kierkegaard indique bien que tous les

chrétiens ne peuvent que se comporter comme des athées. D'avoir abandonné l'habit ne me rend pas moins sensible aux motifs particuliers dont s'est servi mon propre mouvement vers la foi. Bien au contraire — et ainsi que, lors de mon expérience conventionnelle, je découvris que de fuir les « ténèbres » au-dehors, celles-ci n'en paraissaient que plus présentes à l'esprit sous la persécution des âmes où le Vatican menait une partie de l'Eglise, — de même, j'ai voulu prouver à l'inverse, dans le style de cette confession, que la réduction à l'état laïc faisait encore dépendre cet état d'une conception religieuse de la vie profane.

— *Et cela est hérétique ?*

— Non, mais pour comprendre ce livre, vous devriez supposer aussi l'origine des inclinations diverses que je prête à mes personnages : c'est pourquoi j'ai la plus grande peine à vous répondre. Je sortais d'une époque tout entière déterminée par la confrontation de Sade avec de Maistre, quand j'ai rencontré Rougemont, grâce à qui j'eus une première « tentation » protestante ; — ensuite commencèrent mes pérégrinations : à Saint-Maximin, à Lyon où je poursuivais des études de théologie, enfin à Paris dans le groupe formé par les *Sœurs tertiaires* avant qu'elles ne fussent sécularisées, tandis que Louis Massignon et Marcel Moré allaient fonder *Dieu vivant*. L'ensemble formant un écheveau si complexe d'incidences et de réticences — enfin ma propre initiative me portant au-devant de ces discussions cléricales dont les dominicains et les jésuites se faisaient l'écho, comment n'allais-je pas maintenir indéchiffrable le sceau de ma vocation ? D'avoir traversé tous ces milieux pour me fondre assez à leurs intrigues, et parce que mon innocence de la dispute l'avait en partie provoquée, j'en devins très vite le centre, d'abord à mon insu, puis à mon détriment, percevant ce que je continuai d'appeler ma « crise intérieure », à la façon de qui ne se sait pas l'instrument d'une intrigue à laquelle il est censé prendre part. Rien d'étonnant à ce que j'apparusse comme un traître aux divers courants, ni que ces derniers m'eussent accusé

d'avoir compté sur quelque succès sensationnel par une divulgation scandaleuse.

— *Autrement dit, les personnages de ce récit sont à peine transposés...*

— Personne n'en a douté, ce qui m'a brouillé avec tout le monde. Au cours des années qui suivirent, cette publication allait perdre tout intérêt dans mon esprit — malgré cela, l'*ambiance de désorientation et de cabale* typique de l'époque qui précéda et suivit immédiatement la Libération est décrite, me semble-t-il, assez fidèlement dans ce livre : pareille ambiance concordait avec le destin des physionomies, dont je retrace, il est vrai à gros traits, les orages intérieurs. *La Montagne* est un amalgame de Marcel Moré et de Louis Massignon : ici, c'est comme si deux sorciers, mettant au défi leur capacité d'assimilation mutuelle, finissent par incarner un même monstre, sans plus savoir lequel a triomphé de l'autre. Jusqu'à ce que le monstre éclatât — et que Moré m'avouât : « Nul n'a pu me faire autant de mal » : il avait retrouvé sa vraie nature, grâce à mon livre. Mère Angélique est une personne moralement et intellectuellement admirable que je ne nommerai point, mais je dois dire que l'ascendant que Massignon dégageait l'emportait sur tout les autres.

— *L'emportait, en quel sens ?*

— Il était, comme vous savez, non seulement orientaliste, mais prêtre copte et marié ; il disait la messe sur sa cheminée. De son passé d'officier de cavalerie, qui était entré à Jérusalem en 1918 au côté du colonel Lawrence, Massignon avait gardé la stature énigmatique — et néanmoins, son « énigme », au sens où je parle d'une *hérésie dévotionnelle*, résidait surtout dans le fait que son admirable système aboutissait à spiritualiser la pédérastie. Massignon me disait : « L'érection est comme un index pointé vers le ciel. » Evidemment, je trouvais cela très dangereux. D'autant que pour justifier l'*Eros païdikos*, ce dernier reliait mystérieusement ce que disait aux enfants

Notre-Dame de la Salette et la *Prière d'Abraham pour Sodome*. Était-ce, comme je l'imaginai chez ce grand arabisant, nuancé d'un réel sens artistique, que le discours de la Vierge annonçant l'Apocalypse prochaine et la désolation finale les confondait avec le châtement rédempteur réservé aux habitants de Sodome ? Ce qui est sûr, c'est que la spiritualité de Massignon embrassait elle-même les deux extrémités d'une seule pratique dévotionnelle allant de la piété enfantine à l'érudition.

Moré, pour sa part, représentait une sorte d'intégrisme paradoxal et ombrageux qui venait de Léon Bloy — la lecture de celui-ci insistant sur l'apparition de la Salette l'avait à ce point frappé qu'il communiqua autour de lui le caractère prémonitoire du miracle, assorti des condamnations du jugement marial. Je savais bien que pour lui, quoi qu'il pût dire, la Salette avait été un *événement surréaliste* — mais dans un sens spécifiquement « réactionnaire ». Vous vous souvenez que ce que la Vierge est censée déclarer se veut au fond l'anticipation de ce qui donnera la *Commune de Paris* : pour Moré, comme pour Massignon, là était en effet « la Fin des temps », d'un point de vue catastrophique et moral que les deux hommes partageaient. — Pensez à ces statues grandeur nature : *La Vierge* est en pleurs, le visage prostré, habillée comme une provinciale du Second Empire, avec une couronne, et devant elle les deux enfants la regardent éberlués.

Quand dans *La Vocation suspendue* j'évoque une « dévotion » clandestine, c'est celle-là : Massignon prétendait au rachat de la communauté « sodomite » par un renouveau de la piété, — mais bien vite cette option, qui partait d'une analyse beaucoup moins politique, se transforma à leurs yeux en une *foi inquisitoriale*. Or je persiste à croire que Massignon, par solidarité avec ses frères « sodomites », voulait partager avec eux l'*Adoration à la Vierge* — que ce « culte » marial duquel il affectait d'être le prêtre intransigeant était bien le seul qui lui eût permis de racheter l'irréductible grâce à l'invocation d'une virginale pureté.

— Vous décrivez la trame de l'Occupation, comme vous feriez pour un roman policier, tant et si bien que l'aspect provocant de *La Vocation* suspendue ressemble à une dénonciation des mœurs politiques de l'Eglise.

— Il est sûr que l'Eglise sortait d'un traumatisme qu'aucune autre institution n'avait subi aussi profondément, c'est en quoi mon livre fut un pavé dans la mare. J'y appelle *Parti noir* les défenseurs de l'index, la tradition autoritaire du Vatican — la *Dévotion* en revanche est quelque chose de plus *trouble* où chacun se retrouve pour des motifs antagonistes, le soupçon, ce que la hiérarchie ne souffre pas. Mais vous faites bien de le rappeler ; à l'époque, le climat à l'intérieur de l'Eglise était à la *dénonciation* : d'un côté, l'orthodoxie hésitant à s'engager au fur et à mesure qu'évoluaient les événements — de l'autre, une attitude beaucoup plus *contemplative* — subversive — et finalement « hérétique » — les deux positions se trahissant mutuellement...

— *Mais de la Dévotion, vous dites qu'elle est vouée à Notre-Dame-du-Mariage-Blanc.*

— Pure affabulation du personnage de Jérôme.

— *Comment pure ?*

— De quoi justifier à ses yeux son défroç, dans la seule intention de vivre maritalement avec quelqu'un qui a prononcé ses vœux, mais tient à les respecter.

— *Quel rapport avec la Dévotion ?*

— Mais il n'y en a aucun. Du plan de l'Immaculée Conception à la question du célibat sacerdotal qui sépare le catholicisme et la Réforme, Jérôme subit en tant que conscience pseudo-malheureuse l'intimidation de l'*engagement* : il superpose deux plans distincts, penche pour une solution maritale qui n'est qu'une échappatoire au vœu sacerdotal. Toutes dimensions gardées, il en allait de même pour l'*engagement* dans la Résistance. Non que la situation politique se fût réfléchie à l'intérieur de l'Eglise —

quoiqu'il y eût beaucoup de gens pour penser que le Maréchal allait rendre à l'Eglise tout ce que la Troisième lui avait enlevé — mais parce que, à l'inverse, celle-ci n'est qu'une *analogie* du conflit théologique. Je voyais clairement se reproduire les conditions du grand schisme de Rome avec Byzance, et voyez la « guerre froide » qui a suivi.

7

ROBERTE CE SOIR

Attablés cette fois dans un restaurant du parc Montsouris, nous avons laissé dégoîser le garçon tout à son aise, faisant parfois tinter nos verres pour nous entendre ; derrière la vitre, quelques passants s'étaient évaporés au détour des massifs devant la déclinaison chatoyante du soir.

J'affirmais, par exemple, que si la série robertienne dépeint la vie conjugale en dehors de son espace littéraire traditionnel : l'adultère, ce n'étaient point les écarts de conduite d'une femme qui pouvaient à eux seuls illustrer le contenu du livre, pas plus que la figure moderne d'une jeune députée jouant un rôle « public » n'y trouverait en quelque manière sa légitimation contradictoire — mais la réalité mythique du couple qui, se conjuguant avec l'inconnu, intégrait le monde extérieur à sa propre réalité. Il ne s'agissait nullement de dire que le mariage fût rien qu'un fait théologique (plutôt qu'institutionnel) ; je soutins seulement que son commerce entraîne une autre perception du sacré puisque l'union de deux êtres : la ritualité de la vie commune, n'y sont pas directement subordonnées à la consommation charnelle.

Écoutant ces graves propos, Denise me répondit par un sourire imparable, ce sourire devenu presque impersonnel, bien que des plus surprenants que j'aie jamais vus souris, non pas ironique — égyptien peut-

être — qu'on croirait peint telle une énigme sur son visage vivant. Aussi je me reprocherai de taire que notre petite symposie devait beaucoup au soulignement des lèvres par où celles-ci, d'un dessin silencieux, commentaient les propos que nous échangeions.

— Vous voulez dire que j'ai maintenu à ma façon, que j'ai défendu d'une façon inédite l'union matrimoniale ? C'est sans doute en ceci que les conditions de mon mariage ont pesé sur ce que j'ai pu écrire — et notamment d'abord, parce que, au sortir d'une aussi fâcheuse involution que celle que j'évoquais par ailleurs, c'est une veuve de guerre que j'ai épousée ; il fallait que je rencontre moi aussi l'*Etrangère* que les sbires de la milice vichyssoise eussent failli faire disparaître, pour grâce à elle accomplir ce dépassement vers l'immuable dont sa physionomie portera toujours l'empreinte à mes yeux.

Mais si j'ose dire aujourd'hui que l'Apocalypse germanique aboutit à mon mariage, j'y vois en même temps comme un sursaut, une revanche de la vie, rejetant les épisodes de l'avant-guerre dans le néant. N'est-ce pas par une sorte de miracle, qu'épousant une femme que le pire destin avait épargné, après avoir frappé son premier mari, me la réservant du même coup, je jouisse en effet longtemps à notre insu, de cette pérennité du lien monogamique grâce auquel depuis lors mon existence élude la nécessité de se définir par son propre poids ? Car il aura fallu que survive mon épouse pour que je commence à vivre, et si le sort m'a soutenu dans cette initiative, l'aveugle fortune l'arrachant à une mort certaine, je puis dire qu'elle-même a peu à peu donné toute sa réalité au personnage existant entre elle et moi. Si bien qu'en somme le « crépuscule des dieux » et, chaque jour nouveau, Hitler dans sa défaite avalisant notre rencontre ont aussi permis la convergence de deux destinées — d'une double fatalité — qui s'achèvent en Roberte et que Roberte eût conjurées, recouvrant dans son personnage cette identité que la guerre n'avait laissée que par sursis à celle de qui elle emprunte les traits.

Seulement pourquoi, me direz-vous, si l'intervention de la destinée a ici pour conséquence la rupture avec le passé consommé par les événements de l'histoire, avoir précisément conçu quelques années après un livre comme *Roberte ce soir* dans lequel l'époux propose son bien le plus précieux à un inconnu ? C'est que peut-être j'en suis revenu au désir de confirmer inlassablement le sens qu'un tel « miracle » avait pour moi — donc à l'obligation pour le mari d'éprouver le lien qui l'attache à l'inéchangeable jouissance d'un être. Pourquoi faut-il qu'une femme ne soit pas son bien une fois pour toutes ; pourquoi doit-il jouir de cette possession dans un acte renouvelé ? Parce qu'il y a chez Octave, dans la figure de l'époux, un refus de l'ordre ou de l'impératif biologique qui sert à valider le lien conjugal ; il ne saurait croire que son mariage tire sa loi suprême de la pure subsistance, ni du caractère impérieux de la procréation. Mais aussi, parce que la *fidélité* qui constitue son objet essentiel suppose cette chose énigmatique ou religieuse qu'est le *don de soi* : non pas seulement que chacun se donne en s'aliénant à l'autre, mais en ceci que les deux époux sont censés communier à la réalité transcendante du monde des esprits, or c'est par là que leur commune possession demande un concours extérieur. Je pense à cette idée que l'épouse du flamine était aussi prêtresse, que, prêtresse, elle épousait la fonction religieuse de l'époux. De même ce qui consacre le don sanctionne une union qui transcende le lien biologique auquel le mariage doit son caractère institutionnel ; et de cette façon, en établissant une pratique comme celle que je décris, *Les Lois de l'hospitalité* fournissent une manière de dépassement qui néanmoins ne remet pas en cause la fidélité que se vouent les deux époux. Au contraire, je crois avoir épuré l'objectivité contractuelle du lien conjugal, même si la matière du sacrement en est changée.

— Vous signalez le cas du flamine. Est-ce à dire qu'il y a continuation de votre expérience religieuse dans le mariage ?... *Roberte* pourtant n'est en aucun cas une épouse mystique.

— Votre question est très difficile ; elle rejoint ce que dit Blanchot dans son étude — le geste du prêtre dans le sacrement eucharistique, pour lui, partage ce qui est indissoluble ; c'est bien toujours la même hostie qui communique en entier le corps divin — d'où l'analogie qu'il en applique à mon cas : « L'épouse, dit-il, est le sacré même. » Dans son esprit, le geste du consécrateur se confondrait avec celui de l'époux communiquant l'essence de son épouse sans cesser d'y voir un bien indivisible qui n'appartient qu'à lui seul ; et il poursuit l'analogie en présentant comme une image de la générosité du divin ce que la jouissance de la *mise en commun* implique dans l'esprit d'Octave. J'insisterai pour ma part sur le fait qu'il n'y a pas de partage au sens strict ; Blanchot commente l'aspect céleste de l'affaire, mais l'aspect répréhensible et ténébreux de cette prostitution est tout aussi important. Octave ne marchandait pas son épouse, et si le besoin de la proposer paraît implicitement lié à la prodigalité de l'être, du moins seule sa jalousie est à l'origine du processus. N' imaginez point que cette « adultération », comme je dis dans *Protase et Apodose*, fasse de son bien le plus précieux une « monnaie d'échange », à l'instar d'Othon livrant Poppée à Néron. Je dénonce plutôt le libre-échange des corps, et cette dénonciation m'oblige à instaurer des lois qui suppléent au libertinage érotique. L'échange n'est que la face renversée du don — son odieuse caricature —, aussi est-il bien admis que cet échange n'a pas lieu : l'époux récupère son épouse dans le même temps qu'il la propose ; c'est la forme du *contre-don* — telle que Mauss l'a décrite — qui, si l'on veut, l'expliquerait le mieux rationnellement ; Roberte participe d'autant plus fidèlement au don par lequel l'époux la récupère pour soi seul, qu'elle court sans le savoir au-devant du viol.

— Je me permettrai une remarque. Vous avez commencé par faire valoir que ce don de soi dans le sens religieux consacrait l'époux au commerce avec l'au-delà ; maintenant vous signifiez que ce don de soi est aussi le don de sa propre épouse, laquelle,

s'abandonnant à l'idée d'une confiance absolue, vérifierait l'indissolubilité de leur union par les exploits impudiques où les procédés de son mari la font passer. Faut-il croire qu'elle y obéit par fidélité, ou à ce point dépravée, que, fidèle à elle-même et non à son mari, elle prenne alors le parti avantageux qui découle de cette prostitution ? Le lecteur peut considérer qu'il s'agit de deux registres simultanés.

— Rappelez-vous qu'ici nous parlons d'une fiction, celle-ci en l'occurrence réhabilite la vie domestique au sein même d'une contradiction que je nomme *Les Lois de l'hospitalité*. Rien n'oblige à la pratique de ces lois, ni à l'adoption d'une coutume qui, pour tout autre que l'époux, devra rester impraticable. Leur caractère intelligible ne se réduisant pas à l'explication que j'en puis donner, disons seulement qu'entre deux êtres, il se produit un « engagement » — notamment ici la *foi* que se jurent mutuellement les deux époux — et dès qu'un engagement a lieu, il y faut un tiers, un témoin, une instance arbitrale, sinon pareil lien ne serait du tout objectivable pour ceux qui s'y engagent. Dans *Roberte ce soir*, c'est l'invité qui joue ce rôle, puisque, en tiers entre les deux époux, il est en quelque sorte un messager du ciel — du ciel *insondable* d'Octave. S'agirait-il d'un inconnu, du plus indifférent des êtres ? Par son comportement impossible, l'inconnu le persuade que le bonheur qu'il éprouve est divin. Tout sacrement est un gage, et quelles que soient les ténèbres invoquées, en vertu de son opération, il préserve le contact virtuel avec l'au-delà — c'est pourquoi Octave, qui n'a qu'une seule félicité en ce monde — celle de connaître que son épouse est dans les bras d'un autre —, peut se dire en l'y voyant qu'une présence surnaturelle, parce que anonyme, l'a exaucé.

— *Comment pouvez-vous affirmer semblable chose ?*

— C'est que plus les choses s'entendent d'elles-mêmes, moins les gens s'entendent à les dire.

— *Vous devenez sibyllin.*

— Eh quoi sibyllin ! Plus c'est simple, plus c'est domestique, et plus ça risque de devenir intolérable. Strindberg l'a bien montré. D'où viendrait que nous parlons sinon pour faire taire le secret qui nous déchire ; et d'où ce besoin de partager notre émotion avec autrui ? Chose en apparence banale, Octave croit devoir traduire son trouble afin d'en recueillir les fruits : qui est vraiment celle qu'il possède ? que se passe-t-il en elle quand il s'obsède à la donner ? Par avance, elle est expropriée, alors qu'elle reste lui appartenir ; d'avance elle est possédée, il croit l'offrir. Et bien que vouée à être possédée, il faut cependant qu'il la livre à nouveau pour savoir quelle elle est, tandis que Roberte, persuadée que son époux divague, se retranche derrière la tendre protection qu'elle accorde à son neveu. Toute son erreur est là : se servir d'Antoine pour faire échec au mari. « Allons, se dit-elle, voilà un garçon qui éprouve autrement les choses » — précisément, il sera le premier à être initié. Comment ? Sinon qu'en excitant le désir d'un enfant, c'est elle qui en ressentira tout d'abord les effets, et quoiqu'elle veuille affranchir son neveu du *mérite*, en lui enseignant le moralisme kantien alors diffus dans l'existentialisme athée, quand elle accepte les précepteurs choisis par Octave — elle prend de faux prétextes — en vain — finalement, elle accueille Vittorio tout en le dénigrant.

— *Vous exposez fort clairement les principes qui gouvernent cette intrigue conjugale, mais votre mythologie domestique est soutenue par une discussion beaucoup plus abstraite.*

— A quoi pensez-vous ?

— *N'a-t-on pas dit « pornologie » ? Je pense aux discours du Colosse et du Bossu faisant irruption dans l'appartement des Octave.*

— Laissez-moi vous reprendre à mon tour. Vous parlez d'une *mythologie* ; c'est vrai que je pensais à Diane, bien avant que je n'écrive, en 1953, *Roberte ce soir*. J'ai même retardé ma Diane, pour autant que le personnage de Roberte s'est subitement façonné pendant que nous vivions à Villeparisis. C'était peu de temps après la mort de Gide ; j'avais imaginé une adaptation moderne du complexe d'Actéon : ajournant *Le Bain de Diane* — je l'ai donc immédiatement transcrit dans la situation vécue — maritale — qui était la nôtre, soit en reprenant toutes les caractéristiques du motif à partir de données réelles. J'ajoute que, à cette époque, j'étais plongé dans la traduction du *De Trinitate* d'Augustin : travail énorme, qui est resté en souffrance tant que Grosjean voulut en moderniser la rédaction, si bien qu'après coup le livre ne pouvait plus paraître — c'est pour cela qu'on retrouve dans *Roberte*, cernant le personnage féminin et sous une forme quelque peu dramatisée, la suite de ces mêmes arguments sur un mode foisonnant, par exemple quand je discute de l'*essence actualisable* de l'épouse, ou de la doctrine de la substance par la voix du Colosse.

Depuis toujours, je voyais en Augustin un admirable mythographe qui reconstitue à sa manière une phénoménologie du monde romain ; reprenant dans *La Cité de Dieu* une notion de Varron, il élabore pour son propre compte une *theologia theatrica* — dont l'histrionisme simulateur des divinités — exigé par les dieux eux-mêmes — lui sert d'argument contre la réaction païenne de son temps. Toutefois, il ne parle pas de Diane comme le fait Tertullien dans son *Apologétique* — mentionnant entre autres une farce impie : *Diana flagellatu*. En revanche, dès le premier livre de *La Cité de Dieu*, Augustin traite de la violence faite aux femmes chrétiennes en comparant leur cas au viol de Lucrece ; méditation où il critique la notion romaine de chasteté : soit de la *propriété* et de l'*expropriation du corps propre* — la violence, dit-il, ne pouvant porter atteinte à l'intégrité morale de la personne, tant que celle-ci n'y consent. Les païens reprochaient aux chrétiennes de n'avoir point pris en exemple le geste stoïque de Lucrece.

Pourquoi fallait-il qu'elle se suicide ? Il ne l'explique autrement qu'en insinuant une coupable volupté dont elle ne supportait point l'impression accablante. — Tels sont les dilemmes que je ne me lassais pas de méditer. Actéon, Diane, Lucrèce la matrone, personifient des problèmes moraux qui trouvent dans la figure du phénomène leur résolution plastique. Ecrivant *Roberte* : c'est cela qui me poursuivait. Surtout que, m'identifiant à Octave son époux, le professeur de scolastique, je voyais en elle une figure bien plus problématisable encore, beaucoup plus riche peut-être, car il s'agissait avec elle d'une femme anticléricale, ignorant le cadre métaphysique de son mariage.

— *Si c'est une femme laïque à laquelle vous donnez une âme pour se dépraver, n'y a-t-il pas certaine provocation à l'avoir cernée par une discussion d'ordre théologique ? Au demeurant, Octave invoque le châtimement du Ciel pour la confondre et se satisfaire de voir expier la belle raisonneuse qui lui a tenu tête.*

— A vous écouter introduire le châtimement du Ciel, comment ne rappellerais-je pas aujourd'hui l'interprétation que soutint singulièrement Brice Parain dans son commentaire de *Roberte ce soir* ? Parain y affirme que la *justice* est bien le thème principal de cet ouvrage : « C'est de la logique que vient la punition (le viol de Roberte). On y est non pas dans le règne de la violence, mais dans celui de la loi [...]. L'érotisme n'y est pas [...] une exigence de la nature ; c'est un aspect de la vérité, d'une vérité tyrannique. » Je souligne ce jugement de Brice sur un livre aussi scabreux, parce qu'il tient à mettre la volupté sur le compte de la loi, non pas de la nature ; de la contrainte de la vérité, non pas de la liberté. Néanmoins je dirai qu'il refuse aussi d'exploiter cette lucidité. Si la volupté n'a rien d'une *exigence de la nature* : qu'elle est un *aspect de la vérité* — qu'est-ce que l'essence de la vérité, si ce n'est le désir érigéant lui-même en loi sa propre contrariété ? — Ce n'est que dans la théologie que le désir parvient au langage : — sous ce rapport, la leçon bricienne confirmait ma propre pensée, à savoir que l'Eros

se substitue à la vérité, et en conséquence que la justice du désir n'est pas, ne saurait être, la justice de la vérité. La théologie romaine est la législation du désir par le désir, conclusion à laquelle la méditation de Parain n'aurait pu l'entraîner, — car si *le logos est la loi du désir contrariant le désir*, c'est en cessant d'être le garant des identités.

Toujours est-il que le *De Trinitate* d'Augustin (que lui-même m'avait fourni la possibilité de traduire à ce moment) ne fut pas seulement prétexte à une récupération de la scolastique même comme d'un instrument propre à déceler les pièges du langage. A l'encontre des querelles de l'existentialisme (et Parain eût quelque mal à circonscrire en quoi j'eusse alors à subir dans ma propre ambiance le procès de mes « tares » bourgeoises), l'investigation théologique était bien le seul point de départ pour traduire dans le cadre de ma vie conjugale — marié que j'étais depuis peu d'années — un contenu d'expérience qu'il était impossible de résumer dans les catégories réductives de la psychologie. Augustin me prêtait un langage beaucoup plus « réaliste », encore que cette influence ne m'empêchât point d'user d'une terminologie, non plus néo-platonicienne, mais thomiste, donc aristotélicienne. Ces sortes d'exercices allaient pourtant bientôt m'acheminer vers une région plus éloignée dans le temps — antérieure même au christianisme — que je réactualiserai par après en tant que *théologie du simulacre* — et le jour viendrait aussi où Parain me reprocherait de « passer mon temps à coucher avec des déesses ».

Malgré cela, on a pu dire à la parution de *Roberte ce soir* que je proposais une métaphysique pour justifier la pornographie de certaines scènes *obscenae* : obscène signifie pour les Romains « de mauvais augure » — sinistre — mais aussi qui apparaît sur la scène en donnant matière à de fausses interprétations — et de la sorte, j'eus mieux réussi que je ne pensais. L'absurde est qu'il faut continuellement renverser ce genre d'analyses. La théologie, encore une fois, considère uniquement la concordance des puissances extérieures avec celles des puissances de l'âme qui donnent lieu au « phantasme » dans un

sens tout à fait matériel. Pour elle, et c'est là une réalité aujourd'hui totalement occultée, ces puissances se représentent en nous, sans que la *psyché* ne sache jamais les sortir de son propre fond. Si bien que lorsque la théologie médiévale, à la suite de celle des Pères, s'interroge sur la *représentativité du phantasme* : elle renoue avec la conception antique de l'*espace* qui faisait coexister la représentation avec son objet.

— *Vous voulez dire que le phantasme est une représentation qui s'impose à nous du dehors...*

— Je ne dis même que cela.

— *Ce n'est donc pas une « espèce intelligible », c'est une image.*

— Ce point me suffit. Saint Thomas définit l'image d'une part *en tant que chose distincte de ce qu'elle représente*, et de ce fait *mouvement* dans la faculté cognoscive et dans la chose représentée ; et d'autre part *en tant que mouvement dans l'image* et dans la chose dont elle est l'image. A la lettre, il faudrait dire *motif*. Mais vous voyez que je n'encours pas l'anathème d'Egidius...

— Egidius ?

— Notre Gilles, *venerabile lusor...*

— *Deleuze soutient que le phantasme assujettit ; et dans Roberte que se produit-il de différent ?*

— Quant à moi, je parle du *suppôt* qui le prononce. Au sein même de l'espace mythique qu'est le cadre conjugal, j'ai multiplié les miroitements spéculatifs d'une même idée — peu à peu, la figure charnelle se décomposant à son tour dans l'armature du raisonnement, les puissances du phantasme apparaissent soudainement à la pensée d'une femme, avec non moins de réalité que dans la vie courante. Ces « images » jusque-là confinées dans l'âme de Roberte lui semblent tout à coup étrangères ; elles le sont en effet. Intervient alors le *Pur Esprit* comme un intermédiaire entre la *psyché* et les figures qu'elle n'a pu enfanter, à l'exemple de la plasticité du démon

en qui Actéon croit voir le corps palpable de la déesse parce que la morbidesse démonique en épouse les formes pour la pensée. Mais comme tout ceci se déroule dans le salon, *Roberte ce soir* est vraiment un théâtre de chambre — un *Kammerspiel* — où, à bout d'arguments, telle une Junon poussée à la dernière extrémité — l'épouse proférerait malgré elle le fameux : *Acheronta movebo !* appelant à son secours les puissances mêmes qu'elle prétend censurer...

— *C'est-à-dire le Colosse et le Bossu dans votre théâtre ?*

— J'ai voulu faire une farce qui tourne au drame, puis quand le drame est à son comble, c'est de nouveau une farce. Il suffit qu'une femme brouille les règles du jeu par son incompréhensible attitude, et voilà qu'entrent en scène les puissances qu'elle a provoquées.

— *Mais ce n'est plus du théâtre...*

— Au XVIII^e la pratique était courante : on se réunissait pour un divertissement ou pour un *tableau vivant* ; à la faveur de quoi ensuite des intrigues se nouaient. Goethe lui-même dans *Les Affinités électives* l'évoque en la personne de Lucienne, et d'ailleurs vous savez comme beaucoup d'autres que nous eûmes d'inoubliables répétitions de *Roberte ce soir* à la cour de Rohan. Butor, avec ses grands yeux veloutés, faisait un Antoine plus vrai que nature ; Georges Perros, interprétant Octave, dirigeait les gestes, surveillait l'élocution, marquait le ton voulu. Quant aux résistances de Denise à se dédoubler, malgré qu'elle s'y prêtât — tout ceci, je l'ai décrit dans *Le Souffleur*. Longtemps avant que nous ayons l'idée d'un film, nos répétitions ainsi donnèrent à mon texte un prolongement inattendu. Bataille était interloqué : « Comment ? Vous répétez *Roberte ce soir* ! »

— *Dissimuleriez-vous que ces « répétitions » étaient au moins alors censurables ?*

— Non, pas du tout. C'est que Bataille, lui, croyait à l'importance de la censure.

— *D'où la sévérité très bourgeoise de votre texte, ce ton professoral où se mêle l'onction, puis aussitôt le défi...*

— C'est bien autre chose. Je n'y changerais rien. Peut-être aujourd'hui écrirais-je différemment *Roberte ce soir* ; mais je reprendrais sûrement les mêmes arguments.

— *Celui de l'incommunicabilité, par exemple.*

— En effet, je fais en sorte qu'Octave, pour expliquer un problème moderne, adopte une démonstration qui semble complètement anachronique, d'ordre scolastique, comme je le rappelais tout à l'heure. Commençons par désigner une physionomie, un genre de *beauté grave* d'après Antoine : certains états se produisent en elle ; ce sont des états d'âme différenciés — ou discontinus — par lesquels Roberte, quoiqu'elle montre un visage tour à tour austère ou complaisant, accomplit son unique destinée. Selon la thèse de Scot (Duns Scot, le Docteur subtil), dont j'avoue m'être inspiré en l'occurrence, la personne en tant que telle est incommunicable ; cette *incommunicabilité* est le lien en chacun unique de l'âme et du corps. Que la propriété de soi, nul ne puisse l'échanger, là réside pour lui la singularité d'un être — mais la *perte de l'incommunicabilité* rend l'être personnel assumable ou possédable par un esprit, en tant qu'une intelligence non assujettie aux vicissitudes corporelles, bien que *les réfléchissant* au gré de son essence transparente, et propre à *s'assimiler une âme, un instant en suspens* entre ses conditions *physiques* et *morales*. Aussi imaginai-je dans *Roberte ce soir* que le *Pur Esprit*, comme je l'appelle, pût s'attribuer la personne charnelle et physique d'une femme, pour autant que chaque fois qu'il y a perte de l'incommunicabilité d'un être, une identité « flottante » redevient assumable...

— *Assumable ? Encore faudrait-il admettre l'identification que vous proposez.*

— On ne saurait nier que la théologie de l'incarnation n'ait en quelque sorte servi de fondement au

problème de l'identité. Pour vous répondre sur le fond, c'est lorsque cette communication est suspendue qu'on retrouve l'incommunicabilité qui appartient aux êtres créés. Dans la Trinité, l'essence divine est *identique* aux trois personnes — dans les créatures, l'essence ne s'identifie que par le corps particulier à un individu. *Si la personne humaine n'est identifiable que par sa physionomie corporelle que son âme informe*, cette physionomie corporelle vivante peut être informée (soit assumée) par une puissance spirituelle qui supprime son identité morale. De fait, le corps de chacun d'entre nous reste incommunicable tant qu'il répond à notre personne où à celle d'autrui, mais dès que, par la mort ou la perte de conscience, notre corps séparé de notre âme, et celle-ci de notre esprit, perd cette identité — où dès qu'une *absence* ou un *instant de démence* la lui retire — notre physionomie se retrouve communicable, habitable par un autre esprit. D'où la présence d'une conscience étrangère dans un corps qu'elle a exproprié et qui pour lors en est le suppôt.

Mettons que cette conscience ne soit rien de surnaturel apparemment, et qu'au niveau quotidien et donc fortuit, elle ne se manifeste que par le regard interprétatif d'autrui. Selon Octave cette *fortuité même* ressortit à la ruse d'une puissance occulte. De là sa *dénonciation* de Roberte au *Pur Esprit*. Celle-ci, désirable, combat ce qu'elle a de désirable dans l'esprit d'un autre ; son *idiome* est un ensemble de particularités existentielles : elle est la femme d'Octave, mais pour autrui l'image qu'elle donne est celle d'une femme sensuelle. Et si elle est bien le personnage que je nomme Roberte, c'est au titre de ce débat — l'aller et retour de son identité — tandis que tout cela est vécu par Octave.

— *Pourquoi retenir ce terme d'idiome ?*

— Au sens où l'emploie Thomas, les idiomes sont des attributs, des prédicats strictement personnels. C'est ainsi qu'entre les trois personnes de la Trinité divine règne la communication des idiomes...

— *Cette ressource terminologique sert-elle vraiment votre argument ?*

— Je croyais vous avoir dit que je subissais, en écrivant *Roberte ce soir*, l'influence du trinitarisme augustinien. Pour Augustin, toute nature humaine à l'image de Dieu reflète dans sa structure la Trinité divine et il en établit diverses analogies : — Octave va plus loin dans l'*analogia entis* appliquée à ses lois de l'hospitalité et argumente ainsi. De même qu'il y a trois relations de la divinité avec elle-même, de même la vie conjugale dévoile, sous la persistance de l'identité où l'époux reconnaît l'épouse, un mystère qui progressivement décompose en diverses actualisations de son essence celle qui répond au prénom de Roberte ; or ce qui n'était chez elle que « réserve » soudain la dénonce au gré de ce qu'il appelle une « union hypostatique effarante ». Tout le monde en un sens vit cela : l'existence se révèle en tant que son essence nous invite à personnifier ce qui n'aurait qu'une frauduleuse réalité. Je procède d'une façon similaire dans mon récit du *Souffleur* : Roberte veut faire croire que ce n'est pas elle qui joue Roberte, du moins elle voudrait qu'on la crût, si bien qu'à l'intérieur d'une même personne apparaît une *deuxième personne*, une *troisième personne*... L'incommunicable, en chacune des situations où elle s'actualise, résistant à l'égard d'une autre actualisation, pareille incommunicabilité est pour chaque actualisation plus positive que jamais.

— *Je comprends mieux que Roberte soit le prestige de l'époux, si son idiome signifie que « son corps est bien son âme », sauf en ce dernier cas, quand vous dites que cet incommunicable aurait un sens positif. Comment Roberte pourrait-elle communiquer ce qu'elle a d'inaliénable ?*

— Evidemment non ! J'entends qu'elle donne le change ; chaque interprétation d'autrui est une mise

en suspens de son « incommunicabilité » — donc au préjudice de sa propriété morale — son corps, sa physionomie trompant sur son identité personnelle : la même femme apparemment agira d'une façon contradictoire, au gré de l'esprit étranger qui tantôt l'abandonne, tantôt la reprend de manière imprévisible. C'est donc une *trinité extérieure*, non pas une trinité essentielle. J'écris notamment « qu'il y a autant de personnes que de prises de conscience en elle » — mais parce que, soumise aux interprétations de son entourage, Roberte appartient à cette réalité intentionnelle. Par exemple, la scène du viol avec le Nain et le Colosse, qu'elle a subie — lue et éprouvée — en censurant le livre de son mari, elle se hâte de la démentir, et voulant ramener les soupçons d'Octave à des insinuations épouvantables, la voici dévoilée par une scène surnaturelle : soudain, après la leçon faite au neveu, Victor fait son entrée, et elle succombe d'une façon qui là aussi est démonstrative.

— *Dans ce renversement, c'est son corps qui se communique.*

— Non, pas exactement.

— *Le diabolique est que Roberte n'ait qu'une seule réalité dans toutes ces opérations.*

— Certes. Et à nouveau je suis contraint de vous éclairer par une argumentation de type scolastique. Sachez que dans l'ordre créé, pour Thomas, la création est « pure grâce » : nous avons d'abord reçu la grâce d'être immortels, et la mort n'est rien que l'état de nature rétabli. Or depuis le péché originel, l'identité — la propriété de soi — y compris la propriété matérielle, la nécessité de nous défendre comme d'assurer notre bien, tout cela, selon saint Thomas, est consécutif à notre chute. *Le suppôt de la culpabilité est forcément identique à lui-même.* L'on est un tel, l'on ne se possède : inéchangeable, irremplaçable, inaliénable, qu'à condition de supporter les conséquences qui en découlent. Le sentiment d'être ou non identique à soi ne consiste qu'en un *sentiment de dette envers le fait d'exister* — nous ne

pouvons jouir de l'existence que ne naisse aussitôt le désir de nous en *acquitter* : mais si la création est un acte « gracieux », par cette identité il y a exclusion dans l'ordre des êtres — alors qu'il y avait communication dans la grâce divine...

— *J'accède aisément à tout ceci, sans bien voir tout de même où vous voulez en venir.*

— Je ne quitte pas le sujet de Roberte. L'*idiome physionomique* atteste, disions-nous, l'habitation de l'âme ; et que cette âme soit pour les scolastiques *créée elle aussi* par la génération (tandis que Maître Eckhart le nie), l'indissociabilité de l'âme et du corps, sans quoi cette identité serait dissoute, nous renvoie justement au *problème de la possession*. Quand l'âme attend, elle est possédable, et le fondement du christianisme, consacrant l'animalité et l'assomption de la chair, est également que la jouissance sanctionne la destruction du sujet, soit le *débordement de notre finitude* ; ainsi l'extase — dès ce moment, le corps n'est plus que l'apparence de cette âme par les puissance contraires qui ici-bas l'ont assujettie.

— *Vient à l'idée que c'est l'âme en tant que « forme » qui deviendrait communicable, réhabitable par quelque autre puissance qu'elle informerait.*

— Oui, mais de quelle *forme* parlons-nous ? Le tigre et le cheval sont des esprits simulants qui eux aussi informent. Est-ce l'idée devenue banale qui veut que l'âme soit la forme du corps, ou l'idée que la part divine de l'âme informerait le corps dans les traits gracieux d'une physionomie ? A cet égard, *Roberte ce soir* ne développe pas une thèse bien qu'on y discute beaucoup. Le ressort du livre est de montrer que, témoin de l'opération qui se passe en elle, l'affirmation d'un visage toujours le même doit bien authentifier ce qui lui arrive. Seulement Roberte, incrédule face à ces opérations, n'est pas mise en garde contre ces possessions qui l'informent, contre les forces obscures qui, au gré de son incrédulité, feront d'elle leur suppôt.

— *Leur suppôt ? Revoici ce terme médiéval, un de ceux que vous semblez choisir pour leur obscurité.*

— Ceux de l'analyse ne le sont guère moins, mais me semblent bien plus pernicieux. J'appelle *suppôt* l'unité organique d'un individu dans lequel la conscience n'est plus celle du sujet personnel, mais la suspension de ce sujet en tant qu'être tel ; donc de son *individuation personnelle*. Ce qui revient à dire que la *conscience d'une force* s'est substituée au sujet moral de la personne, dans sa présence physique apparente — qui de ce fait devient le suppôt de cette conscience étrangère. La conscience « sans sujet » qui cherche un sujet pour se manifester ne le trouve qu'en suspendant la personne définie par son « incommunicabilité », comme l'essence de l'épouse qui dans *Roberte ce soir* participerait inconsciemment de l'*intellect agens* tel qu'Averroès, puis Eckhart, par son terme d'*intellect incréé*, l'ont respectivement défini. Toutefois, cette conscience *sans sujet* ne peut livrer à l'interprétation d'autrui ladite personne que sous l'aspect identique d'une même physionomie. Roberte ne devient interprétable par autrui, en tant que suppôt d'une conscience étrangère à elle-même, que sous l'aspect de sa propre physionomie inéchangeable — inchangée — d'où l'imputation par quiconque d'un comportement discontinu d'une seule et même personne.

Non le terme n'est pas gratuit. D'une manière très générale, dans l'état de *suppositum* se prépare et s'exécute tout ce qui résulte d'une situation imprévisible ; en ce sens, Nietzsche n'affirme-t-il pas que nous sommes des suppôts de la jouissance ? Le « suppôt de Satan » ne se soucie pas de savoir d'où viennent les ordres auxquels il obéit. Ainsi d'une puissance, soit d'une conscience à la recherche d'un suppôt qui la manifeste, et qui ne se préoccuperait ni de la fin ni de l'origine des actes qu'elle serait obligée d'accomplir. De nos jours, le *subjectum* est réputé actif, alors que le sujet de l'action n'est que l'acteur passif de l'action, le *suppositum*. Ignorant de la vie des impulsions que nous ne pourrions pas contrôler comme on contrôle le flux électrique, la subordination

finale de ces dernières au besoin de reproduction et de perpétuation de l'espèce, de leur lutte sans merci, forme le suppôt — en tant que tel inconscient des fins que se propose une âme humaine. Il n'est pas nécessaire de se placer dans la perspective d'une métaphysique des impulsions pour constater que le *suppositum* fait les frais des forces dissolvantes ; que dans son appareil physiologique ou nerveux se révéleraient les traces des différentes individualisations attirées par la sienne. Ce qui se passe dans un sujet est comme la contrainte qu'il subit en lui-même par réaction à des forces qu'on dit « aveugles », tout simplement parce qu'elles cherchent leur tête à travailler dans un suppôt. *Mais si l'on isole la volupté de l'instinct spécifique au nom duquel l'individu se reproduit*, alors le suppôt accepte la jouissance, soit comme un gage de son immortalité ou comme une acceptation de la mort — toujours sous la contrainte dont il est l'instrument — bien qu'en décomposant sa propre cohérence qui assure la fonction de vivre dans l'individu.

Tout cela, néanmoins, est vraiment du domaine d'Octave. Le discours de Roberte quand elle enseigne à Antoine qu'il faut se forger soi-même la vérité est sensiblement différent et, comme elle n'a cure de ses « dogmes mytheux », trop certaine que son corps lui garantit sa propre *cohérence* — c'est encore pour se moquer du monde des esprits. Quant au sentiment de honte que Roberte avoue avoir éprouvé : en tant que suppôt elle jouissait, en tant que sujet elle avait honte — cohérente au même instant en tant que suppôt — incohérente l'instant d'après quand elle se juge et se réprouve, redevenue moralement cohérente avec elle-même.

— *Vous n'avez pas dit que penser des monstres qu'elle a suscités ?*

— Que ce sont les témoins des pensées séparées de Roberte. Dans cette scène, je me suis plu surtout à exagérer la *lenteur érotico-burlesque* des enculages décrits par le texte, pour la première fois, pour la

seconde fois... scandée par le *Piatto* du *Don Giovanni* qui demande qu'on lui passe le plat.

— *Le plat ?*

— *Piatto ! Leporello !*

— *Vous voulez définitivement m'égarer.*

— Pourquoi donc ? Je n'ai pas cessé de garder le langage de la théologie « incarnative ».

— *Cette fois, je n'y suis plus.*

— Selon le sacrement du langage, tout ce qui est nommé est *irrévocable*. — Ce sont les puissances qui font le procès de la parole faite chair, même s'il s'agit en fait d'un étalage de paroles. Tandis qu'alors Roberte se tait : c'est la muette, la taciturne — *Tacita* — comme un nom féminin. Elle se tait parce que, dénommée, elle est dénoncée : — la chair qui serait susceptible de parler refuse de se reconnaître par l'esprit qui est parole.

— *Ou bien ce que vous dites est effrayant, et je me retire, ou bien cette gravité extrême camoufle un éclat de rire qui n'éclate pas...*

— Roberte est une machine où triomphe une ambiance miraculeuse. Le Bossu dit bien : si Dieu n'est pas nommé dans l'être (car Dieu est le nom de l'existence), nous ne pouvons plus nommer l'existence, mais on peut encore nommer une créature, et dès lors si la chair est néant, le *nom* d'un particulier, d'un vivant, exercera pour nous un pouvoir aussi absolu que le sien. Un nom perpétue quelque présence qu'on ne saurait désigner, la profération d'une même physionomie divine, à l'instar du monde antique sublimant, ennoblissant l'animalité dans un *alphabet visible et palpable*.

Par-delà l'antinomie d'un Dieu qui crée ou ne crée pas, que penser d'un Dieu qui serait ému par sa créature, qui, tant que son omniscience s'étend à des

êtres limités, eût déposé en nous une semence divine — celle-ci à son tour « émue » en tant qu'esprit ? Est-ce qu'une part de nous-mêmes rejoignant le Dieu qui ne nous a pas créés ne se sentirait point solidaire de la partie divine dans tout ce qui est ? A la faveur de cette *évasion* — surmontant le lot de sa créature — l'âme rejoint le séjour immortel par où celle-ci a toujours été.

— *S'agissant du dogme de l'incarnation, il est significatif que Roberte défende la personne du Christ au nom de la doctrine athée. Je trouve à la fois très singulière et très belle la diatribe finale.*

— Elle défend le Christ contre les assertions de son neveu qui voudrait que le Fils de Dieu ait expié par avance tous les crimes...

— *Enfin, cela donne chez elle une étrange conception de la charité.*

— Je vous l'ai dit : je me suis démarqué de l'époque, ayant voulu réduire le débat sartrien et le dénoncer par la bouche d'une femme. Roberte parle un peu comme eût fait une sartrienne ; Giacometti me demandait si par hasard, le Nain n'était pas une caricature de Sartre ; c'est faux, bien sûr. Quand Roberte prône une *liberté sans Dieu* qui conduit à ne jamais regretter ses actes, c'est peut-être le côté « neveu du pasteur Schweitzer » dont je me suis souvenu. Les penseurs les plus libres ont toujours trouvé dans la parole de l'Apôtre : « La Charité ne connaît pas ses intérêts », de quoi étayer les attitudes les plus subversives ; c'est ainsi qu'un certain protestantisme radical aboutit à l'athéisme. Voyez la scène ultime où elle provoque les puissances ; Vittorio profite de l'aubaine — l'action est bien surnaturelle, même si précédemment elle avait déjà projeté Vittorio dans le Colosse. Car ici je reconnais une très ancienne image de *l'homme cuirassé*. Ce n'est pas un gladiateur ou un Chevalier du Saint-Esprit ; il incarne le bras séculier. C'est un archange musclé qui doit être très beau ; il s'approche d'une femme

privilégiée dans son physique. Elle ne voit que le soldat, l'homme d'armes, comme dans *La Révocation*, le garde suisse portant le heaume, dans le costume que Raphaël conçut à la demande de Jules II de Médicis. Ainsi pour moi le surnaturel manifeste sa puissance.

L'A-THÉOLOGIE OU L'ÉGLISE DE LA MORT
DE DIEU

Pierre Klossowski s'est exprimé à plusieurs reprises sur les liens qui l'unissaient à Georges Bataille¹. Pourquoi le dialogue suivant, me dit-il, qui risquerait d'obscurcir ici ou là, d'accuser tel ou tel versant de sa personnalité au détriment d'une unité profonde, cette dimension pathétique qu'il défendit contre toute emprise, en des termes parfois bouleversants ? La familiarité, l'intimité complice, ne devraient-elles pas incliner à une réserve plus grande ?

J'ai soutenu de mon côté à quel point cet aspect personnel dans l'œuvre de Bataille avait servi plutôt à alimenter, comme par un jeu de surenchère, la destinée idéologique intégrant son expérience à toutes sortes de débats qui ne l'intéressaient pas. Quand éclata le mouvement des barricades, le mot d'ordre des « désirants » ne fut-il pas de récupérer le genre d'insurrection qu'il préconisait ? A cela, Klossowski me répond que sans douter du soulèvement libérateur prôné par Bataille, c'était bien l'affectivité sous-jacente à la répression, le détournement de la subversion à des fins répressives, qui objectivement l'avaient emporté dans la suite des événements.

1. Une première étude, « Le Corps du néant », est parue dans *Sade mon prochain* (Seuil, 1947), bien que supprimée dans la réédition du livre. Puis viennent « La Messe de Georges Bataille » (*Un si funeste désir*, Gallimard, 1963), et « A propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille » (*Critique*, 1963).

De même, lorsque nous évoquons ses rapports avec Walter Benjamin ou Maurice Blanchot, ce qui nous a retenu n'est pas seulement leur façon de s'opposer ou se signifier leur adhésion à Bataille, mais aussi de montrer comment son propre cas était devenu un objet d'étude qu'il réussissait à faire partager par un entourage extrêmement divers. En revenant sur l'ascendant qu'il dégagait, sur la force de contagion de ses thèses, notre discussion pourrait ainsi se re-placer dans le cercle de plus récents travaux — ceux de Denis Hollier entre autres, qu'éclaire l'interview d'André Masson² — grâce auxquels une image qui n'est plus tant de célébration de la religion de Bataille commence à voir le jour.

— Je récusé tous ceux qui m'expliquent à travers Bataille, ce qui reviendrait à l'expliquer à travers moi, comme si j'étais son disciple. S'il est vrai que je l'ai connu plus intimement que nombre de ceux qui parlent désormais en son nom, je n'ai aucun privilège pour en parler. On devrait faire le procès de cette façon d'*enseigner* ou de *renseigner* qui, sous prétexte de transmettre une pensée de quelque physionomie que ce soit, n'en retient que ce qui peut être dit dans un monde favorable à cette même obsession de l'enseignement ou du renseignement. Derrière toute réexhibition de cette espèce, il y a l'aveu implicite qui vous rendrait susceptible de ne plus retomber dans les mêmes erreurs. Ces erreurs, on y retombe du même coup, au moment précis où l'appréciation que l'on donne de Bataille, abstraction faite des objections qui lui furent adressées en son temps, apparaît déterminée par de nouvelles conditions, non moins étrangères à lui que les précédentes.

— ... *Que reprochez-vous à pareille relecture de Bataille, si elle nous permet de mesurer l'impact que son œuvre peut avoir ?*

2. « Acéphale ou l'illusion initiatique », *Les Cahiers obliques*, n° 1.

— Je me garderai bien de reprocher quoi que ce soit qui lui rende justice ! Mais je ferais la part de l'actuelle génération, qui, connaissant des contraintes différentes, exprime dans son désarroi une notion certainement authentique, tout en faisant face à des formes d'intimidations nouvelles. Nul n'était, finalement, plus anticommuniste que Bataille.

Quant au mysticisme si particulier qui était le sien, il est arrivé que l'on fasse une interprétation assez courte de sa doctrine ésotérique — tandis qu'il fondait précisément sur elle le rejet de la phalange surréaliste qu'il fréquenta tout d'abord, puis combattit en tant qu'agitation stérile, visant à intégrer *l'état de fait de misère onirique* dans la perspective d'un art désintéressé. Chez Bataille, la culture vécue se confondait avec une démarche rigoureuse, du moins qu'il voulait telle, marquée du sceau documentaire hérité de sa formation chartiste. En quoi son attitude n'était pas d'un « illuminé », mais aussi sérieuse intellectuellement qu'elle était pathétique. Qu'il eût horreur des disciplines qui survivaient en lui, ils ne les surmontaient pas complètement, se servant d'elles pour circonscrire ce que ces mêmes disciplines n'admettaient pas dans leurs catégories.

— *Autrement dit, quand on souligne dans son aventure les égarements où la sociologie, par exemple, le conduit, on fait la part trop belle selon vous à l'irrationalité, au fond mystique que Bataille étudierait d'une façon plus détachée qu'il n'y paraît ?*

— Bataille était foncièrement athée, bien que son athéisme se ressentît de l'énoncé nietzschéen de la *mort de Dieu* comme d'une intégration du sacré. D'un côté, il y avait un aspect adorant : suivant l'une ou l'autre sainte — comme Angèle de Folinio — c'était la forme cultuelle de l'adoration qui l'emportait alors, et ceci comme en écho au déchirement, à la dispersion dyonisiaque, dont parle Otto ; — d'autre part, on discernait un intérêt pour le retentissement de semblable pratique, pour l'ascèse que cette frayeur sacrée devait à une expérience qui n'était plus du tout païenne, mais chrétienne. « Non,

me disait-il, il n'y a qu'une mythologie, c'est la mythologie chrétienne.» L'adoration chez Bataille n'avait pour fin qu'une *expérience intérieure* résultant d'une contemplation de notre bestialité, nous portant à reconnaître le divin sous des formes honnies, abjectes, — comme si du fond du cloaque où nous sommes, nous regardions encore le ciel.

— *Comment pouvez-vous affirmer que Bataille était un mystique athée ?*

— Je crois pouvoir l'affirmer pour ce qui me concerne — qui intéresse notre commune hétérodoxie à l'égard de la foi. Seulement je n'ai pas vécu à la façon d'un scandale intime, comme ce fut son cas, le problème de la *mort de Dieu*, ni ne me suis jamais placé d'ailleurs dans le camp de l'athéisme. Ce qui nous réunissait était notre amour du monde romain, et sous toutes ses formes, de la catholicité romaine ; c'était aussi cette même certitude évoquée par le Kierkegaard de *L'Alternative* : que le christianisme prône *l'assomption de la sensualité*, le royaume de la chair par l'Incarnation et la Résurrection. Lorsque Bataille affirmait l'érotisme comme source de l'expérience religieuse, je ne pouvais manquer de le suivre, bien que mes points de départ eussent été bien différents des siens. Surtout, j'ai retenu sa compréhension de ma propre vision du monde céleste en tant que contrepartie de ce qui faisait pour lui la « boue » de notre existence.

Ainsi quand Bataille me voyait partagé entre l'orthodoxie et la gnose, il m'invitait à approfondir cette dernière, et je veux supposer que son désir d'avoir des adeptes, des fervents, qui pratiquassent la même expérience, n'était que le rappel d'une doctrine en accord avec l'exploration de ses propres affinités. D'abord, ce serait l'exigence du *Souverain Bien* recherché non pour soi, mais pour l'extase voluptueuse qu'il procure, — puis, l'urgence de sa mise à l'épreuve, l'image d'une pureté première impliquant l'idée de sa profanation. Le refus de toute transcendance entendue au sens orthodoxe consistait chez lui en une redivinisation nietzschéenne du sujet adorant — *le coupable* — assumant l'humanité divine

de la croix. Aussi ai-je toujours pris très au sérieux sa tentation chrétienne, en lui sans cesse agissante, comme si le besoin de surseoir à la vision béatifique, d'accomplir incessamment ce mouvement de refus de toute orthodoxie, l'eût contraint d'instituer une religion de la monstruosité, d'y convertir ses amis, d'universaliser comme telles les dispositions qui étaient les siennes. Je ne m'explique pas autrement sa fascination pour l'horreur, venue du Moyen Age, à travers l'exemple de Gilles de Rais, qui célèbre Jeanne d'Arc, pour mieux sublimer le crime de la consommation des enfants.

— *Vous avez pourtant soutenu ailleurs que Bataille était resté catholique.*

— Oui, lui-même après coup s'était habitué à ma manière de voir. Sa violence anticléricale avait beaucoup perdu.

— *Par rapport à vous ?*

— Il y a une confusion possible : j'ai certainement tendance à prononcer à son égard autant d'erreurs que vous voudrez, dès lors que j'interprète moins sa façon de juger mon expérience, n'étant resté « qu'un catholique », l'auteur de *Sade mon prochain* qu'il n'aimait pas, que je ne juge de la sienne à l'égard de ma religion propre. Dans mon étude sur *L'Abbé C.*, je montre que l'Eucharistie profanée, en son sens, signifiait une transsubstantiation inverse ; les transgressions de la chair la consacrant en tant que présence *réelle*. Bataille voyait dans le rite eucharistique l'image du *corps du néant* : posant la transgression comme une atteinte à l'intégrité de l'être, il identifiait la chair *intacte* à la chair *céleste*, lui-même hanté par la lecture des Russes, de Chestov en particulier. Toute l'a-théologie d'*Acéphale* s'appuie sur l'idée que la mort de Dieu ne se conclut pas dans un athéisme ; c'est le vestige du Golgotha : elle n'est pas définitive, elle continue.

Rejeter le Golgotha, le moment extatique que le supplice représentait, et je me souviens qu'il évoquait l'appareil de la crucifixion romaine — l'exposition d'une victime encore vivante — le dessèchement des

poumons — la mort par la soif — et suite au dessèchement — la lente décomposition du corps ; croire que l'on pouvait se passer d'une mise à mort de l'homme-Dieu, c'eût été revenir aux charniers — tel était selon lui l'origine du drame de la Commune. Bataille s'absorbait dans le pathos nietzschéen, quoique j'aie fait très tôt une critique de son nietzschéisme qui aboutissait dans un sens anachronique à restaurer l'ancienne doctrine monophysite, la vieille querelle de l'arianisme. Je répondais : nier le Rédempteur, c'est nous plonger dans l'incommunicable. Si la parole s'est incarnée, nous en tirons une sémiotique qui procède du mystère de la Rédemption, et ainsi nous devons assumer d'une manière impossible ce qui n'a été possible que par la croix.

— *C'est alors la communion au corps du Christ qui nous réintroduit dans la parole ?*

— Bataille était très loin de cette conception. La chair n'étant que prétexte à sa violation par l'esprit, il ne pouvait admettre que le Verbe vînt rétablir une création pervertie : sa pornographie prétendait violer l'intégrité du Verbe incarnant l'esprit — et donc corrompre l'esprit par la transgression de la chair. Ce n'est nullement de sa part comme chez Sade, pour qui la question de la mort de Dieu n'en est pas une : *Dieu existe ou n'existe pas* ; mais il n'y a pas de Dieu qui meure, pas d'athéisme repentant, pas de pathos chez Sade. Inversement, on ne trouverait point chez Bataille de théologie du mal au sens strict. Au cours de la « Discussion sur le péché », le mal est évoqué négativement, tandis que le bien l'est comme un moment souverain. L'idée du sacrilège est de participer à l'être, au Souverain Bien, *en l'offensant*. Comment la jouissance, pensait-il, pourrait-elle s'établir par l'oubli du bien ? Il y faut une *offense*. Mais si cette offense est voluptueuse, elle réaffirme la volupté dans le Souverain Bien.

Que nous retrouvions de la sorte les dilemmes de la gnose, du mal nécessaire à la destinée de la créature qui est souillure, il y a en plus cependant, dans l'attitude des carpocratien, une conception de la liberté qui doit se dépenser pour arriver à la

pureté ; l'âme devant commettre autant de crimes possibles pour assurer son rachat. Ici on a recours aux intensités pour sortir des notions morales. Notez que la morale combattue par Bataille, dans sa critique de Sartre, représente une forme de *dépression de l'être* — tandis que pour lui la volupté consiste à révéler et à profaner — au gré de ses violations — la Souveraineté intégrant les crimes qu'on lui inflige. L'ange violé reste un être angélique. Malgré ce qu'il subit, il n'en rend pas moins compte d'une puissance céleste : « Tu peux me glifler, me bafouer, me salir, c'est grâce à cette Souveraineté que j'incarne, que ces actes ont un sens pour toi. »

— *Je note dans l'article consacré à L'Abbé C., un des textes les plus denses que vous ayez écrits, marquant de façon imperceptible votre polémique avec Bataille, une interprétation voisine de celle-là. Vous ne dites pas seulement que la chair est restaurée par la croix, mais que la concupiscence charnelle est clouée sur la croix.*

— Vous avez évidemment quelques facilités à montrer ce qui serait susceptible de nous rapprocher l'un de l'autre, et je ne le nie pas. Il y eut à certains moments une très grande complicité entre nous. A la parution de *Roberte ce soir*, Bataille a été immédiatement chaleureux. Ce que je dis dans ce texte, concernant le concept de la *présence réelle* au cœur d'une suggestion qui n'est pas moins obscène que spirituelle, relève peut-être de mes propres extrapolations. Peut-être, aussi, je me sers pour expliquer Bataille de ce que lui-même a écrit au sujet de *Roberte ce soir*. Comme il le dit lui-même, nous ne supprimons pas les instances célestes, elles demeurent, et c'est notre félicité que de les découvrir dans l'acte charnel, si tant est que le Souverain Bien soit si peu avare de ses ressources qu'il en inclurait aussi l'humiliation.

— Il y a pourtant un autre aspect de Bataille, beaucoup plus radical celui-là, qu'il doit à sa fréquentation de Souvarine, autour de Critique sociale ; on le voit dénoncer le cléricalisme, la bigoterie, les compromissions de l'Eglise, emporté par un élan négateur qui semble bien sincère.

— Oui, il y avait cette exaspération que son immense tendresse ne pouvait faire oublier — ses traits lourds, médiévaux, sinon empreints d'une douceur monastique, étaient capables de se muer en colère. Surtout Bataille ne surmontait pas la répugnance — ce qu'il sentait en lui s'insurgeant, se révoltant, comme s'il avait dû réprimer cette fascination quasi héréditaire pour l'élément morbide : sa mère s'était noyée, son père était aveugle — souvent le conduisait à des accès de violence verbale, mais toujours le portait à expérimenter ces horreurs que, dans le secret de lui-même, il ne pouvait supporter sans les avoir communiquées. Le fait qu'au moment où Bataille est venu me voir pour la première fois en 1934, je connus déjà l'œuvre de Sade m'a mis en garde contre son prosélytisme : telle une réflexion déformante de leurs monstruosités communes dans le double de la personnalité du Marquis qu'incarnait pour moi Maurice Heine, je me suis formé une étrange combinaison de l'un et de l'autre. Bataille se complaisait dans un « système » d'évocations scatologiques ; il découvrit chez Sade une anthropologie qui dépassait en ignominie consciente les richesses de son délire personnel. Bien qu'heureusement soutenu par Marie Bonaparte qui avait insisté pour que mon article très maladroit sur le rôle du père et de la mère dans l'œuvre de Sade parût dans le *Bulletin de la Société française de psychanalyse*, c'est Bataille qui m'a libéré de la psychanalyse, en même temps que d'un cercle d'influences qui confinait à l'étroitesse. Il m'a appris à travailler, car j'étais entortillé. Aussi je ne puis dissimuler les liens de connivence que nous dévelopâmes, dès cette époque que vous évoquez, jusqu'à *Acéphale* inclusivement.

— *Quels sont ces liens ? Vous ne voulez pas que nous en parlions directement ?*

— Cela finalement ne pourrait se dire que d'une façon allusive. Bataille était une présence si puissante qu'on ne peut nier qu'il eut sur moi, de prime abord, un extraordinaire ascendant, comme il l'eut sur beaucoup dans le contexte « convulsionnaire » qui débordait le surréalisme vers une adhésion béate au Front populaire, aux antipodes de la révolution dont Breton croyait voir l'avènement. Non que Bataille se fût encore échappé du giron surréaliste, ayant gardé le goût de la farce roussellienne, de la proclamation, du manifeste. En donnant une analyse de la rupture avec l'éphémère agglomération qu'était *Contre-Attaque*³, j'ai montré son incompatibilité à l'égard de Breton. Mais en me plaçant franchement de son côté, je n'ai pourtant jamais adhéré à cette sorte d'activisme en sens contraire pour lequel il plaidait. C'est vrai que les surréalistes opéraient une confiscation, et finalement une normalisation des puissances qu'ils avaient libérées, bien qu'elles ne fussent justement pas libérantes. Contre cela, Bataille invoquait une mise en branle perpétuelle des énergies pathétiques, à travers le symptôme de l'artiste refusant de se sentir solidaire de la misère affective des masses. Il ne pouvait qu'aboutir à une position d'ambiguïté systématique, extrêmement difficile à dénouer de nos jours, dans l'écheveau de nietzschéisme et d'hégélianisme qui était le sien.

— *Peut-être est-ce cette équivoque qu'on essaie de résoudre à tout prix qui constitue le pathos politique de Bataille ?*

— Non, il se déclarait sans aucune équivoque. Malentendu inévitable du fait que lui-même, sans qu'il y eût du « flou » dans sa démarche, maintenait toutes ses contradictions. Bataille a découvert Nietzsche après Hegel, après avoir suivi les cours de Kojève, aussi dira-t-il que Nietzsche a ignoré Hegel — « Nous sommes tous des hégéliens », déclare-t-il dans *Le Gai*

3. Dans la revue *Change*, n° 6.

Savoir — mais en son sens, Bataille pouvait naturellement l'affirmer. Qu'il fût en porte à faux, il était encore capable de soutenir l'impossible. D'une sincérité contagieuse, Bataille semblait parasité par ses deux cancers, tantôt par Caillois qui le tirait à lui vers l'ethnologie — tantôt par Breton qui l'aurait incliné vers le trotskisme. Je supportais mal de sa part cette intimidation constante. Il s'engageait à chaque fois d'un côté ou de l'autre, et puis c'étaient à chaque fois de cuisantes déconvenues.

— *Ni l'un ni l'autre ne participaient à Acéphale ?*

— En effet.

— *Comment caractériser ce groupe mystérieux ?*

— *Acéphale*, c'est purement Bataille emblématisé par Masson. La figure du dieu avec ses attributs — les bras en croix, les jambes écartées, tenant d'une main le glaive, de l'autre la flamme, la tête de mort à la place du sexe, le labyrinthe apparent des entrailles formait une sorte de *mandala* dans lequel Bataille contemplait, et nous invitait à contempler, sa propre expérience ; mais sous cette figure initiatique que nous autres adeptes pouvions parfaitement déchiffrer, l'expérience même de Bataille restait la sienne, ne pouvant communiquer autrement que selon les attributs de ce « dieu » ce qu'elle signifiait à l'extérieur : une vision apparemment religieuse des convulsions sociales à opposer aux prises de positions « révolutionnaires » des surréalistes — et d'une manière générale aux traquenards théoriques qui réduisaient le marxisme à l'impuissance.

Encore cette vision religieuse ne pouvait pas même former une communauté ésotérique, reposant entièrement sur l'idiosyncrasie de son fondateur. Sous cette figure « initiatique », son désir de créer une société dévotionnelle le portait à s'entourer de savants (Chenon, un mathématicien, Ambrosino, un chimiste) — on voit aussi *Laure* et Maurice Heine — ; ce groupe assume des *permanences*, au sens topographique parisien. L'important étant de susciter certaines pratiques rituelles et, en dépit de la plaisanterie que Bataille dissimule parfois pour ses adeptes, le pari

d'un genre de mise en scène où la *contemplation* se transforme en *action*. Le motif de la méditation suggérerait sinon la forme matérielle d'un sacrifice rituel, du moins l'invocation de quelque célébration de celui-ci, sous les espèces d'un spectacle dont seuls les membres de notre société eussent été les témoins... Bataille voulait que nous fussions *pris à revers* par le fait accompli.

— *Vous n'êtes pas très explicite.*

— C'est que je n'ai rien de plus sensationnel à vous dire.

— *A quoi faites-vous allusion ?*

— Vais-je raconter moi aussi cet épisode de la forêt de Marly où Bataille avait remarqué en lisière un arbre foudroyé ? Un jour décidé, nous prîmes le train à Saint-Lazare ; c'était un soir d'orage, et sous la pluie nous montâmes la garde un quart d'heure durant, tandis qu'un feu de Bengale illuminait les branches de notre arbre. Puis, dans le plus grand silence, nous sommes rentrés chacun par des chemins différents...

— *L'emblème n'avait-il pas d'autres significations ?*

— Notez que le schème d'*Acéphale* est lui-même moins spontané qu'il n'y paraît. La statuaire des martyrologes où les saints portent leurs têtes, le rite de la décapitation, de la décollation, les formes qu'il a prises dans l'iconographie chrétienne — outre le cas d'Hiram, l'architecte de Salomon, que Dermenghem cite dans son livre sur de Maistre : ce thème du *roi décapité*, à travers nos discussions, quand nous évoquions la mort de Louis XVI, place de la Concorde — sont bien sûr sous-jacents à nos projections acéphalisantes. Le Christ condamne par avance ce genre d'emblème : quand le Seigneur dit : « Détruisez ce temple, je le rebâtirai en trois jours », c'est de lui-même qu'il parle, de son propre corps. Mais Bataille voulait que ces phénomènes sacrés, nous les ayons nous-mêmes reproduits, dans une interprétation des événements « politiques » que nous subissions.

— *Pourquoi revenons-nous à la thèse kyriologique de tout à l'heure ?*

— C'est que je n'entends pas le *retour* dans la même acception que vous. Moré, que j'avais rencontré chez Laure et Bataille, participait à l'ambiance « personnaliste », ceci bien avant *Dieu Vivant* ; il réunissait dans son appartement Mounier, Rougemont, Landsberg. Dès alors, je crus m'accorder avec Moré car lui-même autant que moi détestions l'esprit d'*Esprit*. J'avais été fort impressionné par le *De Servo Arbitrio* de Luther : impossible de faire le partage entre ces obédiences-ci et les autres. Benjamin m'a prêté le *Dokumente der Gnosis* : le recueil de Schulze. Par là ai-je commencé à étudier les grands hérésiarques, Carpocrate, Valentin, Basilide, avant les théologies romaine et calviniste.

Vous dites kyriologie, mais si l'on regarde l'œuvre de Nietzsche, le Crucifié et Dionysos restent face à face. Lorsque le Christ demande : « Ne vous préoccupez pas du lendemain », cela prépare *Zarathoustra*. A de certains moments, Nietzsche identifie le Fils de Dieu au « grand symboliste », à *L'Idiot* incarné par le prince Mychkine qui refuse de s'opposer, de résister au Mal, — à d'autres, il ne le distingue plus de Zarathoustra qui, dans un geste de bénédiction, dispense la grâce au sens chrétien. L'Antéchrist n'est pas qu'un mot, excepté pour les criticistes, comme Lotze, qui comprennent historiquement l'histoire chrétienne... Que *L'Eternel Retour* fasse partie du système général de la rédemption par l'oubli — ou que l'oubli soit conçu comme un événement apocalyptique (c'est la thèse de Basilide que je découvrais dans le recueil de Schulze), — j'allais beaucoup plus tard exploiter ces thèmes dans mon *Baphomet*.

— *A vous écouter me raconter l'influence que ces lectures purent avoir, je comprends que le groupe*

d'Esprit ait été si éloigné des travaux du Collège de sociologie.

— Non, ils venaient justement à nos réunions. Landsberg surtout qui avait quitté une chaire universitaire en Allemagne, ainsi que d'autres émigrés qui l'avaient rejoint, parmi lesquels se dégageait l'érudite figure de Walter Benjamin. Le *Collège de sociologie* était l'émanation exotérique d'*Acéphale*, que Caillois animait en tenant des discours à la Saint-Just ; Monnerot y avait une attitude plus circonspecte : tout ce monde se croyait dans l'urgence des déclarations. Je n'aimais pas cette inquisition larvée. Comme pour *Acéphale*, j'étais plutôt en marge. Parallèlement à la gnose, dans l'optique d'une sociologie du mal, j'étudiais Sade à travers de Maistre, un peu comme on eût étudié un grand docteur. Mon erreur était d'adopter les critères de la *mariolâtrie chrétienne* que par après j'ai interprétée comme une rationalisation de l'androgynat originel propre au syncrétisme éphésien — celui que Paul combat en exigeant qu'on détruise les statues de Diane. Ceci pour vous dire que ma conception du « sacré » n'est pas redevable aux travaux du *Collège*. Je me ressentais beaucoup plus de l'ascendant qu'exerçait alors le Kierkegaard de *L'Alternative*.

— Vous y avez tout de même prononcé Sade et la révolution.

— Malgré l'opposition de Caillois.

— Pour quelle raison ?

— De longtemps, je ne m'entendais pas avec lui.

— Benjamin a sévèrement critiqué son attitude.

— J'ignorais que ce fût spécialement pour Caillois, parce que, aussi bien pour Bataille, sa position était très critique. *Acéphale* illustre pour lui la *tentation d'une esthétique préfascisante*. Nous ne pouvions entrer dans ses vues, et nous en défendions. Lukacsien, encore sous le traumatisme de Brecht, du

moins jusqu'à la signature du Pacte, incarnant l'hétérodoxie marxiste un moment confondue avec l'orthodoxie, Benjamin se sentait mal à l'aise dans l'Eglise marxiste. Il ne pouvait y épanouir en un sens universel sa propre puissance poétique — mais il avait très bien compris Bataille : que ce dernier, ne parvenant pas à se dégager de Marx ou de Hegel, construise un discours qui ne voulait plus de références assignables, il y voyait une dimension tragique, ce « piège » dont Bataille a parlé, et lui-même, qui se moquait de l'apologétisme de Landsberg, reconnaissait la très haute conscience morale de Benjamin — cette conscience vigile — cachant, sous des dehors figés, rigides, autoritaires, une âme d'ange, car c'était vraiment un individu angélique, *comme un enfant à qui l'on aurait collé des moustaches*, disait encore Bataille.

Presque tous les surréalistes étaient antistalinien. Nous-mêmes ne l'étions pas moins, aussi avions-nous été frappés, à l'une des conférences de Kojève, Bataille et moi, d'entendre que pour Hegel, selon Kojève, « la vérité eût dépendu du nombre des mitrailleuses ». De son côté, nous sentions, vers la fin, Benjamin de plus en plus distant à l'égard du marxisme qui, à l'instar d'Adorno ou d'Horkheimer, était resté à ses yeux un instrument privilégié d'exégèse. On devinait en lui le souvenir de la génialité d'Isaïe : c'était une humanité juive qui ressurgissait, dans le sens de la plus pure tradition, — très attentif aux séances du *Collège* — soucieux d'observer comment nous nous démarquions du surréalisme ou interrogeons le fascisme, il n'avait pas tout à fait tort quand il tentait de nous prévenir contre d'éventuels *dérapages*.

— *Quelles étaient les réactions de sa part ?*

— Je dirais d'abord que dans le port de tête, Benjamin avait l'allure de *Chantecler* : le chant du coq qui sonne « le réveil de tous les esprits libres » ; sa démarche était d'un paralytique, sa gesticulation carrée. « C'est un homme sentimental », prononçait-il devant l'athéisme larmoyant d'Horkheimer dont nous

traduisions ensemble les conférences, et que je venais de voir à l'*Hôtel Lutetia*, personnage fort prétentieux. Benjamin était aussi accompagné d'Adorno, figure crapaudine échappée du bestiaire gothique — un crapaud fin — qui ressemblait tout à fait à Peter Lorre dans *M. le Maudit*, les yeux à fleur de peau, les doigts écartés, d'un masochisme foncier. Comme il me demandait ce qu'étaient nos activités du *Collège de sociologie*, moi, hors de propos : « Inventer de nouveaux tabous. » Adorno : « N'avons-nous pas déjà assez de tabous ? » Benjamin hochait la tête.

— *N'avez-vous pas traduit la longue étude de Benjamin : L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ?*

— Je préférerais oublier la semaine terrible qu'il me fit passer, travaillant jour et nuit à rectifier mon texte avec lui. Benjamin m'avait pris en charge, il me chaperonnait, c'était ma gouvernante qui cachait, comme j'ai dit, son âme angélique — outre cela quelque chose d'efféminé dans son hystérie — une humeur massacrante, horriblement maniaque. — Certes, je ne cessais de tirer profit de son érudition sans faille, sinon qu'il protestait, m'appelant au téléphone : « Pourquoi faut-il que ce soit toujours moi qui vous rappelle ? » Traduire avec lui était une souffrance sans commune mesure avec le résultat obtenu. A propos de *Nietzsche et les fascistes*, il avait des propos tranchés du genre : « C'est Wagner qui est rusé, Nietzsche qui est naïf », ou bien : « Le savoir ne tend pas seulement à la postérité, mais à la longévité et à la vie immortelle. Le but inavoué de la science, c'est l'immortalité physique. » Ajoutez que Bataille en fin de compte l'avait pris en grippe.

— *Cette incompatibilité ne venait-elle pas de la position de Benjamin par rapport à votre groupe ?*

— Il y avait chez les Allemands qui avaient connu le fascisme, à la différence de nous, une sensibilité beaucoup plus grande vis-à-vis de tout ce qui, de près ou de loin, eût pu prêter à confusion. On percevait chez Benjamin un pessimisme prophétique. Il me

dit un jour que nous parlions d'entropie : « Tout va se refroidir » — à quoi j'objectai que l'extinction au-dehors nous importait peu : que ce qui comptait c'était en nous l'accumulation du feu psychique. Ma fréquentation avec lui devait essentiellement au grand fouriériste qu'il était : ses tendances mystiques jointes à la description des phénomènes sociaux se combinaient pour finir en une curieuse science astrale. Je le raccompagnais dans le XV^e arrondissement, il me montra à terre le dessin de la marelle — avec le ciel et l'enfer — c'étaient selon lui les vestiges d'un inconscient social archaïque. Il se passionnait pour le *Paris ésotérique* des saint-simoniens, évoquant après Fourier, Cabret, Enfantin, des sociétés secrètes plus ou moins féministes, et enfin, en concurrence avec sa vision hébraïsante de l'histoire, me parlait du rôle spirituel de l'industrie.

— *Vous a-t-il fait connaître ses textes ultimes, dans lesquels il pense la marchandise comme une allégorie ?*

— A vrai dire, non. Mais n'était-ce pas que pour lui la marchandise pût valoir « comme l'ombre des biens à venir » ?

— *Vous ne m'avez pas dit ce qu'il dénonçait chez Bataille.*

— Quand j'ai fait lire à Benjamin la première version de *La Dépense* à laquelle j'adhérais sans réserve : « Encore des gibets ! Encore des potences ! » Il était horrifié.

— *Partagez-vous sa condamnation ?*

— Je n'ai jamais partagé l'érotisme supplicatoire de Bataille. Que les tentations profondes du cynisme fasciste se soient exercées sur son génie propre, on ne saurait le contester. Heureusement, il n'avait pas la coquetterie du satanisme allemand — exemplaire chez Jünger, ce *faux-méphisto*, dont Nietzsche disait qu'il fallait guérir le peuple germanique —

mais en subissant cette fascination qu'on discerne dans l'horizon de demi-culture allemand, Bataille inconsciemment rejoignait un fond fascisant — ce côté *ogre* — pour le dire d'une autre façon, dont il ne pouvait se départir. Au pire sens, Bataille réalisait les pronostics : il était resté un anarchiste qui retombait dans l'élément capitaliste, tandis que le marxisme en face de lui se résumait par l'impuissance.

— *Vous n'oubliez pas bien sûr l'engagement « sur-fasciste », tel qu'il a pu le formuler ?*

— Engagement n'est pas le terme : l'attirance sourde, équivoque, exercée par le fascisme sur Bataille devant la décomposition stérilisante du marxisme ne saurait servir à le définir d'après une position quelconque, y compris celle qu'il pensait devoir adopter. Les fascistes, Bataille les méprisait. Pathologiquement engagé, comme le fut Sade, la révolution ne l'intéressait qu'à travers le jeu des passions. Or sur ce plan, il était incoercible : l'équité découlant de la probité ne pouvait être celle de la justice ou de la loi. On aurait peine à imaginer en fonction de ce que nous disons l'exquise sensibilité de Bataille. Ce sont ses monstruosité finalement rebelles à toutes les chapelles qui permettent de reconnaître son fond réel, — non ses surenchères lorsqu'il semblait intimidable, quand il avait peur d'être débordé sur sa droite ou sur sa gauche.

— *Pouvez-vous indiquer plus nettement ce qui vous sépare de lui ?*

— Il serait injuste de nier la solidarité qui nous unissait, et l'amitié si fidèle qu'il nous rendit, à Denise en particulier qu'il aimait tant. Vers la fin de la guerre, je l'avais logé dans l'atelier de Balthus, ensuite, conservateur à Orléans, il venait nous voir à Saint-Sulpice, et bientôt y fut notre voisin. Bataille jusqu'au bout est resté un intime. Néanmoins le fait que son œuvre disqualifie l'instinct de conservation, pousse à l'abandon de réflexes spécifiquement « hu-

maines », au nom de l'excès ou de la transgression, — comme le *Tant pis si je me trompe* qui se répercutait nécessairement sur les hypothèses, — ne sont pas dans mes appréhensions propres. Y aurait-il ici une coïncidence avec Sartre, quand il dit que l'homme est une *passion inutile* ? Je ne le crois pas non plus. Sartre lui reprochait l'interprétation du terme : *péché*. Bataille répondait qu'il ne voyait pas d'autre terme possible. Et Sartre n'a pas cessé d'être à son tour équivoque.

Nous étions d'accord pour reconnaître que la volupté n'est qu'un leurre au service de la propagation de l'espèce — du besoin animal de se reproduire ; que la volupté est purement imaginative et ainsi nous porte au-delà de l'animalité. Cependant, nous posions l'érotisme en tant que tel selon une économie différente.

Pour Bataille, la dépense, le gaspillage, la générosité absolue relève du sommet — du moment de souveraineté de l'être. Pour moi, ce que j'ai soutenu dans *La Monnaie vivante*, la volupté, apparemment *gratuite* parce que spécifiquement donnée dans la fonction de vivre, n'est vraiment éprouvée de façon absolue que lorsque son objet est mis à prix, *hors de prix*. Celle-ci n'acquiert de prix que du fait d'une demande inassouvie. La dépense gaspilleuse au sens de Bataille, à partir du point culminant d'une richesse inépuisable — très proche de la souveraineté nietzschéenne —, se trouve être en fait la propension la plus commune et un signe de détresse dès qu'elle *cesse de répondre* au caractère *inaccessible* de l'objet qui procure une jouissance absolue donc suprême. La jouissance a ses propres limites, elle ne coïncide pas avec l'être, toujours hors de nos limites. Seul le sentiment de culpabilité du seul fait d'exister compense cette détresse. Au contraire, dès qu'on supprime l'objet qui la motive, la dépense finit par se prendre elle-même pour objet. Ainsi peut-être le gaspillage, chez Bataille, n'est-il qu'une expression occultée du « *coupable* », au sens kierkegaardien, *du fait d'exister devant Dieu*, donc coupable de n'en point payer le prix...

Mais Bataille, prenant pour modèle les mystiques — Angèle de Foligno, Thérèse d'Avila —, qui seraient ici des figures exemplaires du gaspillage, interprète leur propre dépense jusqu'à la substituer à Dieu même au sens de sa propre a-théologie. Le refus du salut allant jusqu'au crime, tout cela rentrant dans la notion du gaspillage, ne serait donc que l'explosion d'une accumulation de forces, d'une surabondance qui excède les limites spécifiques d'un individu. Or, si l'objet qui détermine sa dépense disparaît et qu'il n'arrive plus à se délivrer d'une surabondance qui le submerge jusqu'à ne trouver l'extase que dans sa perte même, sa surabondance se retourne enfin en *détresse* — quitte à n'adorer plus que cet état comme l'objet même de sa jouissance. C'était donc la *notion de dette* qui m'opposait à celle de dépense interprétée par Bataille, bien qu'il puisse s'agir d'une même *motivation*.

Dans *Le Baphomet*, il est vrai, où je reprends la mise en scène d'un supplice imaginaire ayant lieu hors du temps, je conteste moi aussi le thème de la rétribution des mérites. A-t-on expié d'avance tout ce qui sera commis ? Pour pouvoir lever cette culpabilité, il faudrait que l'Être — ou Dieu lui-même — suscitant le désir d'une pure jouissance, provoquent la perte de leur intégrité. *Nemo contra Deum sine Deus ipse* : je n'ai jamais retrouvé à qui l'on devait attribuer la paternité de cet aphorisme.

— Vous avez soutenu plusieurs fois que Bataille était intimidable. Est-ce en rapport avec son ontologie ?

— Sans aucun rapport. Je parlerai d'une intimidation martelante. Très affecté par l'acerbe critique de Sartre dans son *Veuf inconsolé de Dieu*, Bataille oscillait entre Sartre et Camus. A la parution de *L'Homme révolté* en 1951, il se jeta à corps perdu dans le débat, voulant se mettre entre les deux, les réconcilier, etc. Au fond, il servait d'enclume,

jusqu'à ce que Blanchot, le ciel et l'enfer ne viennent enlever l'enclume. Blanchot a sauvé Bataille, il faut le dire avec beaucoup de force. Devant l'indifférence totale que je manifestais à l'égard de ses disputes, il me disait « Pierre ! Dans quel monde vivez-vous ? » — heureusement, grâce à Blanchot, après des années de solitude et de difficultés matérielles, il a pu commencer à sortir des pièges tendus sur sa route.

9

LE DISCONTINU

— *Récemment, en donnant une caractérisation des mouvements de vos personnages, et pour expliquer le but de votre iconographie, vous avez parlé de discontinuité. Comment ce thème a-t-il acquis peu à peu pour vous une importance plus grande ?*

— ... N'est discontinue pour moi qu'une perception morale de la durée. Je parle de la désinvolture des souffles —, au sens propre dans *Le Baphomet* ; ou des volte-face de mes personnages. Comme le dit Descartes, le fait d'avoir tel corps — ou pour un souffle « expiré » de retomber dans tel ou tel corps — m'oblige à quitter *l'état d'indifférence* où je me trouve. *A priori*, j'occupe un espace duquel je n'ai aucune raison de sortir, ne pouvant inclure l'autre en face de moi. Or j'entends par état discontinu celui qui marque la suspension de l'identité, et qui suppose donc que l'on ne soit pas nécessairement conséquent ; ensuite on se ressaisit, dans la mesure où l'on a coutume de dire, d'une façon très hypocrite, que « l'on est sorti de l'ornière ».

Chaque fois qu'il y a espace, c'est par la rencontre d'un autre corps. Le corps n'est-il pas l'*homonyme de l'âme* quand l'activité physique est donnée pour l'accomplissement de la personne ? Le discontinu commence dès que, n'assumant plus la biographie du « moi », il cesse d'en être la propriété, ce qui implique moins la compénétrabilité des personnes que le reflet

en moi d'autres identités que je ne peux réaliser à travers ce corps que je me croyais une fois pour toutes avoir. Je me détourne de celui que j'étais, au lieu de me revivre tel que je me suis déjà vécu, et peut-être quelque événement ne survient-il qu'afin de me prouver que ces individualités différentes — comme d'autres espaces que j'aurais parcourus — ont conduit à celle-ci que toutes les autres n'ont servi qu'à préparer. Le corps naît et meurt plusieurs fois, quand la sensation de revenir favorise l'intrusion du discontinu.

— *Vous voulez dire que c'est cette cohésion « suspendue » qui rend impossible l'unité de mon existence, dans l'instant même où je voudrais rétrospectivement la saisir ?*

— Ce n'est là de ma part qu'une élaboration personnelle du *cas fortuit* de Nietzsche. Si je dis : « Où suis-je ? », j'oublie instantanément le moment où je me suis demandé où j'étais : la sensation de revenir est le résultat d'une opération. D'où le *polythéisme intime* que je discerne dans *Le Gai Savoir* : chaque mouvement d'humeur est comme une zone obscure ou comme une clairière, et, si ce mouvement d'humeur bénéficie de l'un ou l'autre éclairage, il se suscite à chaque fois un *démon de l'instant*, en rien différent d'un génie du *lieu*, soit une théophanie succédant à plusieurs autres ; — chaque instant qui survient prend alors la physionomie d'un dieu. Si le *Dieu unique* — garant de mon identité — commande la vigilance ; — plusieurs dieux ne se révèlent tutélaires que de mes impulsions : la discontinuité de mes mouvements d'humeur suggérant que cet état m'arrive pour la première fois, sans que j'aie la préoccupation d'un avant ou d'un après.

La difficulté — comme je l'ai expliqué dans *Nietzsche et le cercle vicieux* : cette étude, qui n'était qu'une tentative de biographie intellectuelle de Nietzsche — est de ne pas confondre le contexte qui fut le sien, et le nôtre, ce monde défigurant ; lui-même condamne le sien tel qu'il est, or je pousse *a contrario* son propre langage, y retrouvant les

soubassements de la théologie. C'est par là que j'allais interpréter la *mort de Dieu* selon Nietzsche comme la *mort d'Eros* à laquelle il prévoyait que nous assisterions. Par rapport au *monothéisme de la personne* que fonde le Dieu de saint Paul —, de la conscience augustinienne dénonçant les dieux environnants, qui sont autant d'abominations monumentalisées aux yeux de l'évêque d'Hippone — Nietzsche dit bien : « Non pas moi, mais un dieu en moi » — et Virgile : *Di ne hunc ardorem mentibus addunt* — non pas le Dieu de l'identité, mais le moment singulier où tel *autre* dieu m'apparaît.

Quant à cette anamnèse d'une appréhension de moi-même qui rompt avec mon appréhension actuelle, je vous ai déjà souvent montré qu'elle suppose des amnésies, des oublis nécessaires pour que, me réveillant à une nouvelle lucidité, j'embrasse cette somme de discontinuités qui me constitue.

— *Pourquoi, si vous évoquez L'Eternel Retour comme un phénomène intime, reliez-vous néanmoins le discontinu à l'espace ?*

— Le discontinu veut que pour moi chaque geste ait son propre espace.

Quand tout est spatialisé, le temps n'est plus rectiligne — on est happé par des perspectives *parallèles* ; non plus horizontales. Or le tableau découpe lui aussi dans la continuité un domaine qui nous rend invisible ce qui se passe à droite ou à gauche : lorsqu'une figure y est immobilisée, ce moment est un espace où elle est pour toujours. Voyez ce qui arrive à Roberte. Ma série des *Barres* révèle bien qu'elle occupe l'espace ménagé par ces dernières : quelque chose d'*apopha-tique* se produit par le décalage de ce qui pour elle advient entre le haut et le bas de la composition. On l'observe aussi au théâtre, quand la scène représente plusieurs intérieurs superposés ; que plusieurs actions simultanées s'offrent au regard : chacun parle pour soi, et le discours est visualisé dans l'espace, mais pour celui qui les regarde et les parcourt une à une, le temps est devenu « perpendiculaire ».

J'éprouve le temps de la même façon, et n'en sens pas l'écoulement au sens strict ; la durée qui se décompose donne *lieu* à divers espaces. Kassner le rappelle à propos de Rilke évoquant l'ontologie freudienne : les impulsions sont juxtaposées comme des statues, des colonnes ou des cariatides, érigeant ici et là les apparitions de la *libido*. Seulement, pour apercevoir comment la sphère morale obéit à une telle spatialisation, il faut aller plus loin. *Tout est vertical* signifie que nous passons d'une verticalité à une autre et (si je fais ainsi allusion à la peinture) que la *verticalité d'un moment discontinu* répond aux individualités différentes à parcourir, et ce au gré de la chaîne, de *toute la chaîne*, que représente le *cercle vicieux*.

S'il m'a fallu la refaire à l'envers, j'aperçois après coup que mon point de départ était ailleurs : mon identité se confondait avec un *autre lieu* où j'étais un autre, tel le voyageur qui, ne retrouvant plus le point d'où il était parti, ne sait pas que le tour s'est déjà fermé, parce que entre-temps lui-même a changé. Je pense à cet épisode que Karl Philipp Moritz raconte dans le *Magazin für Seelen Kunde* : quelqu'un part en voyage, il passe dans la chambre voisine et dit : « Je suis arrivé », — ainsi pour qui croit faire le tour du monde ; l'idée qu'on ne se retrouve que lorsqu'on s'est déjà quitté une première fois ne garantit pas contre un autre tour, immémorial celui-là, dans lequel se reproduira le même phénomène.

Ici interviendrait la logique de *L'Eternel Retour* : si j'étais vraiment le même, je n'aurais aucun souci de revenir en arrière, or à un moment donné, je ne me reconnais le même qu'en découvrant avoir *oublié* non moins mes existences antérieures que toute appréhension d'une existence future.

Le lieu détermine l'identité : mais comment ? Reconnaître ce lieu, c'est se retrouver soi-même. Je suis celui qui est parti d'ici, pourtant cet « ici » est arbitraire. J'ai perdu la sensation du niveau que je dois atteindre au-dehors, parce qu'il y a plusieurs niveaux en moi-même. Il importe peu que le fait de

revenir au stade initial soit une image du retour sur soi de la pensée, ou que le retour de la pensée soit une image de l'espace : le retour n'est possible que si la comparaison est permise. D'un seul coup, je m'arrête, je demande qui pourrait interdire que je me rétablisse dans mon lieu initial.

Inutile... la vérité est que l'existence se dérobe à l'identification d'un lieu unique, et que si j'échappe à une perpendicularité — dans le monde physique —, c'est derechef pour me sentir installé dans une autre. Voilà que nous serions construits pour investir des dimensions à chaque fois (et l'une à l'autre) extérieures, comme de tel espace contigu que pour une raison quelconque nous occupons. Un jour passe, un autre se reforme — il y a une division dans la journée —, on ne sait plus pour lors quand elle commence, ni le moment qui m'a attendu.

— *Dans Nietzsche et le cercle vicieux, la discontinuité est saisie à partir des oscillations de la vie impulsionnelle. La question qui se pose est de savoir si l'on peut séparer l'intellect de la propriété même de notre corps, qu'il réprime sans cesse.*

— ... J'ai clairement défini dans mon livre les stades réflexifs par où je soumets à l'examen la notion de *corps propre* : comme lieu et produit des impulsions qui le forment de façon contradictoire ; en tant que sa cohésion est la source de l'illusion de la cohérence du « moi » ; puis en tant que l'apparence d'une discontinuité que sont les âges du corps ; d'où l'irréversibilité d'un cours de vie, et le besoin de récapitulation. Non que les impulsions pussent créer un nouveau corps, sinon la forme sécularisée par Nietzsche d'un corps supérieur, mais plus simplement

parce qu'en lui s'exprime *une appréhension plus large que celle de la conscience*. Suis-je ou non l'auteur de ces actes ? ou l'auteur de ces œuvres ? C'est un instrument d'efficacité que ma réceptivité.

— *Est-il légitime alors de remettre en cause l'unité de l'organisme en invoquant la discontinuité de nos mouvements d'humeur ?*

— Il y a une différence entre le *temps du pathos* et le *temps de l'organisme*. L'un sans doute procède de l'autre — mais à un moment donné, le pathos surchargé d'images et de lieux en vient à épuiser le corps — et inversement le corps exige du pathos qu'il abandonne les régions où il s'égare et le ré-intègre. Mon expérience de l'espace est donc aussi solidaire sur le plan intérieur d'un phénomène *d'omniprésence* : de tout ce qui a pu me tracasser ou m'émouvoir dans ce monde-ci.

Ce débordement transcende l'obéissance physique du corps de la durée ; — des résonances, un rythme différent, font un espace incommensurable à celui pour lequel mon corps veut persister identique à lui-même. Tout franchissement d'un intervalle me fait incorporer du temps, or dès que je le franchis, je suis de nouveau soumis à la discontinuité. Les mondes ne sont pas en train de se former — non tout est imminent de ce que l'oubli est susceptible de faire revenir. Ce sont là comme des abîmes en plein jour ; *conscients* : ils sont vécus dans des mondes qui ont été déjà explorés et par lesquels présentement nous sommes...

— *Dans Le Baphomet, vous commémorez là aussi une scène hors du temps de la conscience, dans un passé indéfiniment révolu. Faut-il pour vous que la mise en scène du problème soit toujours antérieure au problème ?*

— Je disais que ma manière de vivre le temps implique le passage d'un lieu dans un autre, mais elle n'est pas synchrone. Pour décrire le *cas fortuit* de

Nietzsche (*Zufall*), j'invoque un genre d'*instant spatial* sans dire que tous les instants se valent, ni que notre durée se fractionne en moments égaux. Mon « problème » est strictement d'*ordre moral*. L'instant est un moment fini, dont on pourrait dire que la probabilité qu'il se soit produit est reconnue égale à un. Le *fortuit* cependant suggère d'autres possibles qui ne sont pas parvenus à réalisation, quoiqu'ils eussent été tout aussi fortuits. Tout revient à savoir si ce caractère fortuit de la durée est épuisable ou non. Nietzsche parie sur l'épuisement des probabilités, sur un moment où il n'y aurait plus rien qui pût être fortuit. C'est comme un mouvement de bascule. *Le monde ne trouve jamais son état stable*. Si nous disons alors que les échappatoires à la continuité sont des possibles — à un moment donné, *le poids de tout ce qui a été épuisé fait que tout recommence* ; il y a un instant pour lequel cet épuisement bascule. Autrement le monde s'arrêterait. C'est cela l'idée théologique de la *Fin des temps* que Nietzsche n'accepte pas. Elle n'est jamais réalisée, ou bien la *Fin des temps* n'est réalisée que moralement, et de la sorte c'est une mise en question impie du Jugement, parce que s'il y a Jugement dernier, il aurait déjà dû avoir lieu depuis longtemps. Nous sommes donc en enfer : l'enfer étant que nous serions jugés depuis longtemps, et que nous y serions sans le savoir. Mais si le Jugement a déjà eu lieu, le monde de la discontinuité n'est pas celui où nous vivons.

Dans *Le Baphomet*, en revanche, j'exploite une *version monothéiste* de l'Eternel Retour. Le monde des âmes séparées, dépourvues d'existence physique, les voit épouser le comportement de personnages terre à terre : ils font les frais d'une problématique d'un salut obligeant les souffles à réinsuffler leurs corps défunts. Ce sont moins pourtant des personnages que des aptitudes, tellement subtiles qu'elles peuvent — en tant qu'intentions — sortir un sujet de son indifférence. La malléabilité que leur offrent les corps au gré de cette possession « impropre » est d'y répondre sous forme d'intensités, d'influx qui les parcourent, sans plus qu'une *continuité* ne leur confère d'apparence « définitive ».

— *Convierait-il de croire que cette version « fabuleuse » rende inactuelle, sinon pour nous invivable, la discontinuité nietzschéenne ?*

— *L'Eternel Retour*, au lieu d'être une doctrine, est un simulacre de doctrine ; mais il rend la vie possible : c'est le mouvement de ce monde-ci, et de même la question de la cohérence du sujet se pose en deçà du cercle que Nietzsche ne dit « vicieux », que par référence à la saisie de moi-même. On ne parviendrait pas à percevoir la discontinuité *hors de l'identité*, car la différence entre le discontinu et le continu demande *le point de vue d'un supposé* qui fasse la distinction, et soit en même temps le sujet de ces deux aspects. Quand notamment les thomistes ont critiqué Heidegger, ils rejetaient la notion sur laquelle il s'appuie dans *Sein und Zeit* — ce qu'il nomme le *Soseinlosesdasein* : « un être sans être tel » — comme de ce qui témoignerait d'une absence de sujet, tandis que pour eux une « conscience sans sujet » était *humainement* impossible. J'avais été stimulé par cette réponse des dominicains ; je développais l'argument en ajoutant : *c'est une conscience qui recherche son supposé mais qui n'a pas de supposé*.

Afin que les processus de la pensée soient admis comme de vrais processus, il faut un sujet pour les formuler, si ce n'est en effet un sujet qui *formule sa propre inexistence*. Or, la négation d'une continuité ou de la discontinuité personnelles, l'une par rapport à l'autre, la seconde impliquant l'absence de la première mais seule la première vérifiant la seconde, sont deux opérations exclusives en des sens différents. Pourquoi — objecterait-on — demander qu'il y ait une « continuité » du moi si l'on veut décrire la discontinuité comme étant celle d'autant de « moi », ou d'individualités à parcourir ? C'est que *l'être se suppose un sujet*, et s'il prétend formuler sa propre « inexistence », il doit encore exister ou avoir existé pour jouir de la décomposition de son supposé. Quiconque se sent tomber dans l'inexistence, dans un instant valant pour tous ceux qui précèdent et qui suivent, se sent tout de même exister quand

il n'a plus d'essence à concrétiser. La vieille querelle d'une essence qui n'existerait que dans les existants tombe ainsi d'elle-même dans une sorte d'inanité.

— *Vous ne parlez pas de l'inexistence du corps propre ?*

— Le corps peut cesser d'être ressenti par le suppôt, comme étant le sien propre... imaginez que cette identité ne soit qu'un semblant de cohésion du suppôt à un moment donné ?

— *Je ne vois plus très bien comment le sujet pourrait formuler sa propre inexistence, ou bien ce n'est qu'une formule.*

— C'est une formulation particulière de l'existence du sujet que je cherche à justifier à partir des investigations de Nietzsche : le rapport qu'il établit entre les impulsions et leurs propres traces quand elles s'effacent de la conscience. Face aux signes mouvants de la vie impulsionnelle, nos concepts eux-mêmes sont *fluctuants*. C'est aussi, dans une conception un peu voisine, ce que dit Khatibi en parlant de la calligraphie arabe : chaque caractère prétend s'approprier le sens de la phrase, devenir l'objet de son mouvement. Le pathos n'est-il pas l'unique producteur de signes, d'impulsions qui sont des signes, mais que nous tendons à désigner, oubliant que ces signes sont inintelligibles, rien que des intensités, des intentions qui n'ont pas de but ? Le sujet voit se renouveler en lui cette *discontinuité sémiotique du vouloir*, et c'est pourquoi il passe d'un espace à l'autre à l'intérieur de sa propre vie.

Peut-il coexister avec soi ? Je réponds ici à votre question. Je ne peux comparer mentalement telle scène avec une autre de ma vie propre. *Le sujet se suppose* : dans ce renouvellement intime, tout est affaire de résistance. En se supposant, comme suppôt, le sujet résiste à sa destruction par les forces dissolvantes. Qui a la plus grande résistance peut aussi aller de l'avant ; la force offensive ou propensive est due à la capacité de résister. Résistance qui est

une persistance ; elle ne persiste qu'en résistant. Une force quelconque surgie du fond du pathos devient ainsi non seulement capable de feindre qu'elle se maintient à un niveau égal (cela c'est sa dynamique propre), mais de s'imposer au suppôt pour s'attribuer sa cohésion. Comme rien ne se maintient jamais dans une capacité égale, une fluctuation nouvelle elle-même émanée de la force propre, comme la répulsion l'est de l'impulsion, me fera succomber, décomposant cette unité relative qu'était le « moi ». J'entrevois le *chaos* dans l'esprit, tant les orientations qui m'attirent désorientent ma propre unité. Et tout de même, ce chaos ne se « suppose » pas ; il y a toujours d'autres forces qui prennent la relève, et assurent au suppôt une cohérence provisoire.

— *Autrement dit, c'est dans l'intellect, là où les impulsions viennent se représenter, qu'apparaît la discontinuité ?*

— Une sollicitation brusque rompant le fil, comment saurais-je si, n'étant pas *identique à lui-même*, le sujet n'en serait pas moins *égal à soi* ? C'est lui qui est sollicité, et d'être sollicité, il semblerait non plus égal à soi mais *inégal*, éprouvant l'iniquité de ses nouvelles ressources à l'égard de celui qu'il était l'instant d'avant ou qu'il est encore pour autrui. Seulement, lorsque j'admettrais que je ne me reconnais plus, je serais encore confirmé dans mon suppôt ; et ainsi tel qui vit la paraphénie, l'hébétude, le drame de la méconnaissance, seule la *rétractation* lui permet de s'en sortir. Il n'y a pas chez Nietzsche de dualité véritable dans l'identification « intellectuelle » de la pensée ; ce ne sont que stades identificatoires que sa folie intègre et repousse. Il n'y a pas de « folie » ; c'est par la négative que Strindberg ou Schreber font leur propre *gnose*.

— *Laissez-moi, pour finir, vous faire part d'une difficulté.* Nietzsche et le cercle vicieux souligne le choix d'une terminologie physique ou physiologique appliquée aux phénomènes que trahit la pensée. Je pense justement à ces « fluctuations » de la conscience.

— Nietzsche emploie à dessein ce vocabulaire.

— *Mais, ne sont pourtant discontinues que des grands, non pas ces « tonalités » de l'âme ?*

— Votre question serait : pourquoi je n'ai pas pris de distance par rapport à l'imposture scientifique de Nietzsche —, est-ce une procédure métonymique quand je parle de *condensation*, de *relâchement* dans l'intellect ?

— *Peut-on, en somme, faire de la pensée une représentation des nerfs ?*

— Ce que vous me dites m'étonne. Son exploration révèle une prise de position *antitranscendantale* — polémique — anti-idéaliste voulue ; et malgré ses références à la science, par sa critique des préjugés grégaires, il en arrive à sa transcendance à lui, celle de l'Eternel Retour. La pensée semble ainsi une « représentation des nerfs », mais peu importe puisqu'elle n'exclut pas son postulat déconcertant : tout recommence, qu'on le veuille ou non. L'Eternel Retour, la pensée des pensées, dit-il, si elle est née à partir du cerveau, ne s'en échappe pas moins, et le domine dès lors, délirante ou non, puisqu'elle ne serait que le *reflet* de l'*Univers* que constitue le Retour éternel en tant que son attribut, qui l'a fait naître. Son importance pour Nietzsche, ce qu'il en attend, c'est un nouveau comportement de l'homme, donc une réelle conversion de notre façon d'agir, une probité des individus entre eux — ainsi qu'il l'affirme dans *Le Gai Savoir* — la *rectitude*, dont l'absence chez les classes « bien pensantes » l'a scandalisé tout au long de sa carrière.

S'il advient que j'énonce par exemple dans mon livre : « Le corps est le Soi », cet énoncé ne contredit pas l'interprétation démonologique ou théologique qui veut que le corps soit un lieu cohabité par des

puissances extérieures à son identité. L'intellect apparaît à Nietzsche comme résumant l'ensemble des mécanismes de la *pensée spécifique* ; son interprétation du corps est purement immanente, et c'est celle-là que j'ai suivie pour la décrire dans la perspective de sa propre physiologie. Les deux se rejoignent nonobstant une « cause » respective différente.

— *Contre toute intellection de ces forces selon vous « inintelligibles », vous ne niez donc pas une certaine incorporation de l'intellect ?*

— La menace qui pèse sur l'intellect à travers son suppôt vient de ce que le sujet prétend faire valoir toute impulsion pour sienne : ainsi ou bien l'intellect n'est qu'un agent d'appréhension (c'est la contrainte logique), ou bien il subit la contrainte exercée par une impulsion contraire, laquelle veut défaire sa *cohérence répulsive*. Vous devez comprendre de quelle menace il s'agit : c'est une menace de destruction du suppôt, donc une menace physique et morale — non seulement l'identité risque de se perdre, mais aussi les avantages et les désavantages de cette identité ; d'où cette *cohérence adultère* dans le suppôt avec une impulsion contraire à la cohérence de l'intellect.

Que le corps passe alors par des états discontinus, seule la réverbération en est morale : dominé par la formation intellectuelle du suppôt, il reste le produit d'une individuation normative. Contre cela, Nietzsche imagine une *réincarnation de plusieurs individus*, pensant la discontinuité, — d'une individualité à l'autre. Ce qui selon lui est projeté dans l'au-delà après la mort est vécu en réalité *dès cette vie-ci*, dans le suppôt, selon la loi du cercle. Réincarnation dans l'immanence : autrement pourquoi le parcourir à l'intérieur de mon « propre » individu ? L'Eternel Retour supprime la permanence des identités, mais ramène les êtres, de sorte qu'il y a discontinuité dans mon existence personnelle, parce qu'il y a discontinuité dans l'existence de l'univers. Mais le cercle est *continu* : son mouvement est continu, bien qu'il soit fait d'instant *discontinus* que sont les individus.

— *Ne serait-ce pas un comportement chez vous tout personnel, tant à suspecter l'irréversibilité du cours de vie qu'à ouvrir une autre région dans l'espace que vous « occupez » par vos tableaux ?*

— Qu'est-ce qui peut empêcher de nous identifier à la carrière du corps ? Nous appartenant, il va de soi que nous pouvons y résider, mais aussi pour cette raison même nous en désolidariser. Il n'est pas simplement construit par nos réflexes, il est également l'image des altérations successives de notre identité. En revanche, si l'âme se traduisait, ce serait monstrueux. Hamann dit : heureusement, le corps est le voile des émotions, des tentations et des haines. S'il y a portrait « à l'identique », il y a décomposition ; et si le corps picturalement reproduit était le reflet parfait de l'âme, il ne pourrait plus subsister en tant que « portrait ».

Je ne sais pas moi-même comment va se comporter mon corps : quand j'ai une contrariété, et que je ne peux m'expliquer mon malaise, je me couche avec l'espoir d'oublier quelque mauvais souvenir, mais en me mettant dans une autre position du corps, je passe à un état autre, car la cohésion du « moi » avec mes impulsions n'en est qu'une fortuite. Nos impulsions aboutissent à former ce corps selon les lois de notre espèce : cet appareil est déjà en place dans l'embryon, puisqu'il transmet les impulsions de nos parents. Dans votre lecture de mon *Nietzsche*, ce ne serait là qu'un *appareil des nerfs*, — à cela près que c'est une composition si étrange, une transmission si souvent trompeuse, qu'il y a justement des troubles qui ne sont pas spécifiques et ne semblent pas prévus par les lois de l'espèce.

Sûrement, c'est un instrument qui vibre, qui produit des vibrations, mais la corde (le nerf) ne vibre pas d'elle-même, — si cette vibration est possible, elle le doit au vide que j'éprouve, dans lequel la corde vibre, et par lequel elle se propage. Il en va de même pour l'émotion ; entre l'émotion et son instrument physique ou nerveux, il se produit une *tension*. L'instrument est débordé par ses vibrations. Qu'en entendant une suite de dièses merveilleuse,

j'en éprouve des battements de cœur, des palpitations, c'est là une euphorie qui n'a rien à voir avec les moyens qui me la font éprouver. Pour employer les termes classiques, je soutiendrai non un parallélisme, mais une *disproportion* du physique et du moral. Ainsi d'une résonance enregistrée par le cerveau : elle n'est pas le morceau que j'évoquais. Une musique accompagne une ambiance pendant des années, comme pour moi la *Cenerentola* de Rossini : j'oublie le premier et le deuxième accord — un autre accord se produit : ce n'est pas cela — puis brusquement l'accord que j'avais entendu résonner vient se présenter, identique à celui que je cherchais.

Quand il me serait arrivé de dire — afin de traduire le sentiment du discontinu — que mon existence se « tableautise » constamment, c'est par la saccade des images, l'entracte où se projette le *démon de l'instant* qui informe mon tableau, contrefaçon mouvante de l'invisible que je tente alors d'arrêter. Les Anglais parlent d'*intermission* pour signifier cet intervalle au théâtre qui suspend l'action. Matérialisation du momentané chez moi, qui intervient comme une coupure, entre un avant et un après, ainsi qu'*in ictu* le spectateur ensuite le découvrirait, qui jette un regard sur le tableau dans l'espace qu'il occupe en vis-à-vis.

10

LE BAPHOMET

— *Puis-je, de but en blanc, vous demander comment est construit Le Baphomet ?*

— Le prologue introduit les personnages réels ou imaginaires d'une *situation historique déterminée* (l'an 1307), concernant un milieu social et spirituel (l'ordre des Templiers) — soit un événement précis de l'histoire de France : la destruction de l'ordre par Philippe le Bel — en ce sens, le prologue serait celui d'un roman *pseudo-historique* genre « *Walter Scott* ». Le chef d'accusation — prétexte principal pour le roi de détruire l'ordre pour s'emparer des richesses du Temple — est le supposé culte sodomite d'une *idole* : le Baphomet — en réalité, nom clé d'une doctrine ésotérique, soit alchimiste, pratiquée au sein de l'ordre. L'action préliminaire du prologue culmine dans la description d'un rite de ce culte.

Si le point de départ consiste en une intrigue qui tend à confirmer les soupçons allégués par Philippe, celle-ci est d'abord tramée par un personnage féminin, la Dame de Saint-Vit, pour la satisfaction de ses intérêts particuliers : récupérer les domaines donnés jadis par son aïeul à l'ordre du Temple, dont une commanderie avoisine ses propres terres. Pour ce faire, sur la suggestion de Nogaret, conseiller de Philippe, elle se livre à une manœuvre de provocation en introduisant chez les frères che-

valiers son propre neveu, en tant que page, spéculant sur les charmes du jeune garçon, afin de jeter le trouble.

L'on apprend plus tard comment, au gré d'un concours de circonstances et d'incidents, cette manœuvre de la Dame de Saint-Vit va coïncider avec les dispositions qui règnent dans la Templerie, pour y révéler sous les formes d'une transgression de la règle de l'ordre — et des *expiations* que cette transgression entraîne — l'intronisation (sacrificielle) de l'adolescent incarnant le Baphomet, et du même coup exécuté. Le prologue déroulant les péripéties fortuites d'une intrigue s'achève ainsi au niveau d'un culte ésotérique qui prélude à l'ambiance métaphysique de l'action principale, donnant lieu à une mise en scène théâtrale. Après avoir préalablement présenté les protagonistes appartenant à une époque de l'histoire, non seulement par les accessoires, les conditions des personnages, mais encore par le langage médiéval dans lequel ces derniers s'expriment et expliquent leur façon de se comporter — langage qui évoque à la fois leur attitude, leur costume et leur gesticulation, les lieux qu'ils habitent — bref la *société gothique* — le récit pseudo-historique change de ton et de style. Il passe de plain-pied dans le monde baroque.

Or l'action, censée se dérouler bien des siècles après le procès des Templiers, implique des événements dont l'écho s'est *répercuté à l'infini* dans une sphère atemporelle. Au temps historique, s'est ainsi substituée la *fin des temps* toujours présente dans cette dimension que constitue l'intervalle où se meuvent les âmes séparées de leur corps *propre* dans l'attente de la résurrection de la chair.

— *J'ai longtemps hésité avant de vous questionner sur Le Baphomet...*

— Ah ! Pourquoi ?

— *Parce que nous ne saurions nous réduire à des souffles, et qu'il le faudrait pour que nous communiquions.*

— Comment comprenez-vous mes souffles ?

— *Viennent à l'idée les flatulents dont parle Tertullien.*

— Flatulents ? C'est un peu de cet ordre — mais je préfère dire des *âmes séparées* ; c'est pour elles que s'est écrit le roman. La langue surtout dans laquelle je les fais parler m'a valu d'être taxé d'*insuffisance littéraire*¹. « Car en effet » — c'est cela que l'on reprochait, tandis que je l'empruntai comme une locution courante dans la traduction des *Méditations métaphysiques* de Descartes, par de Luyne — car en effet, il y eut, mais volontairement de ma part, quelque chose de processionnel dans la rédaction du livre. D'une syntaxe d'abord latine, on aboutit par la suite à une sorte de préciosité. Je me suis notamment ressenti du ton des attendus ecclésiastiques (la déposition des témoins, le récit des accusés) : ce latin que l'on trouve dans le *plumitif* du procès de Gilles de Rais que j'avais mis en français pour Bataille. Dans le prologue par exemple, le rythme n'est pas libre ; il y a des afféteries dans la langue. Ailleurs je ne nomme pas les organes sexuels, parce que les termes que j'emploie me semblent plus suggestifs que s'ils étaient crûment désignés. « La puérilité généreuse », le « petit dragon altier », ou la « crête » du coq sont comme des *pièces honorables* du langage héraldique. Notez que ces emblèmes ne sont pas inventés, et tel le tamanoir, se retrouveraient dans les archives des Templiers ; mais pour les puritains, ces termes, en prenant justement plus de relief, paraissent insupportables.

Quant aux spirales que font les souffles d'une manière tant soit peu dramaturgique, ce sont de pures *intentions* qui s'énoncent ; elles trahissent évidemment l'expression au nom de l'intention, puisque le comportement des personnages est indissociable des pensées vraies ou fausses qu'ils sont devenus à l'état de souffles. C'est donc une mise en scène de l'interprétation. Certes je n'oublie pas de décrire les plis des costumes, et de même la statuaire baroque m'est utile, d'un point de vue moderne, pour exprimer

1. Roger Caillois démissionne du jury du *Prix des Critiques* après attribution au livre et le dénonce pour « cause de style », dans *Le Monde* du 19 juin 1965.

le retournement de l'âme de Thérèse. Mais le plus souvent, mes personnages sont immobiles — quels que soient les mobiles qui les agitent — ou alors, un *geste naturaliste* vient rompre le rituel : mais si le rituel est interrompu par un geste, on obtient précisément un tableau, et dans ce tableau, il fallait que mes souffles fussent rendus avec une forte plasticité.

— *C'est la plasticité des âmes.*

— N'oubliez pas cependant la figure équivoque de l'enfant.

— *Pourquoi décrivez-vous son corps en lévitation, en rotation ? Est-ce par référence à l'âme cadavérique qui maintient intacte la forme du corps ?*

— Pour moi, je n'y ai guère songé. J'ai voulu voir représentée une figure, qu'autour d'elle il y eût des accessoires suppliciants, qu'enfin je pusse donner une consistance à l'immatérialité de ma vision. La scolastique y est, je crois, remise en question par une manière d'architecture minutieuse de la condition des mortels. C'est bien le rêve d'un roman historique qui n'aurait pas la forme d'un roman historique, parce que je montre des corps « flottants » et néanmoins interpénétrables dans l'état de leur suspension. Il reste, concernant l'aspect impulsif de ma vision, que tout cela remonte à la lecture que je fis d'*Ivanhoé*, à treize ans. Quel intérêt de divulguer mes sensations de pubère pour les confronter à mes nostalgies d'adulte, ainsi que de l'*immonde optique gullivérienne* qui là encore allait m'incliner à juger des parties du corps humain selon une amplification monumentale ?

Lorsque nous étions à Genève, j'ai dévoré *Ivanhoé* avec une imagination dramatique. J'avais la certitude d'un spectacle : l'histoire me permettant d'y greffer des sensations nettement individualisables ; pensez à lady Rowena assiégée de toutes parts. Il en alla de même quand je découvris dans le *Cinq-Mars* de Vigny : le page — Olivier d'Entraygues. Je me

représentais des gens déguisés ; l'obscénité, l'effronterie des femmes et des garçons que je choisisais dans mon entourage pour les supposer dans la situation « historique » du roman qui prenait ainsi une plasticité fascinante du fait que je le lisais à l'encontre de son intention. Il y a le costume, l'épiderme, le fard ; il y a la soie et les armures : ceci vu dans le détail que m'offraient tel camarade de classe ou telle femme mûre que je désirais à l'époque. Personne n'a remarqué que dans *Le Baphomet*, je reprenais le nom de certains des personnages d'*Ivanhoé* : Bois-Guilbert, Malvoisie. Comme si Scott eût rédigé un texte représentant la dépravation de ses propres personnages. L'esprit de ce dernier et celui de James Hogg dans sa *Confession du pécheur justifié* se sont ligüés pour faire de moi un plagiaire.

— *Dans votre roman, l'intrigue est presque aussi complexe que celle d'Ivanhoé. Il y a d'abord un événement, puis son incidence mentale.*

— On ne sait si l'événement a réellement eu lieu.

— *Supplice ou exécution capitale ?*

— Ça a peu d'importance. Mon histoire demandait que je l'élaborasse comme une suite d'incidents spirituels se ramenant à une anecdote. J'avais pensé primitivement faire une *Roberte médiévale* : c'est finalement Valentine. Puis sont venues se superposer des réminiscences de ma vie conventuelle : j'ai, pour une part, reprojété ma vie monastique. Vous savez que l'ordre du Temple relie deux aspects qui sembleraient s'exclure : ce sont des *moines chevaliers* qui, après les croisades, virent leur rôle historique s'affaiblir ; mais ce sont aussi des gens d'armes et de méditation, pratiquant la recherche scientifique (alchimique), de plus des banquiers faisant crédit sans intérêt.

Je n'ai pas composé pourtant un livre de magie sous une pornographie métaphysique, ni n'ai pris à la lettre les minutes du procès où l'on dit que les Templiers idolâtraient une tête d'or contenant un crâne de vierge, négligeant également la représen-

tation diabolique du Baphomet, monstre barbu qu'on peut voir au porche de l'église Saint-Merri. Tout au contraire, je reprends le thème ésotérique et médiéval de l'androgynie — mais en tant que puissance séductrice, dont la virtuosité baroque du Bernin allait accuser le charme. D'où l'apparition, dans *Le Baphomet*, du groupe statuaire de Thérèse extasiée et de l'ange — face à face qui prélude à l'aspect androgynie du jeune Ogier, quand l'esprit de la sainte aura ranimé le corps du page.

N'est-il pas singulier que tous les anges baroques soient des androgynes ? Le culte marial est une normalisation de l'androgynat, indépendamment de ses origines asiatiques, pour la rationalité catholique et latine ; la Vierge n'étant peut-être qu'une correction qui garde de ce culte primitif sa fonction particulière, le fait qu'elle est *adorable*. La Diane d'Ephèse a déjà une attitude de madone, avec sa couronne d'obsidienne — les murailles de la cité, rappelant ceux qui ont réussi à faire lever le siège, à repousser les assaillants. Les protestants n'y verront qu'une *mariolâtrie*. Mais Augustin lui-même dit que, pour concevoir, Marie est née sans péché, et l'assimile à une déesse-mère, à une vierge-mère.

— *Dans votre livre, l'anecdote ne fait-elle pas coïncider les deux figures ?*

— J'insisterai pour souligner qu'il s'agit d'une procession toute spéciale de ces figures. J'imagine que l'oratoire où se déroule l'action a été muré. Que les Templiers eussent commis un délit — l'ont-ils commis ? —, le Commandeur croit nécessaire de les faire disparaître avec lui dans la mémoire des hommes. Les acteurs de la fable sont par là enfermés présentement dans la tour de la Commanderie, dite de la méditation, où ne se maintient que le corps suspendu d'un adolescent suspendant aussi l'action désirable qu'il suscite. En fait, les chevaliers de l'ordre n'ont point exécuté Ogier — ils ont accompli un jeu rituel. Jacques de Molay incarne ce qui s'éprouve à l'égard d'Ogier ; quant à lui, c'est par amour de sa tante qu'il s'exécute. Or sur l'arrière-plan de pareille fable, une cérémonie secrète, se

fomente une action métaphysique, celle de la *compénétrabilité des personnes* dans les corps qu'elles raniment de leurs souffles. Ainsi du garçon, habité par Thérèse qui s'éprouve en lui, sans que jamais Ogier ne cesse de s'éprouver lui-même en tant que garçon, puisqu'il s'ignore visité par une femme. Ogier n'est ni le Baphomet, ni la sublime moniale qui ne saurait dépraver la sainteté de son âme. Il devient le Baphomet entre la vie et la mort, dans le domaine des souffles séparés des corps qui les ont expirés.

Je voudrais mettre l'accent de nouveau sur la sévérité inapparente de mon histoire : le Commandeur *retranche de l'être* l'infamie d'une scène semblable, ce qui n'est pas sans lien anecdotique car, avant sa reddition, le saint ordre connut ce genre de revirements. Il est complice cependant, ayant retenu le page dans la templerie. L'action est en cela pseudo-historique ; elle n'est pas invraisemblable. Quoi de plus cohérent qu'une société déjà secrète se condamne elle-même du moment qu'elle se sait suspectée ? La pendaison d'Ogier est le fruit de la précipitation. C'est une victime expiatoire, et en même temps l'on se débarrasse d'un témoin gênant. Dans cette démonstration du monde intentionnel que constitue l'espace scénique des emmurés, c'est une *simulation* qui a eu lieu. Ils ont feint la pendaison ; soudain ils se sentent perdus, alors ils vont jusqu'au bout, s'imaginant que le Commandeur donne l'initiative, en se faisant juge de la scène. Ogier n'est qu'un espion, se disent les Templiers : « Profitons-en pour simuler une exécution ! » Voilà qu'ils tombent en plein dans le piège, et confirment l'accusation de sodomie ; sous prétexte de réprouver ce qu'ils adorent, ils supplicient leur séducteur pour l'ériger en idole : de là le rituel de son intronisation qui se conclut par sa mise à mort.

— *Vous avez exploité l'accusation portée contre les Templiers, mais ce n'est pas sans y ajouter du vôtre.*

— J'ai surtout repris l'accusation de *docétisme*. Une hérésie se rapprochant de celle des cathares...

— *Je ne vois pas ce que les cathares...*

— Pour certains commentateurs, les Templiers auraient formé une secte chrétienne dérivée des gnostiques. Les *docètes* voient leurs thèses reprises par Valentin, Marcion et Théodote, rapportées par Clément, selon qui le Christ n'a pu avoir qu'un corps apparent. C'est une conception asiatique du souffle, de la lévitation de l'âme. L'ange ne s'incarne pas comme le Christ qui, par sa propre *kenosis*, est *abaissé* afin d'être divinisé. « Il l'a abaissé un peu au-dessous des anges, lit-on dans l'*Epître aux Hébreux*, mais à aucun d'entre eux il n'a dit viens t'asseoir à ma droite. » Dans la conception des docètes, tout au contraire, l'esprit n'a pu que chuter dans la matière ; et en effet les Templiers sont accusés d'*avoir nié l'Incarnation*. Notre-Seigneur aurait trompé le démiurge, en apparaissant, mais en apparaissant seulement comme une nature créée.

Je me garderai bien maintenant de faire une contre-apologétique ; ce n'est là qu'une indication. L'idée qui guide l'hérésie de mes personnages est que la Passion n'eût été qu'apparente ; elle trompe les puissances inférieures qui y sont attachées. S'il n'y a pas concrétion, la décomposition est impossible, l'Esprit imputrescible pouvant seul habiter la chair et communiquer son incorruptibilité au corps putrescible qu'il soutient.

— *Le caractère divin de l'apparence est tout de même revendiqué dans Le Baphomet.*

— Ce problème de l'apparence est fort compliqué ; je n'ai aucune prétention à le résoudre. Le plan où je me place est celui où la démonstration doctrinale, tout comme l'accusation, ne concerne qu'une sorte de phénoménologie du comportement, dans le sens

spectaculaire du mot. *Quelle apparence* : celle qui se conserve après la mort ? celle dont le souffle expiré n'est qu'une forme, telle une structure de l'apparition : une *Gestalt* ? — L'objet de ma fiction n'est pas là. Plutôt dans la réaction du Grand Maître, personnage qui serait ici le gardien de l'orthodoxie. S'il réagit, c'est contre les déviations des frères Templiers, dénonçant l'infamie avant d'y succomber. Albert Ollivier ramène à juste titre l'accusation à très peu de chose ; il met tout sur le compte de rumeurs calomnieuses savamment entretenues par Philippe le Bel à l'égard de la piété indubitable des Templiers. En donnant comme je le fais la parole au Grand Maître, je déplace donc la question de l'hérésie : la véracité m'importe peu, car tant que la séduction de l'apparence simule la conservation d'un corps au-delà de la mort, ou tant que les doutes du Grand Maître permettent de soutenir cette apparition, ce n'est à mes yeux que l'Esprit qui la sustente. Toute la scène se réverbère dans la conscience du Grand Maître, dont la piété jointe au bon sens empêche que nous fassions basculer le récit dans le romantisme de la gnose.

— *Jacques de Molay n'en laisse pas moins de travailler au cœur de cette enceinte à une sélection des souffles expirés. L'inquiétant est que derrière certains détours farcesques ou tragiques, une thèse profonde et indécidable se profile.*

— Non, compte avant tout pour moi la *respiration* des figures ; mes souffles développant chaque raisonnement et son contraire. J'imagine, cela dit, un fond problématique : celui de la *rétribution des mérites et des peines terrestres*. Thérèse rappelle de suite au Grand Maître : « Le nombre des élus est clos. » Jacques de Molay est effectivement occupé alors à peser la culpabilité des souffles dans l'attente de rejoindre leurs corps. *Le Baphomet* n'est construit que sur cet « intervalle » hors du temps, qui nous sépare de la Résurrection. Les âmes séparées éprouvent le désir de revivre à proportion de la plus ou moins grande culpabilité qui fut la leur au mo-

ment de leur séjour sur terre : il y a là moins une « thèse » que le recours parfaitement théâtral à la vieille question de l'identité. La tendance des âmes à s'entre-pénétrer les conduit à confondre leurs identités responsables les unes dans les autres.

— *Mais la peccabilité de toute figure humaine ?*

— C'est une *désignation* qui se réabsorbe dans l'inspiration d'un souffle par un autre. Bien que le péché ne puisse jamais servir à créer une nature nouvelle, les digressions où sont entraînés les membres de cette chevalerie pneumatique les feraient penser s'affranchir de leur exclusion du nombre des élus. En blasphémant la prescience de la justice divine, ils bafouent la sanction que reçoit la destinée humaine par la Résurrection ; or elle sanctifie l'identité morale, et la culpabilité ne demeure que par la résurrection de l'identité...

— *J'admire surtout dans le roman la versatilité des souffles, leurs dialogues haletants. Que se succèdent les récitants, sans qu'on ne sache plus quel argument les condamne ou la rachète.*

— En effet, la désinvolture des intentions, le chassé-croisé que vous remarquez — à mon sens, une expérimentation visuelle des ressorts du comportement — n'ont pour raison d'être que de reléguer à l'infini la comparution dernière, hors de toute discrimination des corps où ils retomberont. Le Grand Maître, dans son examen, lutte contre l'irresponsabilité « lucide » des souffles : chaque intention désignant quelque désir coupable se transforme aussitôt en une *intensité* qui la satisfait. Aussi craint-il le fallacieux retour des âmes séparées, dès lors que de ne rencontrer aucun obstacle, elles prétendraient revivre leurs crimes en toute impunité. Un danger extrême résulte de la séparation des corps et des âmes, une fois qu'on décide que cette condition transitoire, où la conscience se retrouve « hors du corps » — privée de *résidence*, comme le dit Eckhart —, est susceptible d'accueillir toutes les ten-

tations, tous les vertiges d'une âme incarnée dans sa condition physique.

— *Comment cela, la responsabilité morale n'a pas disparu ?*

— Elle n'a pas spontanément disparu, puisque l'âme est débitrice de tout ce qui arrive au corps.

— *Et c'est par le Baphomet que cette dette est levée ? Pourquoi représenter l'androgyné ithyphallique comme un sauveur, avant de ramener la fable aux proportions d'un apologue nietzschéen ?*

— Vous ne devez pas surenchérir à ma place. Elle n'a pas spontanément disparu — vous dis-je — la conscience de l'âme pécheresse. Le Baphomet que, par allusion aux transformations alchimiques, je nomme le prince des modifications — le *Basileus Philosophorum Metallicorum*, — n'est pas le Rédempteur. Dans la bouche du tamanoir, il est vrai, l'Antéchrist parle comme eût fait le Christ. Pourtant selon l'idée que les âmes auraient leur propre Retour éternel — se réincarnant pour expier, ou pour répéter la même intensité coupable — le christianisme semble inverser la thèse de Nietzsche : *l'on a vécu une fois pour toutes*. Le criminel nietzschéen a la certitude de pouvoir recommencer son crime un nombre incalculable de fois, le pécheur ne l'a pas. Ainsi s'explique l'attitude de Thérèse qui se refuse à croire que le mal commis soit inexpugnable, en dehors du projet de la Rédemption. Elle voudrait que Dieu la subrogeât dans le corps du page, et l'anéantît en lui.

D'où vient qu'elle en éprouve le vœu et, à la faveur du délai dont j'ai parlé, s'insinue dans la forteresse où par assimilation mutuelle rien ne distingue plus l'âme d'une sainte de celle d'un coquin ? Thérèse prétend guérir son confesseur Damiens, un gentilhomme qui jadis s'est épris de sa personne, lui disant, à l'époque des *Fondations*, « n'avoir plus d'autre Dieu qu'elle-même ». Pour le sauver de la concupiscence qu'il éprouva et l'arracher à une

damnation éternelle, elle prétend, s'insufflant dans le corps non corrompu du garçon, souffrir l'infamie voluptueuse du geste sodomite, et donc parier contre Dieu son rachat. L'argument est celui de la *réversibilité des peines* du coupable sur une âme innocente : aberration évidente, Jacques de Molay, après avoir essayé de l'en empêcher, s'insuffle dans l'âme de Thérèse, et Damiens, à la fin du livre, dans Valentine subrogée à la place de cette dernière.

L'Eternel Retour s'aggrave en se répétant. Ce n'est pas, comme le soutient Deleuze, malgré son exceptionnelle compréhension, que par l'Antéchrist le retour en substance « diffère ». Dieu sait que les hommes retomberont immanquablement dans les mêmes erreurs.

— *Tout cela ressemble à une énorme supercherie. Thérèse de manière incongrue interromprait la logique voulant que les êtres soient prédestinés au bien ou au mal par la liberté. Et cependant, affirme l'un des protagonistes, « nos corps lentement réduits en cendres menacent en un clin d'œil de nous revêtir ». Le risque n'est-il pas grand de confondre le romancier avec le démiurge ?*

— Je n'ai pas fait un livre sacrilège : on y lit des interrogatoires, une argumentation ; on y voit l'assomption d'une intellectualité mystique sous les dehors de l'affabulation ; mais en réalité *aucune métapsychologie* qui déterminerait tel acte, tel geste, indépendamment de l'atmosphère où agissent de vivantes démonstrations — mouvements d'humeur, inclinations charitables, compassion, colère ; et en dépit des ingrédients théologiques, le répéterai-je assez, rien qu'une *comédie* qui invente à son profit un espace métaphysique. Je fais se communiquer des *intentions* pures de tout contenu, qui toutefois sont personnifiées. Il serait beaucoup plus gratuit de proposer une intrigue « fantastique ». Nous sommes entre ciel et terre mais vous conviendrez que par les volutes, les agglomérations que forment les souffles, leur cumulus, le commerce impalpable des âmes, mes personnages font eux-mêmes la critique des affirmations doctrinales que l'hérésie les contraint

d'avancer. La vérité « gothique » — une vision béatifique des âmes — dans cette description est mise en conflit avec la *spirale* baroque qui m'autorise à illustrer autant de situations de folie burlesque, autant de comportements qui perdent la rigidité des postures médiévales de la prière, leurs attitudes hiératiques. Marmori me disait que *Le Baphomet* évoquait pour lui le rythme de l'Arioste. Je me contente d'une démonstration romancée, en tant que la seule possible. On peut toujours réfuter des systèmes, pas un roman. Cela les jésuites l'ont bien compris ; ils ont choisi une expression mondaine.

— *Je reviens un instant sur le spectacle qui est le sujet réel de l'histoire. Quel lien avec la fin des Templiers sur le bûcher ? Vous employez les mots de « commémoration », de « solennisation », comme si l'on se trouvait encore dans une perspective vraisemblable, celle du temps mémorable des hommes.*

— J'ai quelque scrupule à m'expliquer d'une façon pédagogique. La mode est venue que des écrivains, et parmi les plus significatifs, intègrent préalablement à leur roman la méthode de lecture qu'ils souhaiteraient qu'on en fasse. Ce que je puis seulement dire est que *Le Baphomet* se réfère à un élément *anecdotique* ; après la condamnation au bûcher, le fait que se rencontrent à nouveau les souffles signifie que la faute ainsi expiée et indéfiniment prolongée échappe à la mémoire des hommes. Le spectacle est la répétition d'une ignominie. Expirés dans la flamme, les souffles se condensent à nouveau d'éternité en éternité. Mais un état de doute plane sur la réunion des défunts : l'accusation était-elle fondée ? Et s'il a fallu cacher au roi le péché de sodomie, pourquoi devrions-nous épargner de la commémoration du supplice cet acte qui n'est plus du tout compromettant ? « Si nous avons expié par le feu, se disent les Templiers, alors ici tout est permis. » L'intention

vicieuse, ne s'étant pas épuisée, se récupère intacte : cette conséquence étrange, d'une exigence que reprojette la vie posthume, le Baphomet la confirme lui-même, réapparaissant en tant qu'une *idole vivante*. Ils ont subi le baptême du feu, puis voilà que s'identifie avec le Sauveur une physionomie adorable. Dans *Ivanhoé*, il y a aussi un bûcher préparé. Mais le comble de l'affabulation est que chez moi, dans ce monde réduit en poussière, Philippe le Bel : l'exécuteur, s'introduit à son tour dans la Commanderie pour assister à l'anniversaire du supplice. Non, voyez-vous, il ne s'agit que d'une *répétition « théâtrale »* d'actes commis ou qui se voudraient inexpiables. Je ne nierais pas cependant qu'il n'y ait certaine imposture dans ma démarche ; le Grand Maître est là pour le prouver : il croit encore qu'il y aura un Jugement. — Dieu fera retomber chaque souffle dans un corps, et un seul, qui quittera l'état d'indifférence où il se trouve, afin d'assumer toute la misère humaine.

— *On verra peut-être une contradiction, si nous reculons à l'infini la Résurrection.*

— J'introduis justement dans le domaine des souffles un corps réellement palpable au sein de leurs tourbillons incessants : un corps qui ne s'est pas décomposé. Bien que sans vie, *ce n'est pas un cadavre*. La corde a disparu qui étranglait Ogier pendu. Il se soutient d'une manière miraculeuse, comme en vertu d'une *réfutation prétendue de la Résurrection* à laquelle Jacques de Molay continue de croire.

Comment le vois-je ? se demande-t-il. Ma vue est absente et abolie. C'est le contraire de percevoir un objet par la pensée et de percevoir l'*impalpable évidence* de ce qui se manifeste concrètement. Est-il possible qu'un corps se soit maintenu au milieu des souffles ? Ou alors il est déjà ressuscité, ce corps plus léger que celui que nous avons en tant que souffles. Ce n'est pas une forme creuse, et je dois m'éprouver en me remplissant d'elle. Conservé comme s'il fût en dormition au cœur de cette enceinte spirituelle — « hors-lieu » qui a tout de même un lieu —, le corps supplicié de l'adolescent est une incitation

pour l'âme du Grand Maître à mettre fin, sans attendre le Jugement dernier, à la condition indifférente qui est la sienne. Dieu qui sustente cette forme en rotation d'une façon incompréhensible n'a pu que lui accorder la grâce de survivre au supplice : Jacques de Molay s'abîme ici dans un oubli lointain, il oublie sa vexation historique, et pour vérifier ce qu'il voit, qui n'est plus une vision, vient sonder l'orifice béant.

Au reste, concernant l'insufflation anale, l'acte sodomite ainsi sublimé, j'obéis dans mon scénario à une logique qui suffit à soi, l'hérésie docète qui récidive. La sodomie est une génération spirituelle par où les êtres s'arrachent à la génération animale dont ils sont issus, celle qui transmet leur culpabilité à l'égard du ciel.

— *Est-ce une thèse gnostique ? Vos ennemis diront simple couverture du phantasme.*

— Disons qu'il s'agit d'une communication d'un genre particulier, parce qu'elle est stérile. L'impossible fécondation des êtres, je la remplace par une visitation des souffles. Je sais qu'ici se sont abattus les censeurs pour autant que j'énonce le miracle du divin dans la personne d'un adolescent. Sauf que, incapables de communiquer, les êtres utilisent un *tiers comme divin* ; possédés par ce qu'ils regardent, s'ils cessent d'être possédés, ils s'affrontent les uns aux autres.

Le Grand Maître n'accepte pas l'existence d'une idole aussi captieuse, il veut s'en assurer, tandis que par la pensée, il rencontre l'intellect de Thérèse projetant Ogier sous l'ange du Bernin, qui accomplit en réassumant ce corps un genre de possession d'elle-même. Jacques de Molay se scandalise d'une telle outrecuidance, eu égard au foisonnement des âmes dans l'éternité. Cette femme n'est-elle pas pour lui l'occasion de désespérer en tout ce qu'il a cru ? « Vierge tu as vécu, vierge tu ressusciteras » profèret-il — Or Thérèse, sous cette apparence androgyne, désire se faire oublier — Damiens ne s'est-il pas

damné par amour pour elle ? — et le pieux Templier décide de la punir. C'est lui qui trie et discerne ce qui n'est plus discernable. Il s'applique donc à la soumettre à l'épreuve même qu'elle désirait : insuffle *l'esprit de Thérèse* dans le corps d'Ogier, et de la sorte réalise à son insu l'idole dont il ne sait pas encore le nom.

Je ne suis pas parti du phantasme, mais du *simulacre statuaire* pour mieux y revenir, et en faire mieux sentir la contrainte. L'intentionnalisme du Grand Maître est un pur stratagème spéculatif, grâce auquel se prononcent des figures de mystère, et non des personnifications. Placés dans des situations historiques, vis-à-vis desquelles ils se décomposent, mes personnages réagissent contre le maléfice historique qui les a exprimés : des destinées qui changent de sens en perdant leur actualité terrestre, soit qu'ils se décomposent, tel Jacques de Molay, soit qu'ils se travestissent comme Thérèse. Ces orages, ces tempêtes métaphysiques qui agitent une conscience, circonscrivent des volumes échappant aux limites expressives de l'être.

— *Que dire alors des évocations scabreuses qui se suivent avec une fantaisie inouïe ? Malvoisie a scellé l'anus d'un diamant ; le serpent d'airain vomit des âmes ; la tête du roi décapité s'exprime avec majesté ; l'insupportable frelon joue un rôle fécondant ; enfin apparaît Nietzsche à quatre pattes dans un final ahurissant.*

— Ce sont des opérations inséparables de moments intensifs que dans ma démonstration je discipline. J'affabule le rite maçonnique et égyptien de la décapitation de Philippe, mais il assiste à la métamorphose du garçon. Thérèse est interrogée par le tamanoir, etc. L'important est que le Baphomet ne soit pas l'*Antéchrist*. Cet animal, vous semblez l'oublier, reprend le rite du crachat. Le tamanoir dit bien des choses que Nietzsche n'aurait pas eu l'idée de dire. Pourquoi ahurissant ? Vous n'apercevez pas que je reprends la conception *médiévale* de l'Antéchrist, qui n'est pas du tout celle de Nietzsche.

Du point de vue temporel, l'Antéchrist est le Prince de ce monde — un Christ qui fait des miracles, au point que les élus mêmes y succomberont. Or pour le Moyen Age, c'est Frédéric II, le petit-fils du Barbe-rousse, qui s'entourait de Juifs et d'Arabes, refusant son allégeance au pape, ne croyant pas à la transsubstantiation : qui eût dit même : « Que de dieux croissent ici ! », devant un champ de blé.

Quant aux scènes ultimes que vous évoquez, il n'y a pas là non plus de mystification gratuite : ce qui est sujet à caution n'est pas de ma propre invention. On raconte que Nietzsche à la fin de sa vie contrefaisait l'animal lubrique, de là sa moustache qui balaie le sol : ses poses étaient satyriques, à mi-chemin de l'animal et de l'humain — tels sont du moins les bruits répandus par les infirmiers. Par ce biais seulement, un esprit prend la forme d'un tamanoir. Dans ses différents livres d'ailleurs, tantôt Zarathoustra est polythéiste, tantôt il est athée. « Zarathoustra, un dieu a dû t'inspirer ton impiété », lui répond le pape en retraite. Le pontife est hors service : *aus dienst*, s'amuse à dire le Frédéric que je me défends de confondre avec l'autre, le Hohenstaufen. Rappelez-vous, dans *Zarathoustra*, l'âne crie « *Ja Ja* » pour « *Hi Ha* ». — C'est *Ita est* affirme Nietzsche : *Ainsi soit-il*. L'affirmation parodique comme signification du Retour.

— *Pour de nombreux commentateurs, la partie la moins burlesque du Baphomet est aussi la plus belle : là où vous décrivez la statue de Thérèse.*

— L'on n'a pas vu à quel point le couple statuaire de l'ange et de la sainte formait un complexe de la virilité de Thérèse, avant de s'exprimer sur la poitrine du garçon. L'androgynie est ici divisé à l'encontre de son image stéréotypique. C'est un effet de propagande spectaculaire pour montrer que la sainte était l'amante du Seigneur ; mais c'est aussi, quoique inconsciemment de la part du Bernin, une image de la prédestination de l'âme dans son corps sexué. La générosité divine y épouse une physio-

nomie masculine. D'abord en ce que Thérèse est un *docteur de l'Eglise*, un docteur ayant sa statue ; ensuite parce que l'ange, messenger de Dieu, par le truchement d'un geste, lui ferait comprendre qu'elle appartient en tant que femme à la manifestation de sa puissance. Avant de prendre le voile, Thérèse nous apprend qu'elle a été coquette. Ainsi que l'amant soit s'identifier avec la femme qu'il aime, ainsi fait-elle s'épanouir en Dieu la femme qu'elle devient. L'ange intercesseur portant la flèche se réassume pour moi dans le Baphomet. Mais ce n'est pas en oubliant que la création veut que les sexes soient séparés.

— *Qu'appellez-vous le « complexe de la virilité de Thérèse » ?*

— L'âme de Thérèse, évidemment, n'est pas celle d'un homme. Non, la suspension de l'identité spécifique n'est pas la suspension de l'identité de l'âme.

Quand la Bible parle de la côte d'Adam, n'est-ce pas le vestige du culte chaldéen de l'androgyné : l'*Adam-Cadmos* ? La séparation des deux aspects, des deux sexes, n'est pas en Dieu ; ainsi le *couple humain* dans son sens conjugal serait bien la plus grande manifestation de la richesse de l'être.

11

LA MERCANTILISATION DE LA VIE
IMPULSIONNELLE

La réflexion sur d'autres fondements de l'économie que ceux que nous avons l'habitude de projeter dans les mécanismes simplement descriptibles du monde qui nous entoure n'est pas en droit interdite à qui se préoccupe de les confronter à une expérience plus ancienne de ces mêmes mécanismes, dont la place semble aujourd'hui occuper tout le champ de l'expérience humaine. En parlant d'« économie psychique », Freud a sans doute tenté de tracer la voie. Mais il n'est pas moins évident que cet usage terminologique recouvrait de sa part le souci de chercher une expression représentative de processus invétérés en chacun depuis l'enfance, sans du tout les relier à une explication matérielle des phénomènes de l'échange. Ceux-ci sont encore, par beaucoup de traits, identiques à ceux qu'a définis Aristote, dans la structure des biens commutables en une somme : les biens d'usage (kremata) étant précisément séparés de leur jouissance, par la médiation de la valeur. Ce que la pensée d'Aristote accordait positivement à l'institution de l'argent est qu'en remplaçant l'usage d'une chose, il permet d'échapper au troc, ou à la sophistique d'une concurrence spontanée pour la possession d'un objet quelconque.

Les théories d'un Sombart, au début de notre siècle, mieux peut-être que celle de Weber, indiquent à quelles sources conceptuelles se rattachent les représentations que nous faisons de la valeur. — Marx comparait aux phantasmes apparaissant dans le cerveau la magie du produit coupé de sa finalité effective, autant que du profit qui se cache sous son voile « fantastique »... Mais peut-on interroger d'autres références qui n'enracinent pas le capitalisme dans des procédures séculières ; chercher comme le fait Klossowski par une voie marginale, et semble-t-il suspecte, à relire sous cet angle les paraboles évangéliques ? Le lecteur frémira qu'une telle hypothèse ait pu être formée. Aussi faut-il montrer qu'elle ne s'est pas innocemment présentée à sa réflexion.

Le point de départ subjectif, m'avoue-t-il, aura été l'aspect de Convention nationale dans l'Odéon de 1968. On oppose la gratuité et le prix ; on soutient l'aspect « érotique » de l'imagination au pouvoir, hors de toute contrainte objective ; on dénonce le capitalisme au nom des ressources de l'affectivité qui ne seraient pas du tout « solvables » comme d'autres ressources. Ce débat, hélas éphémère, recelait pourtant de son point de vue la ruse nouvelle de la raison économique appliquée aux phénomènes culturels : ce qu'il appelle la ruse de l'impulsion — laquelle allait engendrer des profits inédits, et plus considérables que les premiers. On observerait que les données du corps — et non plus seulement la fatigue du travailleur — entreraient dans de nouveaux circuits ; que la valeur changerait de support « fantastique » ; bref que le déferlement des images servirait à standardiser leur consommation. Que s'est-il passé pour que la marchandise ainsi discréditée, se dévaluant d'elle-même, se soit constitué un prestige différent, plus grand encore de ce qu'il s'appuie sur les bases de l'émotion voluptueuse ? La Monnaie vivante¹ est une tentative de réponse face à l'explosion que le capitalisme « en fête » s'est suscitée pour contenir ce qui menace de le dissoudre.

1. Losfeld, 1972.

— *L'économie et la théologie sont sœurs jumelles, avanciez-vous une fois : qu'est-ce que cela signifie ?*

— Voyez ces *Questions* d'Augustin (XXXIV, XLVI) commentant deux paraboles dans *Luc* : celle de l'économe infidèle ; celle du serviteur qui n'a pas fait fructifier la mine que lui a confiée son maître². Augustin écrit : *e contrario ducuntur istae similitudines* (« ces paraboles sont tirées d'objets que l'on peut appeler contraires à leur signification première »). L'une et l'autre en effet sont fondées sur l'interprétation de la richesse en tant qu'*image de la richesse spirituelle*. D'où la sentence dominicale : « On ôtera à celui qui n'a rien le peu qu'il croit avoir » (*Luc*, VIII, 18). Sans doute, s'agit-il de l'intelligence de la Parole de Dieu en chacun. Et néanmoins, la propriété identifiée au *don fructifiable* (ce que je nomme ailleurs le don de l'épouse par l'époux) — et donc la sécularisation que représente l'économie capitaliste en un sens négatif, les lois de l'offre et de la demande, sont solidaires de la théologie et inscrites dans son exégèse.

Jésus prend les choses les plus iniques pour faire ressortir les devoirs des disciples. C'est l'inverse qui a lieu en supposant vraie l'interprétation de la Parole. Si l'on ramène les paraboles de l'Evangile — qui sont des figures du comportement fanatique de la société de l'époque — à leur aspect *littéral*, on peut en conclure que la théologie première ne pouvait se faire entendre que si elle se référait à l'exemple du *mercantilisme* — à commencer par l'idée des poids et des mesures, la notion de rétribution, etc., inspirées des règles de la subsistance des sociétés d'alors — pour révéler un comportement analogue dans les régions des *esprits célestes* : le Royaume à partir duquel les sociétés avaient dégénéré. Si l'ange *pèse les âmes*, les poids et mesures répondent d'un sens originel de la valeur.

L'économe infidèle transgresse la probité et la loi économiques au nom d'une *générosité calculée* ; le détenteur de la mine qu'il ne fait point fructifier

2. *Luc*, XVI, 1 et XIX, 12.

représente l'avarice. Or, ces images du divin paraissent entretenir la fonction d'un *faussaire* trafiquant les dons fructifiables en chacun. Le Maître, à l'égard de l'économe, conçoit l'étrange générosité ou l'activité dispendieuse de son serviteur comme des vertus, parce qu'il exploite des *richesses qui ne lui appartiennent pas*. Les richesses de Dieu, à la différence des richesses terrestres, ne supposent pas une propriété, car celle-ci est une conséquence de la chute, rappelle saint Thomas.

— *Qu'en déduisez-vous dans La Monnaie vivante ? On s'est souvent égaré à la lecture de ce titre.*

— C'est le contraire des *Ames mortes* de Gogol ; mais je pourrais demain réfuter un à un les arguments que j'y soutiens. Sur le modèle de Fourier, le raisonnement consistait à mener jusqu'à sa dernière conséquence une hypothèse utopique. Le titre vient de Lévi-Strauss décrivant l'échange des épouses ; pour moi une *société d'intouchables* qui fournirait au reste des individus tous les ressorts commerciaux dont ils ont besoin.

On ne trouvera dans *La Monnaie vivante* aucune critique de la société industrielle, aucune critique romantique des lois du mercantilisme. Le marché, l'offre et la demande — à l'instar des paraboles —, doivent effectivement être retournés dans un sens spirituel. Il y a certainement là-dessus dans mon livre un aspect parodique que l'on n'a pas compris, puisque je montre assez nettement que *cela n'est pas viable*. Relativement au problème, rien n'est plus éloigné par exemple du tour de passe-passe où Lyotard fait entrer mes thèses. Nous vivons quotidiennement l'échangisme dans la forme universalisée par le capitalisme : et si je dis en commençant que *le marchandage est inscrit dans la volupté* — que l'élément anthropomorphique des rapports d'échange conditionne la représentation voluptueuse —, ce n'est point que le commerce des objets susceptibles de procurer une émotion voluptueuse suffise pour ma part à justifier par analogie l'échange des corps ; mais inversement que *l'inéchangeable attire* des êtres

sert à fonder l'image que nous donnons à semblable commerce dont précisément les lois du marché offrent la parodie.

— *Le zèle désintéressé, la « charité passionnée » sont pour vous des marchandages de l'amour que Dieu a mis dans les créatures ?*

— Le zèle est le reflet d'une générosité que la parabole condamne, tandis que l'érotisme suppose ce genre de calcul, quand bien même ce serait un faux calcul. Tout revient ici au problème de l'estimation de la richesse : d'une femme, je demande — est-elle estimée ? N'est-elle pas estimée ? Quelle valeur lui accorderais-je dès lors que nulle valeur marchande n'en offrirait un équivalent quelconque ? Je le rapporte par Stendhal, le « proverbe des coulisses », *Nul ne la veut donnée, il faut donc qu'elle se vende*. Une femme, qui souvent n'en a guère besoin, retire une jouissance de la valorisation de ses charmes. Elle attend que son charme lui soit estimé par autrui, et l'homme fait de cette mise à prix une jouissance égale.

Certes, cette valeur n'est pas nécessairement monnayable en argent comptant, toutefois la notion d'un équivalent monétaire a sans doute pour origine l'appréciation voluptueuse que les êtres sont contraints d'opérer chaque fois que le corps de l'autre devient l'objet d'un renchérissement de cette espèce. Le prix à payer pour l'obtenir fait que nous adoptons les catégories psychiques de l'échange. Mais l'efficace de cette excitation reste un calcul. Si l'on suppose que le marchandage par lequel je négocie la recherche de la jouissance se produit d'abord en moi-même, c'est justement que le monde des impulsions soumis au phénomène anthropomorphique de l'échange aboutit à la *mercantilisation des phantasmes* s'exprimant au-dehors de moi par autant d'objets de volupté dont je me figure la possession ou l'usage.

— *Notez, la mercantilisation érotique existe depuis belle lurette dans l'industrie.*

— C'est ainsi qu'on a coutume de la dénoncer. En inondant le marché de biens d'usage, l'industrie procède à une pareille exploitation, sans que nous sachions plus quelle volupté s'éprouve au fur et à mesure que s'accroît la normalisation des besoins. J'analyse dans *La Monnaie vivante* le rôle des mécanismes pathologiques qui ont contribué à son développement. Ce n'est pas l'exploitation des phantasmes qui paraîtra détestable en tant que telle, mais le fait qu'on s'acharne à réduire le coût des instruments de volupté. Si ces choses ne coûtaient plus rien (à cause de leur vulgarisation à outrance, ce que revendiquaient les étudiants dans leur « révolution »), c'est la valeur intrinsèque de ces mêmes biens qui disparaîtrait.

Le chantage de l'artiste qui, à travers son tableau, exige que l'on paie le prix de la volupté qu'il fait partager, s'il paraît ignoble à beaucoup, conditionne la valorisation érotique d'une image. Pas question qu'il quitte la sphère mercantile ; encore que dans ce sens l'artiste procéderait d'un genre de *fraude* : exploitant les données émotionnelles, ses *simulacres* que revendent les galeries seraient à la fois un prolongement du mercantilisme et une critique de celui-ci. *Il donne ce qu'il n'a pas*, il échoue s'il ne fait pas bénéficier de la richesse qu'il éprouve et qui déborde dans l'objet. Sa générosité, comme celle de la parabole, s'exerce sur le compte du spectateur ; et les dons qu'il a reçus, il ne fait que les transmettre, comme les apôtres convertissant même les âmes qu'ils n'ont pas ensemencées : ce sont des biens iniques, des *biens mal acquis* qu'il remet en circulation par son tableau, alors que, pour sa part, le patron d'industrie lui, comme Dieu le Père, n'a rien à perdre.

— *Qu'appellez-vous « monnaie vivante » ?*

— J'ai approfondi en premier lieu ce que j'entends par « simulacre » : un agent de valorisation pour ce

qui n'a pas de prix, et bien qu'il ne compense jamais l'émotion éprouvée, il lui fournit un équivalent : sorte de *contre-valeur*, qui répond elle-même à une demande effective. Pour comprendre ce dont il s'agit, l'iconographie de Pierre Zucca m'offrait la projection des *Lois de l'hospitalité* — ces photos que nous allâmes fixer dans un hôtel de Viareggio — comme si le don de l'épouse eût été multipliable. Dans le texte, j'ai assimilé le mercantilisme à une *mise en commun universelle* ; cette monnaie vivante n'existe évidemment nulle part, excepté peut-être dans l'imagination du monde hétérosexuel de Bachofen. L'hypothèse que je construis s'appuie sur l'idée que l'Empire romain n'a pas réussi à maintenir l'esclavage dès que celui-ci s'est révélé improductif. D'un point de vue économique, on ne saurait confondre le coût que demande un être pour le sustenter, et celui qu'il vaut par la volupté qu'il procure. Affirmant que la loi de l'offre et de la demande est un canon de la représentation voluptueuse à partir duquel tout charme devient *évaluable*, j'en déduis qu'un tel coût pourrait servir à la représentation d'un « échange » affectif prenant la place de l'échange tel que nous le connaissons. Le modèle serait voisin de l'*angélicat* que Fourier a défini.

Vous auriez là le contraire d'une apologie de la prostitution. La *monnaie vivante* n'est pas la courtisane, car la prostituée n'est qu'une *esclave industrielle* dans un système entièrement dominé par la rationalité virile ; cette virilité outrancière qui éventre la terre, et que Courbet a voulu exorciser. La *star* elle-même n'est pas directement un simulacre vivant, un sujet payé pour le niveau d'émotions qu'il provoque. On a pu dire que Sharon Tate rapportait tant de dollars à l'Etat américain par le fisc, ou parce que son corps était assuré par le système qui l'emploie. Je postule au contraire : de quelle manière les charmes d'un être garantiront la valeur de l'argent et non l'inverse ? Une marchandise représente une *valeur d'échange* — mais ce signe d'équivalence est prétendu — ce « valant-pour » ne la remplace pas.

L'argent, comme toute convention, laisse le choix, mais la monnaie vivante garantit l'inéchangeable dont elle procède. Les Allemands traduisent par « argent vivant » : *das lebende Feld*. C'est un contresens. Signe concret, l'argent est abstrait à l'égard de l'institution. Je disais que la perversion n'a pas son langage, mais son « signe » dans la généralité sociale, de même le numéraire neutralise la valeur représentée ; il abolit la présence réelle et vivante.

Notez que la *star* ou l'*esclave industrielle* pourraient très bien conserver leur dignité humaine. Elles ne sont pas des prolétaires, mais elles y ressemblent beaucoup. La monnaie vivante, en revanche, est l'équivalent de la richesse autant que la richesse même — d'où son caractère non viable. Supposerait-on que des êtres fussent échangés comme des otages pour ce qui, n'ayant pas de prix, apporte une volupté inestimable ?

— Dans un opusculé : Sade et Fourier³, vous avez abordé le statut des institutions. Sade n'a-t-il fait qu'anticiper la société bourgeoise, qui, sous les conditions du salariat, pratique dans les faits l'expropriation du corps propre ?

— Il y aurait quelque chose de paradoxal à raisonner ainsi, tout en se plaçant à l'intérieur des modes de pensée instaurés par les méthodes capitalistes. Je m'intéresse plutôt au mode par lequel ont été standardisés les moyens de suggestion — donc les divers phénomènes de la volupté — dissimulant du même coup la vénalité *institutionnelle* des rapports humains. Ce qui fait le fond de l'analyse de Marx, c'est bien que le travail productif est devenu le seul critère de la fonction de vivre, sinon qu'à travers lui le producteur voit sa propre conservation mise en péril. Y a-t-il, par là, chez Sade, un

3. Le texte a paru d'abord dans *Topique* (n° 4-5), puis aux éditions Fata Morgana, 1974.

phantasme prémonitoire de l'expropriation ? Le dilemme est que le *droit de contraindre à la jouissance* (comme il s'exprime) implique en même temps que la volupté procurée n'a d'usage qu'improductif. Il est sûr que Sade — d'ailleurs ruiné — ne se fait pas de ce postulat une imagination nostalgique : le type de société fermée sur elle-même : antigrégaire, isolée dans quelque forteresse, n'est en rien inimaginable aujourd'hui. Par contre il est évident que les inventions industrielles ont bouleversé de fond en comble les institutions — la morale bourgeoise — au sein même des classes dirigeantes.

Il subsiste un *esprit bourgeois* chez ceux qui détiennent les moyens de production contraires à la morale traditionnelle qu'ils représentent. De là naît le conflit insoluble entre l'*esprit industriel* qui a sa propre morale, sa propre métaphysique, et le *prétendu humanisme bourgeois*. Néanmoins toute réaction apparemment anti-institutionnelle — comme d'ailleurs toute forme de subversion — est de nos jours immédiatement récupérée par l'esprit du capitalisme : les lois du monde grégaire (le travail, le salariat — soit la consommation) renchérisse ainsi à leur façon sur la *valeur* de la *volupté*, naguère réservée à des milieux privilégiés. Or ce n'est toujours et encore qu'une récupération. Soit un détournement de la demande *réelle* : l'esprit industrialiste en arrive alors à prescrire la demande — à imposer également les limites dans lesquelles l'émotion voluptueuse est offerte au consommateur. Le symptôme le plus flagrant en est l'industrie cinématographique — cette invention prodigieuse que le monde industriel s'est créée comme un *miroir-témoin*.

La contradiction vient du fait même de l'inconscience du phénomène ou de l'*occultation* savamment entretenue par les forces en présence. Elle a pour effet d'engendrer un monstrueux appareil de défense : la *morale industrielle* à la fois *bourgeoise* dans l'esprit de ceux qui détiennent les moyens de production — et *mercantile* par le besoin de subsister (le profit) — étendant désormais son terrain d'exploitation dans le psychisme des individus. Celle-ci se fonde sur la récupération à tout prix de tous les

facteurs subversifs qui dérégleraient le fonctionnement de l'appareil : de là une *mise en scène* généralisée allant toujours au-devant de toutes les revendications — y compris quand elles seraient de nature *anti-institutionnelle*.

— Vous parliez d'une mise en commun universelle qui serait inscrite dans le devenir du mercantilisme. L'idée est paradoxale : Fourier introduit bien la notion d'un « communisme affectif », mais par une dénonciation des lois du marché. Pouvez-vous revenir sur cet aspect prémonitoire du processus sadien, dont vous auriez liquidé en la consacrant la source d'inspiration ?

— Ce n'est de ma part, je vous le répète, qu'une façon de pousser à l'extrême une donnée utopique, tout en laissant croire que je décris secrètement un état de choses existant réellement dans nos sociétés industrielles. La monnaie vivante : c'est un personnel qui « comble la vue » et qui, par sa chasteté, maintiendrait le principe de la monnaie inerte : l'objet convoité devenant, parce que source d'émotion voluptueuse, une sorte d'étalon-or — un « gage » — sur la base duquel s'établissent les échanges.

A l'inverse, je parle du rendement du mannequin : actrice, « cover-girl » ou hôtesse : *l'esclave industrielle* (telle que je la définis par sa disponibilité absolue, bien que sous les dehors d'une travailleuse « honnête ») n'est rien que le « signe » de ce qu'elle coûte : son *salaire*. Mais, ce qu'elle « vaut », c'est l'émotion qu'elle procure chez le spectateur à travers ses simulacres photo ou cinématographiques ; — soit un trafic infâme — galvaudant l'exhibition d'une main-d'œuvre vivante, et qui cache l'exploitation des données voluptueuses pour un profit monétaire autrement réel. Sade en imaginait une forme très différente. Que des *lieux publics* (non des maisons closes) fussent fréquentés de telle sorte qu'en y donnant

rendez-vous à une dame, elle dût obligatoirement s'y rendre sous peine d'amende.

Il ne s'agissait pas encore de dénoncer la fausse hiérarchie des besoins, ni d'une « collectivisation forcée », mais de critiquer la soi-disant gratuité des échanges.

— *Dans La Monnaie vivante, vous analysez avec une froideur consommée ce domaine insaisissable, comme pour contester la pseudo-économie du désir grâce aux arguments du néolibéralisme. Vous retrouvez en réalité la source de toute valorisation affective, et il semble qu'elle doive être première par rapport à son expression mercantile. Sinon, ce sont les objets de l'émotion qui circuleront comme des objets matériels.*

— Je suis parti d'une remarque incidente de Raymond Aron, lorsqu'il soutient que l'érotisme — échappant à l'urgence des besoins vitaux — n'a pas été thématiqué par la théorie économique. Je montre en revanche que l'industrie produit une structure *hiérarchique* et *censurante* des besoins, assurant à son tour la conservation et la reproduction du groupe. Qui ne voit que l'économie est au service d'instances morales qui vont au devant des nostalgies du consommateur, prévenant sa trop grande démoralisation par un savant dosage de dirigisme et de libéralisme ! Toutefois, si la conservation de l'espèce est la sourde finalité de cette morale industrielle, c'est pour la raison que la volupté menace la cohérence et la propre conservation de l'individu. Elle conserve une *inutilité* dangereuse, aussi s'emploie-t-on à la détourner, à la désamorcer. Et non pas ici par esprit de lucre, mais pour annuler cette dépense stérile.

Observez en passant que le monde des normes est tout entier construit sur la structure de nos *anomalies* ; elles ne font pas que les réprimer ; mais avalisent ces dernières comme on ferait de données « exploitables ». Garantissant la structure normative de la valeur, les anomalies justifient la forme répressive de l'institution.

Il se produit certes un déviationnisme des impul-

sions que commandent les normes du besoin « utile ». Le capitalisme a organisé à grande échelle une *confiscation de la volupté* par le biais d'une standardisation de ses équivalents : vulgarisation qui n'est pas condamnable en soi, mais discutable pratiquement, car on nous montre en occultant ce qui pourrait nous toucher ; on neutralise ; on retire le venin. Soutenue par la pornographie industrielle, cette confiscation oblige les consommateurs à une plus grande servitude, d'autant qu'en offrant à *bas prix* l'image de la jouissance — tandis que ce n'est que le coût — ou la *chèreté* — de son objet qui fixe le degré de volupté éprouvée — elle diminue concurremment le désir de s'émanciper des chaînes du salariat. La dévalorisation de l'émotion accroît la demande, sans qu'une offre réelle en apporte de contrepartie.

— *Serait-ce, en tant qu'exploitation économique, une application institutionnelle du fait de « contraindre à la jouissance », au sens du postulat sadiste ?*

— Le capitaliste ne veut pas paraître sous le jour où Sade le décrit. Pour ce dernier, du reste, les institutions ne peuvent qu'être aux mains des scélérats ou des coquins, puisqu'ils profitent des normes pour favoriser leurs anomalies. Quoique se plaçant d'abord dans un cadre encore féodal, j'ai montré que Sade assigne au numéraire un rôle corrupteur : d'évaluation du sujet vivant. La vénalité perverse s'oppose à la somptuosité généreuse, à la dépense fondée encore sur le don. On ne pourrait dire, cela admis, qu'il donne une prophétie de l'exploitation rationnelle, comme le pensaient schématiquement Adorno ou Roger Vailland. Les sociétés clandestines qu' imagine Sade au moment du Directoire — une floraison de plantes vénéneuses —, créées pour la satisfaction des anomalies, créent aussi leur propre « norme », telle une règle conventuelle.

L'ironie de *Français encore un effort* s'applique aux idéaux prétendus de la Révolution, aux nouvelles institutions masquant la structure normative qu'elles imposent : son raisonnement est que si l'argent « signifie », d'une façon abstraite, le « possible » de la

jouissance, il réalise de fait une prostitution matérielle et morale. L'inverse serait de dire que *le viol* est *monnayé*. Non seulement par la spoliation du salarié, mais par l'expropriation de la richesse affective. C'est à ce niveau seulement que l'esprit du capitalisme eût été percé à jour par Sade lui-même, sous la fonction du numéraire qui apprécie l'inévaluable : *l'inconsommable* réalité du phantasme, et en sépare l'usage de sa jouissance concrète.

— *Pour qui donc le viol serait monnayé ?*

— Le viol procède de l'institution, parce qu'il faut un être libre (au sens des idéaux égalitaires) pour que je puisse jouir de la privation de sa liberté...

Afin de participer à la fonction « médiatrice » de l'argent — afin de me procurer des biens « ustensilaires » — ces biens qui sont aussi des simulacres — je dois encore me vendre moi-même. Tel est le prix payé pour nos besoins : sous les objets courants, ce sont des phantasmes que nous payons. Seule la prostituée fait « innocemment » le jeu de l'économie bourgeoise ; mais la volupté demeure *hors de prix* pour ceux que leur propre richesse contraint à se vendre. Juliette dit bien : j'ai tout et pourtant je suis pauvre ; il n'y a que mon imagination qui soit riche, et je suis misérable. Elle se vend pour n'avoir pas soutenu d'un liard la misère humaine... mais elle la représente en effet.

— *Je ne parviens plus à comprendre quel sens exact vous donnez au numéraire.*

— L'argent n'est qu'une expression de l'estimation, la plus injustement honnie. Sans doute, il signifie également une privation opérée sur une population entière, comme le prix coûté par une œuvre d'art, une somme folle, démesurée, qui sauverait des milliers de crève-la-faim. Il faudrait jeter dix Renoir ! Or, savoir qu'une évaluation de ce genre équivaut au prix d'une famine compromet-il la valeur de l'œuvre ?

Le numéraire accuse l'arbitraire de cette équivalence scandaleuse ; mais il permet de choisir ou de refuser, de mettre en cause ce qui existe au profit de ce qui n'existe pas. *Non dépensé* veut dire *refusé à ce qui existe*, ou en faveur d'une anomalie : d'un objet inutile, comme une *richesse gelée*. Tous les objets de la sublimation, tels ceux de l'art religieux, transgressent l'ordre des valeurs concrètes. L'argent, signe d'une peine, ne peut alors équivaloir une dépense prélevée sur la richesse psychique, sauf si cette richesse dépensée par le phantasme, il en garde la valeur.

— *Peut-on dire que l'industrie a sa métaphysique dans le cinéma ?*

— J'ai voulu, dans *La Monnaie vivante*, souligner le lien existant entre les objets que j'appelle des ustensiles et les instruments de suggestion (y compris ceux, « vivants », qui servent de référence aux autres). Encore une fois, notez clairement que je ne dénonce pas les méfaits de la suggestion mécanisée. L'important était d'indiquer que l'industrie s'est servie des anomalies, libérant des possibilités qui devraient aboutir à renverser l'institution. Ce sont les mécanismes industriels qui sont *révolutionnaires* et que canalisent à leur profit les détenteurs du capital. C'est pourquoi l'on dit vulgairement que le capitalisme, dès l'origine, a cherché à détruire le capitalisme.

Le film, comme d'autres biens d'usages, est un simulacre du besoin : un ustensile passionnel dans lequel l'usage d'une image s'applique à cet autre *bien d'usage* qu'est déjà le phantasme... D'où cette mécanisation de la *délectation morose* qui, mieux qu'un exutoire, est le nouvel outil répressif dont s'est dotée la réceptivité. Deleuze me lisait en ce sens dans *L'Anti-Œdipe* : la tendance des producteurs à être exploités affectivement élabore ses formes propres de censure, de la même manière que dans le

monde des institutions l'anomalie produit ses propres normes.

— *De quelle répression parlez-vous maintenant ?*

— Elle commence en nous-mêmes ; cruels par amour-propre, la volupté pour nous n'est pas urgente. Ainsi l'ustensile, l'objet que j'achète, ne font que simuler *la non-urgence de la volupté...* Au-dehors, la répression commence au niveau élémentaire de l'usage : c'est une digestion sans fin, une digestion sans fruit, d'objets et d'images, qui prouve bien que la coercition s'exerce en donnant plus de liberté.

Que le capitalisme ait modifié la *matière exploitable* en la supposant à l'intérieur de la réceptivité même, il s'est décidément orienté vers l'exploitation des ressources de la volupté. Je ne nie pas que celle-ci n'ait toujours existé, à l'exception près que le contrôle des forces impulsives (leur mercantilisation) entretient désormais une manipulation des réflexes qui déborde le champ de l'affectivité. L'industrie se substitue aux crises morales et révolutionnaires. Cela aussi change la *matière exploitable* : le désarroi collectif devient un spectacle et une diversion.

A l'évidence la crise industrielle est le signe d'une agitation morale, mais cette agitation est, pourrait-on dire, « informatisée » — prévisiblement rentabilisée — par les courts-circuits d'un retentissement social. Où est le spectacle ? *Ce sont les crises que l'on donne en spectacle* et, par un étrange brassage des éléments subversifs et psychodramatiques, on les empêche. L'extrémisme des ouvriers de la terreur est devenu un excellent terrain d'exploitation industrielle : car en tant que tel, ce que le journalisme prononce par là, ce n'est pas le conflit banal avec l'Etat, mais le rendement à ces actes que les scélérats qui nous censurent condamnent pour ceux qui en jouissent impunément. Les forces répressives ne sont plus morales, mais *rentables* : elles se sont déplacées au niveau de la rentabilité.

Ici, je ne fais aucune condamnation de la scélératesse des dominants, ni de la réceptivité contrôlée de la classe opprimée, ni des ouvriers de la terreur. Je

ne déplore pas plus que les techniques industrielles aient mordu sur le terrain impondérable de la vie psychique. Quand Benjamin disait qu'au cinéma la masse prend conscience d'elle-même, qu'elle se contemple elle-même dans un *narcissisme de masse*, il ne prévoyait pas que le film pornographique réalisait ce fait économique avec une grande précision de détail, comme pour un spectacle apocalyptique. Ceux qui se veulent les défenseurs d'un cinéma « libre » l'édulcorent ; prétextant une revendication de droit, ils animalisent le droit à la jouissance qui n'est qu'un droit à la réflexion. Endormir le cadre, le commis voyageur, l'ouvrier, l'intellectuel — ou bien travailler pour ne pas mourir sous les décombres : à tout prix, la classe dirigeante veut empêcher de faire rêver, en abaissant avec une technique rigoureuse la sensualité du quidam.

Je déteste cette manière de divulguer un désir pour mieux l'étouffer. L'industrie n'a-t-elle pas compris qu'elle devait exploiter une ambiance de *guerre civile* en tant que *jeu* ; suscitant des revendications contradictoires, et les annulant l'une par l'autre aussitôt que divulguées ?

12

A L'ATELIER

L'iconographie de Pierre Klossowski, — à défaut d'être illustrative —, demande qu'on s'interroge sur le but qu'il a poursuivi. Grandes machines, chromos, simulacres : ainsi nommées par lui, ces compositions semblent ne pas relever du tableau proprement dit, bien qu'elles appartiennent sans doute possible à la peinture. Ce qui étonne, au premier aspect, est que leur protocole d'exposition réclame, plus qu'une contemplation désintéressée, une sorte de mise en arrêt ou de capture (d'ailleurs signifiées par le dessin lui-même), qui ôtent au regard le temps de se reprendre : si bien qu'elles le saisissent sur le vif, et le forcent à s'emparer à son tour de ce qu'il voit. Des scènes privées, impudiques, mais flatteusement dramatisées, sont mises sur le même plan que d'autres épisodes plus mélodramatiques et, comme il n'y a guère de perspective au-delà des personnages, sauf de brèves indications de décor, un effet de frontalité s'impose qui pour un peu ferait ranger dans le genre racoleur ce type d'exhibition picturale.

Ses peintures ressuscitent en effet, selon lui, « une démodée façon " populaire " de faire voir » : Klossowski se réfère aux couvertures du Petit Journal, pour la perception de l'événement anecdotique ; à la dimension de l'affiche, quant à l'effet mural qu'il cherche à obtenir ; au rehaussement des gravures

sur bois, pour ce qui signale un caractère d'artificialité des couleurs. Ses sujets sont également obscènes, vexatoires ou bizarrement familiers : et du coup, le décalage qui s'introduit entre leur traitement pictural traditionnel et la signification de tels motifs n'en paraît que plus grand. Mais si la structure de notre nervosité se montre là, pourrait-on dire, à visage découvert, ce n'est pas que ces tableaux décriraient un ensemble de phénomènes d'ordinaire honnis par les « bonnes manières » de la peinture ; ce n'est pas non plus que l'origine anti-artistique de leurs sujets de prédilection les rendrait étrangers aux préoccupations communes des artistes de sa génération. L'insolite et le bizarre contrastent dans ces scènes avec leur beauté radieuse et légère : — or, « l'ignition » des couleurs, le modelé impeccable des contours, la « réalisation » picturale du motif, sont tels que l'absence de dignité du sujet, parfois même sa violence, n'ont plus la portée convenue et triviale que les illustrés du début du siècle ou les premières affiches graphiques suggéraient au passant distrait.

Mais voyons pourquoi ces œuvres refusent de se placer sous la bannière de la non-figuration. Préfaçant les catalogues de ses expositions¹, Klossowski défend avec force le rôle de la fonction imitative, synonyme pour lui de l'opération « exorcisante » qu'effectue l'artiste par rapport au contenu intime ou délirant que traduit son expression. Les virtualités ou les forces qu'il met à contribution, l'œuvre a pour fonction de les subordonner à sa propre finalité plastique ; de conquérir sur elles une autorité d'un autre ordre. Mais où prendre cette autorité ? Faut-il que le métier du peintre fasse mentir l'ouvrage, ou dissimule ce qu'il renonce à exprimer ? Exorcisant l'obsession, Klossowski répond qu'il ne la livre pas en pâture : il « imite » strictement ce qui vient s'imaginer dans sa réceptivité et, afin de se libérer de cette pré-

1. Le texte décisif est celui de l'exposition à la galerie Le Bateau-Lavoir, en novembre 1975.

sence obsédante qui le contraint, s'emploie à la « séduire » en conformant le tableau à son image. Dans ce cas, cependant, la ressemblance à laquelle le peintre s'astreint en dessinant joue maintenant, mais en sens opposé, le même rôle que la censure dont certains critiques ont parlé pour expliquer la névrose d'art propre aux peintres réalistes. Au lieu de la prohibition d'un motif insultant, nous aurions, avec le même esprit de décision qui faisait choisir un sujet mythologique ou historique, une représentation ou une reproduction d'autant plus fidèles qu'elles appréhenderont sans détour ces forces envoûtantes, et a priori informes, que l'artiste, pour les chasser de lui-même (car c'est en lui qu'elles deviennent des images), modélise au-dehors selon les règles du tableau.

Dans cette opération morale, retenons surtout que Klossowski refuse au peintre le droit d'accorder aux impulsions aucune initiative aveugle. Lui-même soutient que l'astreinte particulière qui est la sienne ne s'applique qu'à donner une réplique au phantasme. Le simulacre est donc un instrument de suggestion, soumis dans sa structure aux schèmes stéréotypés de la sensibilité. Pour cette raison, si peu partageables sembleraient les manies de l'artiste, nous n'en sommes que plus fondés à questionner ce que Klossowski entend sous le terme de pathophanies. Par exemple, son « De natura rerum » : étendu dans l'herbe, un enfant astucieux brandit à bout de bras une oie survoltée, entre les jambes découvertes de son institutrice, le bec lui taquinant le mamelon — tableau acrobatique, mais majestueux, par l'accent circonflexe du regard de la belle, et le revers de main qu'elle oppose à l'œil fixement ahuri du volatile, tandis que le sourire effronté du gamin explique sa propre « instruction ».

Ailleurs, c'est une gladiatrice, combattant nue dans le cirque, que le filet du rétiaire couvre de ses croisillons élastiques, tandis qu'elle-même défend sa vie, non sa vertu, et pare l'adversaire avec la seule « tunique de chair » dont parlait Tertullien. Ou encore,

c'est une Thétis alanguie et courroucée tout ensemble (ou une sérieuse Minerve, comme on voudra), implorant sur les genoux de son vainqueur, un cyclope immense et velu, la clémence du dieu du Travail. Tous ces mouvements sont des apparitions, des jeux de mimiques, où se dénote la rupture d'intimité que commande cette exposition des forces du pathos.

Encore nous ne le formulons ainsi, qu'en partant du constat que le rôle imitatif de la peinture a été liquidé. Plier la vie intime à une exhibition scabreuse et solennelle à la fois, hiératique et émouvante, voilà en somme la contrainte que se serait fixée Klossowski, afin d'étudier au plus près ce que la structure de notre anatomie cache de ressources mimétiques. Les philosophes disent que la Phantaisie n'est pas productrice d'images, mais si le corps lui-même est une image, quelle présence peut donc se modeler sur lui ?

Il semble que l'acception du simulacre, ce mot que notre peintre emploie pour identifier ses grandes compositions, permette d'y répondre. Il l'emprunte à la vieille technique d'Apelle et de Zeuxis, avant que le terme ne signifie un objet statuesque qui de toute façon précède la notion profane de la peinture. Redéfini par lui, le simulacre n'est ici qu'une projection matérielle : un entrelacs de lignes et de figures personnifiant des forces invisibles. Ces mouvements sont un composé d'actions et de réactions qui se confondent avec l'intervention d'une présence « fantastique », dont le peintre imite la physionomie. En d'autres termes les images surgies du fond du pathos ne deviennent justement des images que par le truchement du simulacre qui les affecte de vraisemblance. Si le corps n'est alors que la proie des « puissances » qui l'animent, le tableau, par ses gestes entrelacés, concrétise et simule cette animation. Définissant le simulacre comme une contrefaçon positive de la vie impulsionnelle, Klossowski veut donc dire que par elle il « profanise » en quelque sorte ce monde duquel la nervosité de l'artiste est le reflet.

La difficulté qui demeure est de savoir comment

l'on passe de cette passivité du peintre à sa propre activité expressive ; de sa réceptivité, à la « reproductibilité » d'une image. Pour la trancher, notre interlocuteur suggère ci-dessous la collaboration d'êtres intermédiaires, grâce auxquels les passions, peu à peu se physionomisant, se prêtent à incarner des personnes reconnaissables, qu'elles possèdent enfin jusqu'à les montrer sous un autre jour. Ces êtres ou ces démons — que j'appelle ici des tiers visualisateurs — interviennent de manière anamorphique dans le dessin en tant que miroir de la vie de l'âme. Klossowski rappelle la pneumatologie scolastique, le De Anima de Tertullien, le démon d'Apulée (la théorie hermétique de l'image, ainsi que les leçons de Pierre le Lombard) : tradition pour qui l'acte même de la vision supposait qu'un démon passible mais incorporel — un Spiritus Phantasticus — vienne s'interposer entre l'œil et la chose vue.

— Il y aurait deux *points de vue* pour vous rendre compte de ce que vous voyez ici. Pour ce qui est des influences qui ont contribué à former ici un semblant de technique, nous en avons déjà parlé. Quant à ce que représentent ces tableaux, ils constituent à eux seuls une expérience, apparemment *l'envers*, mais *en réalité* l'*endroit* de celle qui parle dans mes livres — c'est là une manière de juger — pour autant qu'elle ne se serait affirmée pratiquement qu'après coup : il va sans dire que maintenant ma fabrication d'images rend compte immédiatement des puissances qui se sont produites sous la forme de mes spéculations ou de *mes personnages* (dans leurs propos) avant de révéler leurs physionomies définitives, et si la principale réapparaît constamment — au point que s'impose une *ressemblance* — comme celle d'un *portrait* —, c'est que le *tableau* et

non plus l'écriture me permet d'embrasser d'emblée et donc de reproduire dans leurs attitudes respectives chacune de ces puissances, au lieu de les expliquer, en leur prêtant une parole en fait intraduisible.

Mais de quel genre est le métier de ces tableaux ? Que j'observe ici les règles du réalisme le plus conventionnel et non pas une symétrie emblématique ou de simples contrastes de tonalité du genre informel — c'est ce qu'exige l'action de ces puissances en elles-mêmes impalpables.

Il s'agit là d'une mise en scène iconographique, non seulement des incidents qui surviennent à mon personnage de Roberte, mais encore des mouvements que ces incidents produisent dans son âme. Ce qui revient à l'idée, apparemment des plus banales, de structurer mon tableau en fonction des attitudes de cette figure. Or, qu'est-ce qui peut guider ici ma façon de tracer ses différents aspects ? Sans doute rien de quoi vous satisfaire — une pure affabulation : l'invocation d'une *présence démonique* qui vienne *animer* un simulacre — telle qu'elle se décrit dans la théurgie d'Hermès — et dont je *retiens seulement que l'artiste ne saurait agir sur le spectateur par sa propre subjectivité* : et je trouve son corollaire dans la définition que Tertullien donne de l'ubiquité du démon quand il provoque une vision surnaturelle : *le démon est à la fois dans la scène qu'il fait voir, comme dans le spectateur à qui il fait voir la scène*. L'agent démonique est donc dans un triple rapport avec *le phantasme*, avec l'artisan qui le reproduit par un simulacre, et dans le contemplateur *pour que ce dernier puisse en subir quelque influence*.

Le fait que de nos jours l'on ait reconnu dans les produits d'une perception délirante une affinité certaine avec les *objets sacrés* des civilisations religieuses — dites « primitives » — pour les assimiler aux objets traditionnels de *la contemplation purement esthétique* — attesterait ce que j'entends par

la vertu *magique* du simulacre. Magique — magie est à prendre ici au sens d'une technique d'influence morale. Cette appréciation toutefois, qui s'était totalement perdue au cours de l'évolution de l'art occidental, s'est réveillée chez nous il y a un demi-siècle par un retour d'attention *pour l'iconographie religieuse médiévale* — et cela au gré d'un éclatement de la conception même du *métier* pictural — annoncé par une *réinterprétation moderne de l'archaïsme persistant dans la sensibilité* (jusque dans celle apparemment délirante) dont elle a pour sa part révélé les arcanes.

Indépendamment des cas isolés que représentent ceux tragiques de Van Gogh, Strindberg, Artaud, jamais auparavant de pareils critères ne furent invoqués par les maîtres des diverses écoles. Ni un Rubens, ni un Poussin, ni un Watteau, à plus forte raison ni un David, ni un Delacroix n'auraient songé un instant, si ce n'est d'une façon purement imagée, « poétique », de parler de l'*assistance* ou de la *tutelle démonique* quant à leur création.

On parle du *mystère Rembrandt*, parfaitement exceptionnel sous ce rapport — mais ceci reste encore de la littérature de la part des interprètes.

Toutefois cette *assistance démonique*, je ne la pense du tout *déchiffrable* uniquement dans les formes dites primitives ou proprement archaïques ou encore dans l'emblématisation des « aliénés ». Tout au contraire, elle est non moins agissante chez les maîtres que j'ai nommés — et d'autant plus, soit dans le réalisme romantique de Courbet, soit dans le néo-classicisme d'Ingres, soit dans l'exaltation d'un Delacroix, et jusque dans l'invocation du *motif* *quotidien* chez Manet. Et pour citer ce qui semblerait le plus *démentir mon propos* — je citerai le *Couronnement de Napoléon* par David, ou la *Thétis implorant Jupiter* par Ingres.

Je pense en effet que ce n'est pas tant à la personnalité d'un maître que nous référons le *prestige d'un tableau* — indépendamment de tout ce qui a

pu le conditionner relativement à son contexte social et historique — mais plutôt à *son essence propre*, une fois qu'il a été réalisé. Bien sûr le tableau existe matériellement par le métier du peintre. Mais il signale un événement — un état d'âme — de *passivité* ou de *réceptivité première* que l'artiste doit nécessairement *occulter* par son travail. Quel que soit le motif traité — action légendaire, nature morte ou paysage — *ce n'est pas ce qu'il s'évertue à nous montrer selon des règles — qu'il voit d'abord —* mais le *passage momentané* d'une présence qui survient à son regard — dont le seul effet sur lui sera de l'obséder jusqu'à l'achèvement de son travail. Dès lors, ce que sa *réceptivité nous restitue*, c'est bien ce *passage momentané d'une présence qui revient* et par son aller-venir sustente le tableau.

— Le vrai motif, sous-jacent à l'apparence, demeure toujours *l'image de ce qui se passe dans un autre lieu ou de ce qui se passe maintenant à notre insu* : ce qui revient à concevoir le tableau comme une *inversion du temps* ou de l'espace dans le mouvement et l'accomplissement qui le constitue.

Le *tableau* ainsi conçu ne serait jamais que reflet d'un domaine où seul peut advenir ce qu'il *actualise* matériellement comme déjà révolu. Je sais bien que ceci ne définit pas la *manière* ni le *style* d'un artiste qui *exploite ce domaine* : cependant nous ne pouvons *l'appréhender* que par son exploitation. En a-t-il nécessairement conscience ? Je ne le pense pas non plus. C'est encore une fois la façon dont il exploite comme une *évidence ce domaine* qui prouve qu'il ne peut *autrement situer son point de vue*.

Que, pour ma part, je délimite ce domaine comme celui d'un espace où *se meuvent* des puissances démoniques ne tend en fait qu'à indiquer l'échange qu'il entretient avec elles : qu'il leur est *assujetti* dans la mesure où sa décision de *faire voir* concerne *cette région* de lui-même qui leur est inféodée. Quand je répète à l'instar d'Hermès que la propre « subjectivité » de l'artiste, au sens moderne, ne suffit pas à l'« animation » de son simulacre, sans le *concours* ou le *consentement* des puissances qu'il « invoque », je fais allusion à la dépendance où le met, sciemment ou non, sa propre passivité réceptive à leur égard. Dès lors, si l'enjeu est de *simuler* par son métier les *phantasmes* qui surgissent dans cette région de lui-même relevant de ces puissances, il ne peut autrement que pactiser avec elles : est-ce lui qui leur propose un *équivalent* de l'obsession qu'elles lui font subir, ou serait-ce elles-mêmes qui l'exigent ? Je touche ici à la vertu exorcisante du simulacre. Mais que s'agit-il d'exorciser sinon l'obsession même de ces puissances qui attendent de l'artiste une simulation *des plus fidèles* du *phantasme* sous lequel elles lui *apparaissent* ?

Mettons qu'y travaillant, sur le point de réussir, il recule devant quelque chose d'aussi *inexposable* que *réussi*. Autant dire qu'il trahit ces puissances dont il sait qu'elles détiennent la *meilleure* part de lui-même — de peur qu'au-dehors elle ne soit tenue pour la *plus mauvaise*. Et le voilà qui se réfugie dans un motif des plus « anodins » : se met à peindre *quelque paysage* ou *quelque nature morte* — ces puissances ne sauraient du tout se contenter de pareille échappatoire — il triche — elles se fâchent. « Ce n'est pas le moment ; nous serions tout aussi à l'aise dans ces troncs d'arbres ou dans ces légumes ; mais pour lors... », et elles s'insinueront si bien dans son travail que paysage ou nature morte tourneront au cauchemar : il a exécuté un « faux ».

Quel artiste — et fût-il des plus grands — n'a pas connu ce hiatus dans un premier projet — qui l'amène à dévier ses efforts et ses moyens — jusqu'à

ce que le ressaisissent les puissances ; le phantasme est toujours là ; rien ne sert de le dissimuler sous quelque autre motif à peindre : il exige son portrait.

Mais pour en revenir à ce que vous voyez ici, je ne dirais pas que d'autres compositions ne procèdent pas de la même « coopération » des esprits démoniques. Elle est pour moi sous-jacente à l'expression picturale ou plastique : aussi valable dans l'élaboration d'un *simulacre* que, d'un point de vue *thérapeutique*, l'objectivation exorcisante : à savoir que *l'âme est un lieu aussi extérieur aux puissances que celles-ci sont extérieures à l'âme*. Ce que l'on nomme la *vie intérieure* n'est autre que celle que mènent ces puissances *dans une âme pour eux habitable*. Voilà une représentation parfaitement aberrante, si l'on ne tient pas compte de ce que sont *mes tableaux* : *lieux habitables* en quoi *différents* de l'espace d'une âme ? Est-ce ici une *métaphore* ou plutôt une *métastase* que d'attribuer à ces puissances *extérieures* ce qu'elles me contraignent de produire au grand jour ? Voyez mon tableau intitulé *Le Parc*.

Le tableau représentait une scène en plein air : à l'arrière-plan, les croisées d'une villa en partie disparaissant sous le lierre et dont les vitres réfléchissaient les lueurs du couchant. Au premier plan, on reconnaissait la même femme vue de dos, la taille élancée, vêtue d'une robe légère, coiffée d'un chapeau de paille tiré sur les yeux, relevé sur la nuque, mais le visage de profil, son regard exprimant la surprise, comme elle eût fait dans une volte-face arrêtée. Cependant une ombre sur le dos de la femme signalait, penchée sur elle, une présence — dont seuls étaient apparents les pieds qui la talonnaient et les mains qui la saisissaient aux poignets, à la hauteur de la ceinture. Sa robe relevée dénudait ses fesses et les cuisses de ses longues jambes, mais les bras tirés en arrière, comme cherchant l'agresseur invisible, tout le corps de cette femme se soulevait : ses bras, ses mains disaient le même sentiment que trahissait son visage. De sorte qu'il semblait,

par le style de cette agression à revers, que, dressée sur la pointe du pied, prête à s'échapper, son pas la retenait de fuir.

— Il convient toujours de faire la part des trucs parfaitement élémentaires dans la composition du simulacre. Remarquez d'abord un moyen tout à fait banal qui coïncide ici avec un détail phantasmagorique : la totale transparence de l'agresseur non seulement ménage la vue de toute la taille de Roberte, prise de dos, mais encore délimite l'espace qu'occuperait le spectateur s'il s'avisait de surprendre la promeneuse devant lui : seuls indices apparents de la présence intrusive, ces mains et ces pieds seraient donc les siens et cette ombre, la sienne, sur le dos de la figure féminine. Suggestion de cet « esprit » qui, au moment précis où Roberte se sent observée et se retourne, est le même esprit dans le regard du spectateur. Et c'est là cet échange qu'assure l'ubiquité du démon.

Mais si mes tableaux sont aussi leur œuvre du fait qu'elle est cette partie de moi-même que les puissances extérieures occupent de préférence pour m'avoir contraint à l'édifier comme leur demeure — c'est *qu'elles s'y reconnaissent elles-mêmes*.

On peut dès lors se demander : quel est l'auteur de ces tableaux ? Ou plutôt : *d'où* et *à qui* est venue l'idée du motif ? Est-ce le phantasme que les puissances provoquent en moi ? Pour me contraindre au simulacre ? Ou bien est-ce moi qui les *pacifie* par un simulacre à leur ressemblance ? Questions parfaitement oiseuses — du moment que le simulacre se fabrique, que le tableau existe et qu'il trouve son spectateur. Mais non pas pour moi-même — puisque je ne puis autrement m'acquitter de mon tribut...

— *Roberte néanmoins censure les esprits.*

— Ce qu'elle censure — c'est d'abord la représentation que le Pur Esprit suggère à Octave et à son entourage. Mais c'est aussi le « fait divers » précisément dont elle a fait les frais ou, comme elle le dira plus tard, cela même dont elle se sent *capable*, à l'insu du *vieux*. D'où la mise en page de ce tableau

peuplé d'ombres concupiscentes, leur bouche tordue par des éclats de rire — et jusqu'à la *simulation* qu'elles produisent d'une *partie importante de son anatomie* — qui émerge de la pénombre — sur le fond de la toile — de là ce « clair-obscur ».

— *Que signifie alors l'attentat de plusieurs ombres ?*

— Rappelez-vous ce verset de l'*Épître aux Ephésiens* : « Notre lutte n'est pas contre la chair et le sang mais contre les puissances spirituelles de méchanceté dans les régions célestes. » Qu'est-ce à dire ? sinon que ces puissances incorporelles cherchent à pervertir spirituellement la chair et le sang dont elles sont dépourvues.

Ces intelligences flottantes en quête d'un suppôt corporel vont trouver dans la physionomie de Roberte l'objet de leur spéculation et ainsi *surenchérir* en elle-même la qualité morale et charnelle *inéchangeable* qui leur est refusée. Voilà d'abord ce que le tableau constitue en tant qu'opération magique. Le simulacre sera effectivement l'équivalent de la présence des *esprits dans le corps de Roberte* en échange de sa qualité inéchangeable qu'exhibe le tableau.

Il reste que si toute personne humaine — corps et âme — dans l'ordre moral de la rédemption est au-dessus des puissances spirituelles — dans l'ordre ontologique — les intelligences flottantes, fussent-elles de méchanceté, n'en participent pas moins de la primauté de la spiritualité, incorporelles donc immatérielles. Et dussent-elles suggérer des représentations honteuses — comme la vision obscène d'un corps désirable dans la *delectatio morosa* — ces représentations, du fait de leur immatérialité, seront toujours supérieures à notre perception sensible et animale.

Dès lors, si ces esprits eux-mêmes se prévalent d'un point de vue thomiste pour apparaître dans mon tableau, comment leur donnerais-je la moindre densité, sinon juste ce qu'il faut pour, composant le fond de ma toile à l'usage de l'œil, voir ces figures vaporeuses investir Roberte sous son aspect quotidien le plus tangible.

Supposez que ces esprits ne soient que les hypostases des propres mouvements charnels dont se ressentirait l'inspectrice de la censure. Pour ces esprits incorporels, le corps de Roberte, par sa cohésion palpable, devient l'objet qu'immédiatement ils assiègent comme autant de phantasmes. Plus Roberte résiste dans son corps, plus celui-ci acquiert de consistance jusqu'à se confondre avec l'intégrité *inéchangeable* que ces esprits surenchérissent d'autant en son for intérieur.

Mais que s'est-il passé au juste : les mêmes esprits qu'elle avait censurés reviennent sur le tableau pour la montrer raturant de sa main les obscénités à son égard que Roberte leur impute. Le tableau reproduit l'instant où s'opère le singulier échange implicite au geste de dénégation de Roberte. La belle incrédule, à force de discerner ses mouvements charnels, ne discerne pas qu'elle n'existe que *par ces esprits*, inexistants pour elle. *Roberte ne demeure Roberte*, ni ne peut *se voir elle-même* autrement que telle que *ces esprits nous la font voir* dans ce simulacre, les désavouant du geste de sa main. Ainsi le veut l'échange de son intégrité *inéchangeable* contre l'exhibition de son anatomie qui désormais rayonne, *impeccable*, sur le fond calomnieux du tableau.

Tel serait l'équivalent de l'opération que constitue mon simulacre. Vous me direz peut-être que ces esprits sont en quelque sorte mes premiers commanditaires désintéressés, puisqu'ils ne demandent rien d'autre à l'artiste que d'attester cette opération dans son tableau et que, celui-ci achevé, ils s'évaporent à nouveau, certains de réapparaître à chaque fois que le spectateur portera son regard sur ma composition. Dans ce sens, ces esprits représentent bien les tiers ; et ainsi ils s'incorporent celui qui contemple la scène, autant que la physionomie de Roberte contemplée.

NOTICE

Nous n'avons retenu pour l'édition de notre texte que ceux des « dialogues » qui ont fait l'objet d'une relecture ou d'une élaboration soutenue, au point que celui-ci diffère assez sensiblement du canevas original que nous présentions à Pierre Klossowski. Les corrections superposées au gré d'une exigeante révision, les marginalia et les suppléments y sont insérés, en se substituant aux soustractions nombreuses qu'il opéra dans le texte de nos dictées, selon que l'exercice d'un droit de rature ou du devoir de censure aient paru alternativement l'imposer. Mais l'aspect d'un document authentique livré de cette façon — sous une forme imaginaire — n'est pas sans soulever diverses interprétations de méthode. La principale difficulté réside en ceci que Pierre Klossowski ne revendique d'aucune sorte la paternité des propos que j'ai retranscrits, me laissant l'entière responsabilité de leur restitution. C'est qu'une ironie continue, une liberté de parole volontiers désultoire — à l'opposé d'une teneur explicite, d'une conviction déclarée et immédiatement ratifiable par l'écriture — empêchaient toute ordonnance « hiérarchique » des mouvements de sa pensée (les principales, les subordonnées). L'y contraindre eût été le coucher tout vivant dans un lit de Procuste.

Je mettrai d'autre part l'accent sur les décalages entre nos déplacements et les différentes stations morales qui ont marqué la poursuite de ces entre-

tiens. Dans la version finale, ils ne sont que sous-entendus, puisque les dialogues qui illustraient nos voyages et nos rencontres — dans le Morvan (à Chassy), dans le Doubs (à Besançon), en Engadine (à Soglio ou à Surlej), en Italie (à Milan) — n'ont pu s'intercaler, qui donnaient, j'en conviens, une image trop « touristique » de notre investigation. Autant que mon interlocuteur, j'ai craint de transformer Pierre Klossowski en certain derviche tourneur des Mille et Une Nuits, capable de se glisser dans aucune suggestion de l'événement, voire de suggérer l'événement par la circonstance qui le manifeste. Né à Paris en 1905, frère aîné du peintre Balthus, ayant vécu comme beaucoup dans plusieurs capitales du vieux continent et supporté en son for intérieur les séismes névralgiques dont s'est formée notre sensibilité, mon interlocuteur trouvait inconvenant de se servir de ce périple mental à des fins démonstratives. Dans un ouvrage récent, *Sono apparso alla madonna*¹ (« Je suis apparu à la madone »), Carmelo Bene stigmatise plaisamment cette confusion irritante qui va du disciple de Nietzsche au Polonais de culture catholique : « Lo faranno santo », déclare-t-il abruptement, « Ils en feront un saint », et il décrit Klossowski, le ciboire à la main, s'exprimant dans un docte latin provençal, aussi mystérieux, désopilant et profond que Georges Perros l'avait déjà montré.

C'est pourquoi, outre le dialogue sur Courbet, celui consacré au matriarcat, celui de Milan qui portait sur la communication artistique, nous n'avons pas maintenu à sa demande deux chapitres qui favorisaient une identification malencontreuse : l'évocation des années de Berlin, et surtout les pages qui évoquaient la figure de Rilke dans le milieu genevois de la Première Guerre mondiale, insuffisamment « parlantes » à ses yeux. En l'occurrence, la suggestion tenace des souvenirs personnels lui suscitait une impression de vertige, d'autant plus dangereuse qu'à vouloir la traduire une subjectivité faussement cons-

1. Longanesi, Milan, 1983.

tituée de manière « définitive » croit se la procurer sans dommages. La formule commune : « se pencher sur son passé » n'indique-t-elle pas clairement, me disait-il, ce qu'il y a de prétentieux et de vomitoire dans un tel laisser-aller ? Rien n'a paru plus éloigné de Pierre Klossowski que cette inclination sentimentale à revenir, hors d'un vrai retour au sens bien particulier où il l'entend.

Il arrivait souvent aussi, quand ma relation ne donnait pas lieu à une réaction favorable, mais parfois aussi sans que je le lui demande, que Klossowski m'apportât des séquences rédigées en échange de ce qu'il souhaitait réfréner de son propre aveu et pour faire pièce à de fâcheux malentendus. Je mettais au propre ces notes rapides, et d'une parfaite élégance, avant qu'après coup il ne les retouche à nouveau. D'autres fois, il formulait avec plus de pertinence certaines de mes questions, ce qui transformait alors en énigme telle partie déjà composée. On comprend mieux de la sorte l'économie que nous avons faite de l'artifice sémiotique des guillemets qui servent à « épingler » l'attribution ou l'assomption des propos rapportés et discréditent l'énoncé au profit d'un enjeu journalistique. L'éditeur de ces entretiens n'a eu conscience que de réaliser en duplex un genre de monologue extérieur : son cahier lui a semblé de buvard face à un discours insaisissable, et n'a pu fixer qu'une mince partie de ce qu'il a cru effectivement entendre.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie la plus détaillée, relative à la période 1933-1970, a été publiée dans *L'Arc*, n° 43. Nous ne l'avons mise à jour que pour la dernière période, l'iconographie et les catalogues d'expositions.

I. RÉCITS ET OUVRAGES DE FICTION

— *La Vocation suspendue*, Paris, Gallimard, 1950. (Présenté comme un « roman », et paru pour une grande part dans *Les Temps modernes*, 5^e année. pp. 1537-88, en mars 1950.)

— *Roberte ce soir*, publié d'abord par souscription aux Editions de Minuit. Paris, 1954. (Les six illustrations sont maintenues dans les publications suivantes des mêmes éditions.)

— *La Révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Editions de Minuit, 1959.

— *Le Souffleur ou le Théâtre de société*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960.

— *Les Lois de l'hospitalité*, comprenant (avec une inversion dans l'ordre des deux premiers livres de la trilogie) *La Révocation de l'édit de Nantes*, *Roberte ce soir*, et *Le Souffleur*, augmenté d'une préface et d'une postface, Paris, Gallimard, collection « Le Chemin », 1965.

— *Le Baphomet*, Paris, Mercure de France, 1965 (dédié à Michel Foucault). Ce roman a obtenu le Prix des critiques.

— *Les Derniers Travaux de Gulliver*, paru d'abord dans *L'Arc*, puis aux éditions Fata Morgana, Montpellier, 1974.

— *Le Monomane* (inédit), texte lu par Michel Lonsdale au Centre Pompidou, 1981.

II. ESSAIS ET TEXTES CRITIQUES

— *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1947 (dédié à Pierre Leyris). Nouvelle édition dont le plan est bouleversé, corrigée et amendée sur plusieurs points, précédée du texte *Le Philosophe scélérat*, mêmes éditions, Paris, 1967.

— *Le Bain de Diane*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956. Nouvelle édition en 1972. Puis Gallimard, 1980 (comporte une reproduction en noir et blanc de « M. de Max et Mlle Glissant dans le rôle de Diane et d'Actéon ») ; texte nouveau au verso du livre.

— *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963 (ouvrage « funeste » du point de vue de l'auteur, qui rassemble les articles parus en revue, sur Blanchot, Parain, Bataille, Gide, Barbey et Nietzsche).

— *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Montpellier, Editions Fata Morgana, 1968 (frontispice gravé et dessins originaux).

— *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969. Seconde édition en 1975.

— *La Monnaie vivante*, Paris, Eric Losfeld, « Le terrain vague », 1970 (illustré de photographies de Pierre Zucca).

— « Sade et Fourier », *Topique*, n° 4-5, Paris, P.U.F., 1970. Republié, avec des notes et des éclaircissements, à la suite des *Derniers Travaux de Gulliver*, Montpellier, Editions Fata Morgana, 1974.

— « Premier entretien sur l'idée du porte-malheur », *Les Cahiers du Chemin*, Paris, Gallimard, octobre 1972.

— *La Ressemblance*, Marseille, Editions Ryôan-ji, 1984, suivi d'un entretien avec André Arnaud (illustré de 4 reproductions de tableaux) rassemblant certains textes remaniés ou déjà parus.

III. ARTICLES

— « Eléments d'une étude psychanalytique sur le marquis de Sade », *Revue de psychanalyse*, tome VI, n° 3-4, 1933.

— « Le mal et la négation d'autrui dans l'œuvre de D.A.F. de Sade », *Recherches philosophiques*, 1934-1935.

— « Temps et agressivité. Contribution à l'étude du temps subjectif », *Recherches philosophiques*, 1935-1936.

— « Chamfort », *Les Nouvelles Lettres*, n° 1, juin 1938.

— « Qui est mon prochain ? », *Esprit*, 1938.

— « Réponse à l'enquête sur les directeurs de conscience », *Volonté*, n° 14, février 1939 (repris dans Denis Hollier, *Le Collège de sociologie*, « Idées », n° 413, Gallimard, 1979).

— Collaboration aux trois numéros d'*Acéphale* (janvier 1936-juillet 1937), « La monstruosité intégrale », « La création du monde », « Don Juan selon Kierkegaard ». Ensemble réédité par Jean-Michel Place en 1980.

— « Rainer Maria Rilke et les Elégies de Duino », *Critique*, octobre 1946.

— « Pierre Jean Jouve romancier : Catherine Crachat », *Critique*, août 1948.

— « Sur Maurice Blanchot », *Les Temps modernes*, février 1949 (repris dans *Un si funeste désir*).

— « Le langage, le silence et le communisme », *Critique*, juin 1949 (repris *ibid.*).

— « La Messe de Georges Bataille », 84, septembre 1950 (*ibid.*).

- « En marge de la correspondance de Gide et de Claudel », *Les Temps modernes*, juin 1950 (repris et refondu, *ibid.*).
- « Gide, Du Bos et le démon », *Les Temps modernes*, septembre 1950. (*Ibid.*)
- « Lettre sur Walter Benjamin » (à Adrienne Monnier), *Le Mercure de France*, n° 315, 1952.
- « Du tableau vivant dans l'œuvre de Balthus », *Monde nouveau*, mars 1957 (réédité dans le catalogue *Balthus* du Centre Pompidou, 1983).
- « Johann Georg Hamann », *Les Ecrivains célèbres*, Mazenod, 1957.
- « Préface » à *Un prêtre marié* de Barbey d'Aurevilly, Club français du livre, 1960 (*ibid.*).
- « Explication continuée », *Tel Quel*, 1962.
- « A propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille », *Critique*, août-septembre 1963 (repris dans *La Ressemblance*, 1984).
- « Réponse à l'enquête sur *La littérature et le cinéma* », *Les Cahiers du Cinéma*, décembre 1966.
- « Fragments d'une lettre à Michel Butor », *Les Cahiers du Chemin*, Gallimard, octobre 1967.
- « Entre Marx et Fourier », *Le Monde*, Supplément du 31 mai 1969 (repris dans Denis Hollier, *op. cit.*, p. 586-587).
- « De Contre-Attaque à Acéphale », *Change*, n° 7, 1970.
- « Jean-Noël Vuarnet », *N.R.F.*, mars 1981.

IV. COMMENTAIRES

- « Protase et Apodose », *L'Arc*, n° 43, 1970 (repris en réduction dans *La Ressemblance*, *op. cit.*).
- « L'Indiscernable », *N.R.F.*, juin 1978 (repris *ibid.*).
- « Lettre à Frédéric Berthet », *Communications*, n° 30, Seuil, 1979 (*ibid.*).
- « Ce que me suggère le jeu de Carmelo Bene » (publié dans le catalogue de la Scala, à l'occasion de son audition du *Manfred*, 1980), inédit en français.

V. TRADUCTIONS

- *Poème de la folie* de Hölderlin (en collaboration avec Pierre Jean Jouve), Paris, Editions J.O. Fourcade, 1930.
- *Le Verdict*, de Franz Kafka, *Bifur*, n° 5, 1930.
- *Le Marquis de Sade*, de Otto Flacke, 1933.
- *Le Sens de la souffrance*, de Max Scheler, 1936.
- *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, de Walter Benjamin, *Zeitschrift für Sozialforschung* (V, I, 1936), Paris, Alcan (repris dans l'édition des œuvres complètes de Walter Benjamin, *Werkausgabe*, Edition Suhrkamp, Band I, 2, p. 709-739).
- *L'Angoisse mythique chez Goethe*, de Walter Benjamin, *Les Cahiers du Sud*, mai-juin 1937 (extrait de l'étude de Benjamin sur *Les Affinités électives*).

- *Journal intime*, de Franz Kafka, suivi d'*Esquisse d'une autobiographie*, de *Considérations sur le péché* et de *Méditations*, Paris, Grasset, 1945.
- *Métacritique du purisme de la raison pure*, de Johann Georg Hamann, *Deucalion*, n° 1, août 1946.
- *Les Méditations bibliques*, de Hamann, avec une *étude de Hegel*, Paris, Editions de Minuit, 1948.
- *Du sommeil, des songes et de la mort*, de Tertullien, précédé d'une *Note sur le traité de l'âme*, *La Licorne*, hiver 1948.
- *Le Gai Savoir*, de Nietzsche, Paris, Club français du livre, 1954 (repris dans l'édition des *Œuvres complètes* de Nietzsche, Paris, Gallimard, 1967).
- *Vie des douze Césars*, de Suétone, Paris, Club français du livre, 1959.
- *Journal*, de Paul Klee, Paris, Grasset, 1959. Réédité en 1981.
- *Tractatus logico-philosophicus*, suivi des *Investigations philosophiques* de Ludwig Wittgenstein, Paris, « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1961.
- *Jeou-P'ou-T'ouan* ou *La Chair comme tapis de prière*, de Li-Yu, traduit sur le texte allemand de Franz Kuhn (avec la collaboration de Jacques Pimpaneau pour le texte chinois), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962. Réédité en 1979.
- *L'Enéide*, de Virgile, Paris, Gallimard, 1964.
- *Correspondance entre Rainer Maria Rilke et Lou Andréas-Salomé*, *Le Nouveau Commerce*, printemps-été 1967 (repris en plaquette en 1977).
- *Nietzsche*, de Heidegger, « Bibliothèque de Philosophie », Paris, Gallimard, 1971.
- *Fragments posthumes*, de Nietzsche, 1887-1888, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.

VI. TEXTES SUR LE DESSIN ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- « Réponse à l'enquête d'André Breton sur l'art magique », *L'Art magique* (Formes de l'Art), 1957.
- « La décadence du nu » (*The Falling Nymphs*), *Art News Annual*, n° 3, 1967, repris dans *Les Cahiers du Chemin*, Gallimard, 1976, puis dans *La Ressemblance*, op. cit.
- *Préface* au catalogue de l'exposition à la galerie Aurora, Genève, 1968.
- « Le geste muet du passage matériel au dessin », *Change*, n° 5, 1970.
- *Préface* au catalogue de l'exposition à la galerie François Petit, avec des textes d'André Masson et de Patrick Waldberg, Paris, 1971.
- « Guarienti », 1972.
- *Préface* au catalogue de l'exposition à la galerie Benador, Genève, 1972.
- « Roberte et la coiffeuse », *Obliques* n° 1, consacré à Strindberg, Paris-Nyons, 1975, p. 101-108.
- *Préface* à *L'Esthétique et le Sacré*, de Taro Okamoto, Paris, Seghers, 1976.

- *Préface* au catalogue de l'exposition à la galerie Le Bateau-Lavoir, Paris, 1975. (Repris pour l'exposition à Anvers, en 1977, dans *La Ressemblance*, Marseille, 1984.)
- « Lettre à Patrick Waldberg » préface aux *Demeures d'Hypnos* de Patrick Waldberg, Editions de la Différence, Paris, 1976.
- « Divagations face à l'œuvre de Luigi Dalla Vigna », publié en préface au catalogue de l'exposition de ce peintre, Padoue, 1978.
- « A propos des figures du Tarot » (sur les œuvres de Gianni Novak), Franco Maria Ricci, Paris, 1980.

VII. INTERVIEWS

- Jean-Edern Hallier, *Le Monde* (à propos de sa traduction de L'Enéide), 23 juin 1964.
- Francis Gars, « Pierre Klossowski - Le dessin », *Art Press*, n° 10, mars-avril 1974.
- Jean-Maurice Monnoyer, « Aux limites de l'indiscrétion », *N.R.F.*, Gallimard, février 1980.
- Rémy Zaugg, *Simulacra*, catalogue de la rétrospective à la Kunsthalle de Berne, juin-août 1981, p. 109-162.
- Michel Nuridsany, « Pierre Klossowski Trismégiste », *Art Press*, n° 55, janvier 1982.
- France Huser, « Eros, Belzébuth et Cie », *Le Nouvel Observateur*, février 1982.
- Giorgio Franck, *La trasparenza e l'inganno*, Gran Harper's Bazaar (édition italienne), juillet-août 1982.
- Alain Arnaud, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} au 15 novembre 1982.

VIII. EXPOSITIONS

- 1956. Exposition « privée », Cour de Rohan, à l'initiative de Giacometti et d'André Masson (Klossowski y expose, outre ses compositions, divers portraits, dont ceux de Gide et de Bataille).
- 1967. Au Cadran solaire, Paris.
- 1968. Galerie Aurora, Genève.
- 1969. Galleria Il Segno, Rome.
- 1970. Galleria Arturo Schwartz, Milan, catalogue préfacé par Franco Cagnetta.
- 1971. *Dessins à la mine de plomb*, galerie André-François Petit, Paris.
- 1972. *Crayons de couleur*, galerie D. Benador, Genève.
- 1973. Libreria Einaudi-Aldrovandi, Milan.
- 1973. Galleria Toninelli, Rome.
- 1974. Galleria Panero, Turin.
- 1975. Galerie de l'Abbaye, Paris. Galerie Le Bateau-Lavoir.
- 1977. Lens Fine Art, Anvers.
- 1978. *Les Barres parallèles et autres situations de Roberte*, galerie André-François Petit, Paris, avec des textes de Pierre Klossowski et Jean-Maurice Monnoyer.
- 1980. Lens Fine Art, Anvers.

1980. Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan, avec des textes de Giorgio Agamben, Paola Mieli, Pierre Zucca et Pierre Klossowski.

1981. Galeria Ponce, Mexico.

1981. Rétrospective à la Kunsthalle de Berne, *Simulacra* (quatre-vingt-deux compositions présentées par Johannes Gaschnang).

1982. Sélection française à la *Dokumenta 7* de Cassel.

1982. Galerie Templon, Paris.

1982. Musée Jules-Chéret de Nice, avec des textes de Clément Rosset, Michel Prieur, Jean Fornéris et Claude Fournet.

1983. Lens Fine Art, Anvers.

1983. Holly Solomon Gallery, New York.

1984. Galerie Maeght-Lelong, Paris.

1984. *Alibis*, « Centre Pompidou ».

IX. Un numéro spécial d'*Obliques*, « Roberte au cinéma », 1978, composé d'écrits et de photos de Pierre Zucca, reprend aussi le synopsis d'un ancien projet de Klossowski pour le tournage des « Barres parallèles », et le synopsis complet du film de la même année, avec pour protagonistes Pierre Klossowski et Denise Morin-Sinclair.

**BRÈVES REMARQUES SUR L'ŒUVRE
DESSINÉ DE PIERRE KLOSSOWSKI**

« L'art au prix de la vérité,
— la vérité au prix de
l'art. »

L'intervention de Pierre Klossowski dans le monde plastique n'a pas d'origines récentes, puisque dès les années genevoises — en 1919 et 1920 — il s'adonnait déjà au dessin. Le mouvement saccadé du premier cinématographe semble avoir exercé une grande influence sur sa manière de camper les personnages. L'artifice d'une prise de vue qui préforme le geste humain, le contrôle « argusien » de la caméra qui plonge au cœur du motif, la modélisation qu'apportent les acteurs aux personnages qu'ils dédoublent, allaient déterminer l'auteur vers l'optique fallacieuse et imitative dont l'art aurait aujourd'hui, selon lui, la mission de relever le défi. Il souligne l'exemple de Füssli ou de Watteau peignant des acteurs ou des comédiens dans des poses « littéraires » pour aboutir à une œuvre strictement plastique, comme si, ajoutant le *faux au faux*, le résultat obtenu était tout de même *vrai*. Cette introduction du théâtre dans la peinture est en fait parallèle à celle du cinéma ou de la photo dans le domaine actuel des arts plastiques. Quoique Klossowski ait fort peu utilisé, quant à lui, la suggestion fournie par des *photos de plateau*¹, la même nécessité s'y exprime de tirer parti d'une identité

1. Certaines sont tirées du banc d'essai, puis du film de Pierre Zucca, *Roberte au cinéma* (1978) : il est intéressant de noter que le rôle de la série dans l'exécution des « Barres parallèles » — chacune des phases de l'incident étant soumise à un genre de ralentissement qu'accroît le dessin —

subreptice qui se glisse dans celle du modèle ou de l'acteur. Dans pareille comédie du rôle, la partie « jouée » est reconstruite par des moyens représentatifs, et ne dérive plus alors du métier en tant que tel, ni de la duplicité du peintre animé du seul souci de faire vrai. Ajoutons que l'autre influence que se reconnaît Klossowski, celle des placards graphiques ou des magazines « affreux » de son enfance, se rapporte de la même façon à l'illustration d'un spectacle ou à l'illustration d'un *fait divers* — donc toujours à une forme de mise en scène de la vision.

On ne dispose que de rares exemples des premiers dessins de Klossowski qui, croit-on, assimilaient les scènes érotiques et les scènes miraculeuses, sans que leur facture ait montré de notables différences. Il faut attendre les années cinquante pour trouver des témoignages directs de sa pratique picturale. Balthus ayant décliné l'invitation à illustrer *Roberte ce soir*, il s'y astreint lui-même. Ce sont des dessins de moyen format (100-72 cm), qui seront reproduits dans l'édition du livre (Minuit, 1954). Ces mines de plomb éclairent les pages suivant leur propre interprétation scénique : l'intrusion de ce que la figure ne veut pas plus voir qu'entendre, et qui apparaît réalisé par le tableau. Le plus célèbre est peut-être « La Coiffeuse » : devant le meuble en question, dont les jambes de bois obéissent, non à la perspective, mais au contentement lascif de la femme qui s'y regarde, celle-ci, un genou plié sur le siège, noue dans la nuque sa tresse. Elle est vêtue d'une robe longue qui accuse le resserrement de la taille, tandis que le haut du corps, légèrement penché en arrière par le mouvement ailé des coudes, est comme ravi du reflet de sa parure. Dans une autre de ces mines de plomb, la composition reproduit le cliché d'une photographie indiscreète, où le geste de sursaut de l'héroïne est

a pu se trouver renforcé par la concrétisation ou la matérialisation momentanée de l'image « industrielle ». C'est le second sens (parodique) du *simulacre*. Quand le tableau reprend en la différenciant la photo, il critique de ce point de vue la forme d'une divulgation directe. Le court métrage en noir et blanc de François Weyergans, réalisé il y a beaucoup plus longtemps, a donné lieu récemment à un autre tableau « Impuissance et séduction ».

provoqué par le feu qui a pris sa jupe, révélant brusquement les jambes de Roberte qui, dans cet écart inattendu, manifestent l'indécence de la situation. Le trait est net ; la ligne dans ces œuvres n'est pas encore lovée au corps. L'aspect flagrant et incisif de leur tracé appartient plutôt à une sorte de condensation rapide du motif. L'épiderme est traité par de simples frottements de papier, ou nu de tout traitement ; les traits physiologiques, les terminaisons des membres, la rotation du cou sont marqués sans hésitation. On découvre cependant que les mains subissent une attention particulière : grandes et flexibles, elles semblent effleurer les monstres en les réveillant, comme dans « Roberte, le colosse et le nain ». Ailleurs, libres d'aucune saisie, elles paraissent couvertes des houppes nerveuses et invisibles du sens tactile et, moins qu'un sémaphore troublant, dessinent un geste sacerdotal. Klossowski dira que non seulement elles repoussent en appelant, à l'instar du « solécisme », mais qu'en elles est circonscrite la zone improtégeable du toucher, tel le « substitut du sexe ou de l'âme² ». Le visage enfin, isolé et péninsulaire, est doté d'une forte iconicité : dégagé de la chevelure, il est ici empreint d'un sourire grave et pudique, que l'arc des sourcils, leur froncement impérieux, le coulisement des prunelles ne cherchent pas vraiment à démentir.

A cette même période appartiennent des tableaux plus importants où la technique s'épanouit jusqu'à donner ses plus belles réussites : les deux versions de « Diane et Actéon », « La Belle Versaillaise », « Les Barres parallèles », qui plus tard seront recommencés en couleur, ainsi que la « La Sieste de Denise » ou « Roberte et le rat ». On y voit le même genre de démonstration, bien que grandeur nature, et sur le plan du métier un incomparable raffinement linéaire procède de ces compositions. A la violence du sujet s'associe la mensuration scrupuleuse des contours, ou encore une disproportion calculée qui exagère, dans un souvenir ingriste, les ressources de l'anatomie.

2. « Lettre à Frédéric Berthet », *Communications*, n° 30, Seuil, 1979.

Pierre Klossowski opérait alors à même le sol, en joignant ensemble ses grandes feuilles à dessin pour obtenir la dimension voulue : il ne s'était pas encore concilié le *Dieu Murus* qu'il invoquera par la suite dans l'article qu'il écrivit pour Guarienti. L'élément *incandescent* des mines de plomb : cette « grisaille argentine » du cinéma muet — dont il assigne aujourd'hui l'origine³ — enveloppe ses sujets des années cinquante d'une atmosphère irréaliste, mais ne remet pas en question le vérisme des incidents traités. Il arrive que le dessin frappe par son élégance (« Diane et Actéon »), par son caractère dramatique (« Les Barres parallèles »), par son extrême liberté de réponse aux suggestions du modèle (« La Sieste de Denise ») : or ce sont là des tableaux qui, pour avoir précédé les livres de Klossowski, contiennent une charge émotive qu'ils n'ont pas épuisée. Ils emblématisent cette *universalité* première d'un *idiome concret*, bien qu'ils « simulent » une émotion idiosyncrasique⁴. On observera enfin, concernant l'aspect « sensationnel » de ces œuvres, que Klossowski semble avoir

3. Klossowski parle aussi du « ruissellement argentin », voir l'entretien accordé à Rémy Zaugg, *Simulacra*, catalogue de la Kunsthalle de Berne, 1981, p. 123.

4. « Lettre à Patrick Waldberg », préface aux *Demeures d'Hypnos*, Paris, Editions de la Différence, 1979 : « Un tableau étant aussi intraduisible qu'un poème — pour la raison qu'il n'y a rien qui puisse passer d'un idiome à l'autre — alors qu'il suffit de le savoir lire dans son idiome propre pour l'interpréter — on peut tout juste dire que pour le tableau il existe une *universalité du concret* qui assure sa *jouissance* immédiate — donc en somme "animale" — alors que pour le texte en revanche il règne une *universalité de l'abstrait* qui, s'agissant du poème, ne fait que supprimer ses données idiomatiques. En sorte qu'un tableau interprété ne peut être prétexte qu'à une nouvelle invention, à l'instar du poème. Or pour ce qui est du tableau, l'universalité du *concret* chez tout spectateur, fût-il le plus inculte, se fonde sur le potentiel phantasmatique de chacun ; non pas en ce sens qu'il trouve dans le tableau la *concrétisation* du même phantasme mais la possibilité de concrétiser le sien propre », p. 11. Par la suite, Klossowski s'est opposé à la thèse de H. Szeeman dans son *Musée des obsessions*, pour qui l'artiste publicise une donnée obsessionnelle : thèse qui liquide l'aspect d'une contrainte incommunicable scellant toute œuvre d'art. Lui-même nie en effet la possibilité d'un échange de l'émotion par le truchement du tableau.

hésité un moment sur la possibilité d'une *iconographie exclusivement privée*, laquelle était parvenue presque d'un coup à son degré majeur de réalisation. Lorsqu'il se trouvait cour de Rohan, il fit une exposition qui n'était, dit-il, qu'une « réception mondaine ». Que de telles images aient pu s'imposer et sortir du cadre domestique, qu'elles aient eu à réfléchir pour le dehors la sphère conjugale, ne concerne pas directement sa méthode picturale. Elles montrent toutefois qu'une discipline intime astreignait leur auteur à l'époque où celui-ci ne se préoccupait pas d'exposer ses toiles à l'extérieur de chez lui. *L'espace mutique* du tableau s'est donc opposé à l'expérience écrite. Non que Klossowski ait traduit le premier dans la seconde, — car c'est plutôt le tableau qui renversera ensuite celle-là en un usage autographe et confidentiel du trait. Les postures suspendues sont en effet « suspendues » vis-à-vis de la référence mentale du livre, et les gestes, concertés ou non, que le phantasme impose également à la phrase écrite — un reflet grammatical du monde des images — doivent leur efficacité et leur beauté dans le texte qui les détaille à ces équivalents qui demeuraient pendant tout ce temps soustraits à une exhibition publique. D'un côté, les gestes du tableau maintenaient le poids de scènes silencieuses, de l'autre les descriptions du livre simulaient leur accrochage au-dehors.

Vint, plus de dix ans plus tard, le moment où Klossowski se décida à rehausser ses dessins (l'un des premiers fut « Milady et le bourreau de Lille »). Il utilisait toujours le papier Canson, et pouvait atteindre à un colorisme plus vif sur les petits formats (110-75 cm). Les couleurs y sont en effet presque saturées, et font bien l'impression d'être peintes. La densité est obtenue, dans ce cas, par un recouvrement entier de la page, soutenue par le dessin initial : ainsi pour « M. de Max et Mlle Glissant dans le rôle de Diane et d'Actéon », ayant pour fond les alpages du Beatenberg, où à la différence de la version antérieure — qui paraissait agrandir une gravure de l'école du Parmesan — le résultat est plus proche des *mezzatinte* anglaises. La même luminosité appartient à ces chefs-d'œuvre que sont « Le Reflet », « La

Possession invisible », ou « Mlle Glissant dans le rôle de Peter Pan » (Mlle Glissant était une actrice du début du siècle, de la scène et du muet). Il apparut assez vite toutefois que le tracé préalable entraînait en conflit avec l'application des teintes. Klossowski se résolut donc, simultanément avec la décision de se consacrer exclusivement à l'intervention silencieuse par le tableau, à abandonner la technique du rehaussement. Le choix fut de *dessiner avec des couleurs*. Il conserva l'usage du crayon, se servant de la gomme « à la façon d'un pinceau », pour nuancer entre elles les valeurs, et se plia plus volontairement à l'exigence de la dimension. On connaît presque deux cents numéros réalisés depuis par ce moyen. Les costumes, les dessous féminins, servent d'accessoires chromatiques privilégiés, contrastant avec l'effet d'*ocre rosé* qui pigmente l'épiderme. Une ligne foncée de brun, ourlant avec quelque fermeté les contours de l'anatomie, définit la pose et les conséquences plastiques qui en découlent dans l'équilibre du plan. Des verts, des gris violacés, des carmins s'opposent à l'exaltation phénoménale de la chair, de la paume et des joues : l'ensemble, *privé d'aucune ombre* (et par là de toute direction lumineuse, ou d'un style de représentation tactile — car ce sont bien des scènes impalpables), est baigné d'une lueur, dirait-on, *halogène* : elle accuse le caractère spirituel de la vision, pourtant crûment exposée. La honte, la chasteté, l'impertinence, la volupté ont donc leurs couleurs propres, et les tonalités participent directement à l'appréhension du phantasme.

Il n'en demeure pas moins que cette relative *désaturation* des teintes trouve également son explication picturale, en vertu d'une exploitation très lucide de sa méthode. Chaque couleur, étant *dessinée* (celle des paupières, des lèvres, des fesses, du corset, etc.), suppose une région de hachurages consciencieux et plus ou moins intensifs selon les nécessités ; un écrasement de la mine se produit localement qui ne s'imprime à son tour *qu'en repassant le dessin*. La densification de telle ou telle partie du corps répond, comme on le voit, à l'affleurement de la sensation : trouble, démangeaison, gêne, abandon, qui appellent la graphie

impeccable d'un site sensible. Il ressort de là que de nombreuses parties de la composition pouvant aller de 248 à 150 cm ne sont pas délibérément traitées avec une égale concentration colorée. L'œil n'est pas conforté par une distribution artificielle, par un équilibre psychologique du rapport entre couleurs froides ou chaudes. Au contraire, une façon d'incrédulité oculaire est renforcée par le pointillisme qui affecte les lieux privilégiés de l'approche visuelle.

Se servant maintenant du papier rentoilé, à l'exemple du *marouflage*, Pierre Klossowski rencontre un grain plus fort qui l'oblige à laisser transparaître la vision, alors que le fond n'est jamais opaque. S'il y a *touche* divisée de ce qu'il contrapose millimétriquement les segments de mine usée par le frottement, — tel un pigmentateur —, ce n'est pas chez lui en vertu d'une loi rétinienne, mais en fonction du réseau des teintes qui changent sur l'épiderme, — ou en fonction du *teint* de l'héroïne. L'ombre passante de l'incarnat allume le voile pâle, quoique non translucide, de la chair, qui contraste avec l'ordonnance héraldique du vêtement déshabillé. La texture sous-jacente de la peau trouverait ainsi d'elle-même son véritable simulacre sur le tissu granulé de la toile. Mais cette extension du coloriage au domaine de la vie adulte est là, d'abord, comme afin d'arracher les motifs de son œuvre à la pornographie « sérieuse ». C'est pourquoi ces considérations techniques n'ont de sens qu'à travers le *jeu* dont l'art par excellence serait le prolongement : comme une fable destinée à traduire par la fantaisie des moyens utilisés ce que Klossowski a prélevé à la curiosité insatiable, à la vision gullivérienne de l'enfant.

Ses sujets ne sont même « obscènes » ou « scandaleux » qu'en raison des dérivations, des simulacres qu'il oppose à la *saisie* du regard. Viols, prises à revers, dénudement brutal : le contenu sadique des tableaux de Klossowski imite dans sa structure un angle de vue cruel et torturant. Bien que les corps qui nous sont montrés ne fassent que se toucher à peine, leur motif en est presque toujours *agonistique* : c'est un combat, fût-il immobile, ou une vexation.

Ce qui est « faux » dans un tel combat, dans son issue, dans la froideur consommée de ce pancrace voluptueux ne viendrait que de la dissimulation des esprits, profitant de la rencontre des corps pour en éprouver les déterminations les moins défendables. A quoi le voyons-nous ? Aux agresseurs qui, s'emparant d'une physionomie, mettent en scène le caractère fortement prégnant de ce conflit moral. Or, il y a aussi dans le loisir de voir un plaisir criminel, et cette tentation criminaliste est objectivement l'enjeu de nombre de tableaux de Klossowski.

On a pensé des « Barres parallèles » que ce tableau insultant par sa verticalité hiératique, par sa distribution triple et solennelle était une nouvelle crucifixion. Lui-même m'avoue pour sa part : « Je recommence *La Mariée mise à nu*. » Il semble en effet qu'il faille d'abord se reporter à la « crise » du stéréotype de la « Belle anatomie », telle que lui-même l'a longuement analysée⁵. Son modèle est plus sûrement ici l'*Angélique* d'Ingres, ou l'ancienne *Andromède* dont les points constellés en croix servirent jadis à représenter sans voile la déesse astrale. Une gravure de Lobel Riche décrit la même « immobilisation ». Nulle *rhétorique de l'image* ne suffirait pourtant à l'expliquer, tout de même qu'il est douteux de se référer au sacrifice divin dont l'écartement des bras, aigu et refermé, indiquait plutôt pour les jansénistes la restriction du nombre des élus.

5. On retrouve dans *La Décadence du nu*, dans *Protase et Apodose*, un ordre de réflexions sur l'aspect *normatif* des schèmes institutionnels que la peinture reprend en charge et décompose. L'appréhension du nu par les « vieux maîtres » du siècle dernier est de ceux-là : « captation d'un dehors au-dedans même de la femme », « auto-exhibitionnisme », « dramaturgie » du corps dénudé, « modélisation » anonyme. Le *stéréotype* antérieur au simulacre — et déconstruit par lui — joue un rôle identique à celui de la syntaxe pour la censure classique propre au langage écrit. Il n'est que d'analyser la reprise du visage altier et douloureux du *cheval* par Géricault, comme un simulacre d'autoportrait, — ou de considérer la fonction de la *mandoline* chez Picasso, comme stéréotype déguisé du visage. On notera sous ce rapport que la liquidation du *nu en tant que sujet* (pictural) se transforme ici en une liquidation de l'identité gymnique.

Le fait est qu'au regard du tableau, perçu en tant que *phénomène*, le « sujet » ou le phantasme qu'il reproduit joue le rôle d'un *noumène*. Roberte pendue aux ligatures de ses barres se décompose elle-même selon une ignominie concertée et, en termes criminels, préméditée. Les *spintries* sadiennes que reconstitue parfois Klossowski (par exemple dans « Le Coquelicot ») ont de la sorte une existence dans la « sphère nouménale des choses obscènes ». Mais, à la différence du cliché du *posering* pornographique, ses personnages *ni ne regardent le spectateur, ni n'entrouvrent les lèvres*. Ces poses ou ces postures qu'il étudie sont bien des objets odieux ou suprêmes, des *en soi* de la vision : n'était que le visage dément, lui, l'identité de la structure gymnique. Il n'y a pas de nudité du visage ; et la « propre appréhension » du nu en tant que tel — l'*Un-nu* — est désavouée par cette expression composée, pleine de crânerie et de pudeur, de la tête qui le porte.

Telle serait la *fonction cathartique* du simulacre : montrer ce qui toujours échappe au dévoilement ; que le nu à son tour « est un costume » : un voilement de cet au-delà de la chair plus obscène que la chair même et que la chair trahit. Si un sujet nous semble insultant, une « fausse » image de l'acte, une caricature honteusement humoristique du viol, le visage de la femme et du garçon sortent eux indemnes de cette purgation ; ils ont gardé leur charme quotidien. Ainsi, à l'impossible *portrait d'un nu*, le tableau offrira-t-il le démenti des yeux, des épaules, des mains, des genoux : — comme par une simulation extérieure de ce conflit qui s'incorpore à ce que nous voyons. Mais, dans cette mise en scène, c'est bien le caractère universel des organes inanimés du sexe que critique le tableau.

Klossowski paraît ainsi décrire la *mort de l'âme* (le *Seelenmord*) comme une défaite du sexe. Ce n'est pourtant pas le cas. « La sieste à Vérone », « La récupération de la plus-value » disent même exactement le contraire. L'exaltation phénoménale — celle d'un *tableau vivant* — l'emporte à ce moment qui simule moins l'action traumatique présidant à la vision de la nudité que l'autodépossession consciente

de la femme. Elle s'y comporte comme un *modèle* ; non comme le personnage qu'elle incarne aux yeux du peintre, quoique le peintre peigne alors ce qui lui résiste : le monogramme que font les lèvres serrées, les commissures savourant leur complaisance, les narines frémissantes, les yeux encore téméraires ou déjà baissés. Dans ce même visage, inlassablement repris, Klossowski construit le simulacre de la nudité en tant qu'une agitation de l'âme.

Les doigts fléchis, les poings rageurs qui se figent, les jambes ballantes ou offensivement pliées, répondent, dirait-on, « périphériquement » au *nutus* : ce mouvement de tête dont la sémantique obsède Klossowski. Visuellement impossédable, l'identité morale échappe sous ces signes concrets, fuyant l'immobilité ou l'arrestation du corps. De même pour les garçons nus — si « robertiens » parfois —, au physique anguleux et gracile, qui n'ont pour se défendre que l'innocence du jeu, la moue ennuyée, l'effronterie : ce sont des *ignudi* dont la seule fraîcheur d'âme devient une donnée pictoriale, puisqu'ils rougissent d'être entrepris ou sourient d'un air morose. Le spectateur doit pourtant consommer le délit moral de la scène s'il veut l'éprouver en échange de sa corruption à lui. Or c'est cela peut-être que l'œuvre simule et que sa fonction cathartique exprime sous les dehors du plaisir visuel.

INDEX

A

Aberration : 125-126.
 Adoration : 143, 175, 176, 216.
 Adultération (de l'épouse par l'époux) : 20, 152.
 Affabulation : 27, 39, 58, 133, 144, 254.
Agapé : 123.
 Ame (débitrice de ce qui arrive au corps) : 221.
 Ame (forme du corps) : 122, 161, 164, 214.
 Ame (habitée ou cohabitée) : 62, 116, 117, 207, 258.
 Ame (hors de son lieu) : 53, 160, 220.
 Ame séparée : 201, 212, 213, 219.
 Amnésie spatiale : 64, 66, 67, 70.
Analogia entis : 162.
 Anamnèse : 197.
 Androgyne : 85, 132, 185, 216, 227.
 Ange : 117, 179, 187, 218, 228, 233.
 Angélicat : 237.
 Anomalie : 22, 105, 106, 121, 243, 245.
 Antéchrist : 137, 184, 222, 226.
 Antipape : 137.
 Apparence : 83, 218, 219, 256.
 Argent (rôle érogène de l') : 115, 124, 125, 242, 243.

Athéisme (incroyance) : 58, 102, 115, 136, 140, 168, 175, 176.
A-théologie : 181, 182, 191.

B

Bien d'usage : 123, 244.
 Bien précieux : 152.
 Bien (souverain) : 176, 178, 179.
 Biens iniques : 236.

C

Cas fortuit (*Zufall*) : 89, 105, 196, 200, 201, 207.
 Censure (de la syntaxe) : 126.
 Censure (implicite à l'affectivité) : 89, 102, 259.
 Cercle vicieux : 198, 202, 206.
 Chair : 164, 167, 176, 178, 260.
 Chair céleste : 177.
 Christ : 168, 183, 221.
 Cohabitation : 35, 258.
 Cohérence (du moi) : 75, 199, 207.
 Cohérence (répulsive de l'intellect) : 88, 89, 206.
 Communicabilité : 112, 122, 124, 126, 161, 164.
 Communication des idiomes : 161.
 Communication (linguistique) : 117, 120, 178.

Compénétrabilité des personnes : 217.
 Compensation (vénale ou matérielle) : 123, 125, 237.
 Complexe (pathogène) : 33, 35.
 Complexe uranien : 85, 104.
 Concordance idiomatique avec l'image : 77.
 Conscience sans sujet : 165, 202.
 Contemplation : 23, 32, 61, 70, 139, 144, 182, 255.
 Contrainte (à communiquer) : 118, 257, 258.
 Contrainte (intérieure à l'artiste) : 119.
 Contre-don : 152.
 Contrefaçon : 113, 117, 227.
 Corps apparent : 218.
 Corps divin : 114, 183.
 Corps (du néant) : 177.
 Corps-propre : 113, 115, 116, 196, 199, 203.
 Corps (simulacre vivant) : 46, 124, 195.
 Couple : 104, 153, 227, 228.
 Croix (sacrifice de la) : 177, 178.
 Culte des images : 77, 78, 131, 132.
 Culpabilité : 156, 163, 176, 219, 225.

D

Décomposition de l'unité personnelle : 116, 204.
 Dédoublément : 59.
 Déguisement intentionnel : 85.
Delectatio morosa : 53, 244, 260.
 Demande : 48, 190, 239.
 Démon (de l'instant) : 196, 208.
 Démon intermédiaire (*Spiritus phantasticus*) : 9, 10, 32, 158, 159, 253, 254, 257, 259.
 Démonologie : 31, 32, 205, 254, 255, 258.
 Dépaysement : 54, 66, 68, 96.
 Dépense (gaspilleuse) : 190, 191.
 Désorientation onirique : 66, 142.

Dette : 163, 191.
 Diable : 98.
 Discontinu : 35, 52, 165, 195, 203, 205, 206.
 Discontinuité spatiale : 197, 200.
 Docétisme : 218, 225.
 Don de soi : 151, 152.
 Don (fructifiable) : 233, 241.
 Droit à la parole : 121, 126.
 Droit (de contraindre à la jouissance) : 115, 239, 246.
 Droit (de rature) : 37, 265.

E

Echange des corps : 114, 115, 123, 124, 125, 152.
 Echange des propos : 113, 114, 119.
 Echange (matériel) : 234, 235.
Eros (mort d') : 197.
Eros païdikos (socratique) : 98, 102, 103, 105, 142.
 Esclave industrielle : 237, 238, 240.
 Espace (ou monde) des esprits : 117, 151, 166.
 Espace (du tableau) : 62, 256.
 Espèce (au sens grégaire) : 121, 123, 206, 241.
 esprit (s) : 33, 163, 218, 226, 233, 259, 260, 261.
 Esprit : 158, 160, 219.
 Esprit industrialiste : 239.
 Éternel retour : 201, 202, 205, 221, 227.
 Être « sans être tel » (*Sosein-losesdasein*) : 202.
 Exorcisme : 36, 41, 118.
 Expropriation (du corps-propre) : 76, 115, 116, 117, 125, 154, 155, 239.

F

Fait accompli : 120, 126, 183.
 Fait divers : 259.
 Fait écrit : 58.
 Fait vécu : 21, 28, 51, 58.
 Fascisme : 136, 185, 188, 189.
 Faux : 27, 89, 257.
 Fiction : 36, 77, 83, 88, 153.
 Fin des temps : 143, 201, 212.
 Fond muet : 113, 119.
 Fraude : 162, 236.

G

Gage : 124, 153, 240.
 Généralité sociale (du discours) : 27, 124.
 Geste muet : 79, 80.
 Geste naturaliste : 64, 214.
 Gnose : 178, 184, 204, 219.
 Gratuité : 236.
 Grégarité : 105, 122.

H

Hallucinoze : 50.
 Hérésie : 140, 142, 143.
 Hiératisme : 223.
 Hétérodoxie : 139, 186.
 Hors de prix : 190, 243.
 Hypostase : 162, 261.

I

Identité (problème de l') : 18, 55, 76, 116, 122, 160, 163, 198, 204, 220.
 Idéologie : 18, 20, 56, 114.
 Idiome du corps : 41, 116, 122, 161.
 Idiome mutique : 118.
 Idiome pictural ou plastique : 77, 78, 115, 118.
 Idiome physiognomique : 161, 164.
 Idole : 211, 224, 226.
 Image : 45, 77, 78, 83, 86, 89, 99, 115, 118, 162, 176.
 Image (de l'acte) : 126, 127, 242.
 Image (de la richesse) : 233.
 Image stérile : 122.
 Incarnation : 160, 168, 218.
 Incommunicabilité (de la personne) : 117, 126, 160.
 Incommunicable (au sens subjectif) : 116, 120, 121.
 Incommunicable (au sens objectif) : 112, 116, 161, 162, 163, 178.
 Incongruité : 122.
 Indifférence (état d') : 195, 201, 224.
 Individuation personnelle : 165.
 Inéchangeabilité : 20, 59, 113, 117, 151, 165, 235, 260.
 Inintelligibilité : 121, 125.

Instant : 23, 24, 202, 206.
 Instant spatial : 40, 201.
Intellect agens : 165.
 Intensité : 75, 89, 115, 116, 201, 203, 220.
 Intention : 48, 75, 115, 163, 213.
 Intériorité : 34, 224.
 Intervalle : 49, 66, 79, 200, 219.
 Inutilité : 241.

J

Jugement dernier : 224.

K

Kenosis : 228.

L

Libertinage : 104.
 Lieu (intérieur ou extérieur) : 34, 35, 47, 50, 53, 62, 64, 196, 198, 225.
Logos : 126, 157.
 Loi : 103, 156, 157, 189.

M

Machine (du tableau) : 81.
 Machinerie exorcisante : 58, 59.
 Magnétisme affabulateur : 57.
 Malédiction de l'artiste : 118.
 Marchandage : 115, 152, 234.
 Mariolâtrie : 143, 185, 216.
 Marxisme : 136, 137, 182, 186.
 Méchanceté céleste : 137, 260.
 Mercantilisation : 233, 235, 243.
 Métastase : 258.
 Mimétisme mental : 31, 99.
Moi (intégrité du) : 125, 155, 196, 197.
 Monnaie d'échange : 118, 152.
 Monnaie vivante : 237, 240.
 Monogamie : 59, 61, 150.
 Monomanie : 17, 20, 23, 24, 52, 57.
 Monothéisme : 125, 197.
 Monstruosité : 115, 121, 142, 150.

Mort de Dieu : 175, 176, 178, 197.
 Mutisme : 6, 111, 116, 119, 167.
 Mythologie : 155.

N

Non-urgence de la volupté : 245.
 Norme : 105, 121, 125, 181, 241.
 Nu (vision du) : 47, 55, 66.
 Numéraire : 124, 125, 243, 244.

O

Objectivation : 31, 32, 40, 258.
 Obsession : 24, 82, 118, 257.
 Offense : 178.
 Offre : 242.
 Onirisme diurne : 87, 88.
 Onirisme topologique : 49, 53, 67.
 Optique gullivérienne : 86, 88, 214.
 Oubli : 88, 89, 184.

P

Paradigme (de l'image) : 78, 79.
 Paranoïa : 33, 34, 35, 59, 136.
 Pathophanie : 33.
 Pathos : 35, 200, 203, 204.
 Pathos nietzschéen : 178.
 Péché : 103, 118, 163, 190.
 Persistance : 34, 35, 39, 76, 111, 162, 204.
 Personnage : 32, 59, 65, 76, 80, 85, 141, 150, 254.
 Phantasme : 21, 47, 55, 116, 119, 121, 122, 157, 158, 226, 244, 254, 258.
 Phantasmatisation : 39, 123, 125, 261.
 Physionomie : 61, 68, 79, 81, 93, 99, 111, 134, 161, 167.
 Portrait : 207, 254, 258.
 Possession : 35, 114, 151, 164, 201, 225.
 Présence réelle : 66, 123, 177, 179.
 Prix : 114, 190, 236, 242.

Propriété (du moi) : 76, 160, 163, 195.
 Propriété (comme héritage de la chute) : 163, 234.
 Prostitution universelle entre les êtres : 115, 152, 243.
 Psychanalyse théologique : 32.
 Psychophagie : 113.
 Puissances extérieures : 32, 34, 157, 168, 206, 254, 258.

R

Réceptivité : 64, 84, 200, 256.
 Rehaussement : 65, 66.
 Répétition (théâtrale) : 59, 159, 224.
 Répétition (réitération) : 65, 89.
 Répression : 138, 173, 241, 244.
 Ressemblance : 40, 54, 55, 254.
 Retour (de l'univers) : 184, 202.
 Retour (sur soi de la pensée) : 199.
 Rétribution des mérites et des peines terrestres : 219.
 Richesse : 235, 238, 244.

S

Sacerdoce : 135, 144.
 Sacrement : 152, 153, 167.
 Sacrifice divin : 124.
 Sacrifice humain : 122, 123, 183.
 Sacrifice matériel : 123.
 Simulacre (de l'artiste) : 39, 118, 236, 254.
 Simulacre (de la communication) : 113, 119, 121.
 Simulacre (du phantasme) : 66, 257, 259.
 Simulacre (équivalent ou réplique) : 237, 257, 260.
 Simulacre exorcisant : 40, 255, 258.
 Simulacre statuaire : 47, 226.
 Sodomie : 125, 143, 222, 223, 225.
 Soi (*Selbst*) : 205.
 Songe : 87, 126.

Souffle (*flatus*) : 201, 212, 220, 222.
 Spectacularité : 64, 83, 93, 102, 214, 217, 219, 245.
 Spéculaire : 58, 69, 83.
 Spirale : 223.
 Standardisation de la suggestion : 238, 242.
 Statue : 46, 47, 77, 143, 185, 227.
 Stéréoscope : 62.
 Stéréotype : 55, 61.
 Sujet (*subjectum*) : 165, 202, 203.
 Supplice : 191, 215, 225.
 Suppôt (*suppositum*) : 25, 75, 111, 126, 158, 161, 163, 164, 165, 166, 202, 203, 204, 206.
 Surréalisme : 143, 181, 186.

T

Tableau : 19, 41, 42, 64, 66, 81, 118, 119, 214, 256, 258.
 Tableautisation : 218.
 Tableau vivant : 159.
 Technique d'extériorisation : 32.

Ténèbres : 35, 136, 141.
Theologia theatra : 33, 155.
 Théologie : 29, 59, 156, 157.
 Théophanie : 196.
 Théurgie : 254.
 Tiers : 153, 225.
 Topologie : 53, 67.
 Trompe-l'œil : 55, 65.
 Trinitarisme : 161, 162.
 Trinité extérieure : 163.

U

Ultramontanisme : 95, 139.
 Uranisme : 87, 104.
 Usage : 236, 243, 245.

V

Valeur : 114, 124, 237, 244.
 Vénalité : 115, 238, 242.
 Verbe : 113, 114, 178.
 Verticalité : 50, 62, 197, 198.
 Vierge : 133, 216.
 Viol : 102, 152, 156, 163, 243.
 Vision orphique : 107.
 Vision puérile : 63.
 Virilisme : 237.
 Volupté : 166, 190, 239.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	5
1. L'objectivation	13
2. Au Palais-Royal	43
3. Le paradigme et le culte des images	71
4. La consultation de Gide	91
5. Du corps gage de la parole	109
6. L'expérience religieuse	129
7. <i>Roberte ce soir</i>	147
8. L'a-théologie, ou l'Eglise de la mort de Dieu	171
9. Le discontinu	193
10. <i>Le Baphomet</i>	209
11. La mercantilisation de la vie impulsionnelle	229
12. A l'atelier	247
Notice	263
Bibliographie	269
Brèves remarques sur l'œuvre dessiné de Pierre Klossowski	277
Index	291

Achevé d'imprimer
le 12 avril 1985
N° d'éditeur : 10546
N° d'imp. : 9292
Dépôt légal : mai 1985

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

20 AVR. 1989

08 MAI 1989

11 MAI 1989

CE

11



a39003 013107114b

Écrivain parfois assimilé à la figure du secret, bien que sa pensée n'ait cessé d'exercer une réelle influence, traducteur, commentateur érudit de Sade et de Nietzsche, Pierre Klossowski s'est tu brusquement, au début des années soixante-dix, – comme on supprime son double, – pour ne se consacrer plus qu'à la seule activité picturale. Rencontrant aujourd'hui le spectateur sur le terrain silencieux du tableau, son œuvre plastique donne à voir non pas **l'envers** mais **l'endroit** de l'expérience qui parle dans ses livres : une suite de grands dessins en couleur, dont la minutieuse et délirante précision de détail illustrerait, en autant de sujets insolites, le spectacle de la vie de l'âme.

À pousser ici le peintre hors de la réserve où il se tenait, nous n'avons pas donné pourtant un autoportrait en paroles. Au contraire, l'unité d'une physionomie vivante se révèle, dans ce livre, à la mesure des rétractations et des oublis qu'intègre au fil de l'entretien la personne même que l'on interroge. C'est donc plus une méditation en mouvement, une rumination "frivolement sérieuse", qu'un ensemble systématique, si même les lancinantes images d'une obsession persécutrice ne peuvent s'y prononcer que cernées par un raisonnement d'ordre théologique.

Aux discussions, aux disputes mêmes, succèdent des entretiens "anecdotiques", puis l'évocation d'autres physionomies – Gide, Bataille ou Benjamin – non moins démonisées peut-être que la sienne ; tandis que le romancier de **Roberte ce soir** et du **Baphomet** indique dans la suite de l'ouvrage comment ses affabulations narratives lui ont permis de supprimer les fausses querelles de l'idéologie par le recours même à la fiction.

Dans sa forme enfin, ce livre d'entretiens, sans rien sacrifier aux ruses de la spontanéité, de l'étouffante complicité, lance un défi à la restitution mécanique des propos, offrant au lecteur un authentique document, mais dans le style d'une interview imaginaire.

