



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

IL SEGRETO

a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

FABRIZIO IMPELLIZZERI

## **Secret, solécisme et dévoilement de l'indicible dans l'œuvre de Pierre Klossowski**

[...] dès que je quittais la scène de cette comédie mentale, aussitôt m'envahissait la mémoire avec autant de sensations que de fantômes de corps, de spectres que d'appréhensions. [...] la conspiration du silence [...] forme l'axe sur lequel s'effectue la relation du corps de Roberte [...] cette conspiration se trame sous l'épiderme de Roberte autant que dans ma syntaxe. Elle le dispute donc à mon écriture, elle lui refuse le droit d'en parler, alors que l'épiderme de Roberte ne pourrait seulement pas frissonner sans ma syntaxe qui n'en est que l'envers, quand la conspiration du silence prétend en être l'endroit, soit son caractère exposable, sa promotion au rang d'article, son avènement mercantile... (Klossowski 1995 : 9).

Pierre Klossowski (1905-2001), dans la plupart de ses œuvres écrites et illustrées, raconte artistiquement un seul événement : les désirs érotiques inconfessables de sa femme Roberte, autrement dit Denise Morin-Sinclair, élevée dans un milieu profondément bourgeois, pudique et catholique. Nous la retrouvons omniprésente et protagoniste – comme une véritable obsession – dans les romans *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959), *Roberte, ce soir* (1954) et *Le Souffleur* (1965), tous trois recueillis dans cet ordre à l'intérieur de la trilogie de *Les Lois de l'hospitalité* (1995). Roberte est une épouse à l'esprit multiple, paradoxal, contradictoire, partagée entre la répression et le plaisir pervers de la chair, une sorte de démon qui s'actualise comme une déesse païenne en métamorphose continue, insaisissable et incommunicable tout comme l'est Diane au bain devant son voyeur Actéon (*Le Bain de Diane*, 1956). "Impénétrable", imperturbable, Roberte cède au plaisir en trahissant sa propre vo-

lonté érotique par des gestes et un visage qui se partagent, la plupart du temps, entre répulsion et invitation à l'étreinte. À travers le solécisme, Klossowski nous démontre ainsi l'incohérence de son personnage Roberte et tente de nous "faire voir" son secret pervers que le texte écrit se limite à évoquer. Parallèlement, Klossowski peintre nous révèle, grâce aux dessins diaphanes esquissés à l'intérieur de ses "tableaux vivants", les fantômes qui habitent le corps de Roberte et déclassifie de ce fait ses fantasmes. Seule l'œuvre picturale, visible, est ainsi capable de réaliser la monstration des secrets qui hantent l'esprit de Roberte, et l'idiome corporel, en se substituant au langage codé du monde conventionnel et de la morale bourgeoise, nous dévoile finalement l'insondable.

### **Denise-Roberte : corps secret de l'inconfessable monomanie de Pierre Klossowski**

Pour Pierre Klossowski, Denise Morin-Sinclair n'est pas tout simplement une épouse. Denise est une complice, un accessoire érotique, un support fantasmagorique, un simulacre sur lequel inscrire toutes ses projections érotiques. Cependant Denise en tant qu'épouse ne pouvait interpréter à elle seule l'âme perverse et secrète du personnage féminin qui traduisait les monomanies de son mari. Il lui fallait, pour se "mettre dans la peau" des désirs de son époux, et pour se préserver aussi, une autre peau, cette fois capable d'incarner à elle seule un épiderme apte à révéler l'essence secrète d'un esprit pervers qui portera dorénavant le nom de Roberte. Denise n'est donc pas une seule femme mais deux femmes à la fois : l'épouse et l'interprète, l'institutrice et la prostituée, Denise et Roberte justement. Dépossédée dans sa manière d'être possédée, elle s'offre à son homme comme un objet fantasmagorique, voire comme le sujet adaptable de ses mises en scène érotiques. Elle est double et soumise à une relation qui n'a pour mission que celle de mettre à l'œuvre, en scène et surtout en valeur, ses désirs de femme assujettie par la morale bourgeoise. Denise, transformée en Roberte, dévoile dorénavant, dans son altérité, tous les scénarios sexuels qui hantent la pensée de Klossowski. Elle se transforme en son "autre" femme, en

cette énigmatique actrice sensuelle qu'est Roberte, curieusement éducatrice protestante et inspectrice de la Censure. Dès lors, Denise se prête, et sans retenue, à jouer – avec "plaisir" – le rôle que son conjoint lui impose et se fait appeler Roberte.

Denise, son modèle conjugal, celle-là même qu'il a choisie entre toutes (à commencer par le sacrement du mariage en 1947), pour accueillir Roberte ; un mythe, une affabulation, une femme pas comme les autres... Roberte, inventée si ressemblante qu'elle se confond – à tort ou à raison – avec son modèle bien réel. [...] Roberte, capable par son seul prénom d'évoquer ou de résumer une série de situations inimaginables pour une autre femme... (Sobelman 2007 : 9-11).

Le prénom de Roberte est répété constamment comme une litanie tout au long des romans et son visage se superpose lui aussi, comme une iconographie religieuse, sur toutes les toiles. Roberte est une véritable affabulation, une invocation obsessionnelle qui autorise la résurrection d'un corps fantasmé. L'acte de la nomination de Roberte est ainsi un acte de libération d'une âme secrète enfermée dans un corps contraint.

Roberte est l'esprit qui habite désormais le corps de Denise, c'est un "nom qui recouvre deux femmes interchangeables" (Klossowski 1950 : 273), antinomiques et osmotiques à la fois. Roberte est, à l'intérieur de l'œuvre klossowskienne, bien plus qu'un alter-ego, bien plus qu'un prétexte autofictif. Elle révèle dans sa duplicité nominale, dans ses contradictions, dans son solécisme,<sup>1</sup> l'essence secrète de ses propres fantasmes érotiques entièrement partagés et encouragés par son époux. Possédée par l'esprit de Roberte, Denise communique et collabore à présent beaucoup mieux et sans gêne avec son metteur en scène et mari Pierre Klossowski. Précisément pour

---

<sup>1</sup> "Certains pensent qu'il y a solécisme dans le geste également, toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main on fait entendre le contraire de ce que l'on dit. [...] Mais s'il y a solécisme, si c'est quelque chose de *contraire* que les figures *font entendre* par un geste quelconque, il faut qu'elles disent quelque chose pour que ce contraire soit sensible ; mais peintes, elles se taisent ; le spectateur parlerait-il donc pour elles, de façon à sentir le contraire du geste qu'il les voit faire ?" (Klossowski 1959 ; 1995 : 14).

démontrer ce rapport artistique absolument complice et pervers au sein de cette vie conjugale insolite, Isabelle Sobelman, lors d'un long entretien avec Denise Klossowski, datant du 16 octobre 2002 peu après le décès de Pierre Klossowski, lui pose cette question plutôt rhétorique : "Roberte aurait-elle pu être interprétée par une autre que toi ?" (Sobelman 2007 : 62) Et Denise, constamment sous l'emprise de son rôle ambigu, lui répond :

Le modèle était vivant : pourquoi aller chercher ailleurs ? [...] Je réagissais comme Denise, probablement. Mais je jouais Roberte. Parfois je réagissais comme devait réagir Roberte et non pas comme aurait réagi Denise. [...] Il n'y a pas d'ambiguïté, je suis Denise et il m'est arrivé d'interpréter Roberte, maintenant dans ce dialogue je dis aussi une vérité: les réactions et les sentiments dans le jeu pouvaient se mélanger... [...] J'étais la femme de Pierre. Pas moi (ivi : 63).

Être la femme de Pierre et le personnage de Roberte la dispense sans doute à ses yeux mais la rend encore plus énigmatique, double et secrète puisqu'elle s'interpose et se glisse sans cesse dans cette "ambiguïté" du double rôle. Denise Klossowski trahit évidemment une nature complexe, quasi schizophrénique, qui tend à ne faire aucune différence entre l'être et le personnage. La superposition des noms sur un même corps ne peut que gommer les contours identitaires entre les deux femmes car "*Quand elle ne veut pas entendre, Denise fait sa Roberte, son corps se raidit, son regard devient soudain distant, réfractaire, en même temps qu'il exprime comme une possibilité à venir, une ouverture différée*" (ivi : 17). Denise fournit une réponse qui porte encore plus à confusion et son témoignage, tout à fait correspondant à son véritable bipolarisme identitaire, renforce davantage cette aura d'opacité qui fait tout son charme secret. Le fait d'être la femme de Pierre Klossowski, d'un artiste monomane, l'autorise à un abandon, à un affranchissement, à un "effacement" qui ne peut que la libérer de son intégrité bourgeoise. Elle précise : "J'étais la femme de Pierre. Pas moi" (ivi : 63). Déshabillée de toute responsabilité, Denise s'abandonne à son rôle pour renchérir un brouillage identitaire qui maintient l'opacité d'une identité complexe et vicieusement réversible. Denise confesse un désordre mental

entre la réalité et le songe, la pensée chaste et le plaisir, la vérité et le secret de son essence perverse. C'est son mari qui mène le jeu, pas elle, et toutefois c'est elle qui s'y prête. Pour en souligner davantage la complexité et l'incohérence, Klossowski fait de "sa" Roberte une présidente de la commission de la Censure, une femme protestante. Elle parle des vertus et des lois, elle est austère et froide. Ses paroles semblent être pures mais son silence est impur, tout comme son corps qui ne cèle et retient nul secret. Si elle se tait, son corps parle pour elle, il la trahit par ses frissons et son rougissement. C'est par le biais de son silence complice qu'elle invoque et provoque les esprits qui vont s'introduire dans ses actions corporelles. Les esprits agissent sur son corps et dans son corps, ils s'incarnent au gré de ses fantasmes en devenant des colosses ou des nains. Denise est le corps qui accueille Roberte, laquelle se fait simulacre et support. Denise joue irrémédiablement le rôle de Roberte et ce avec une certaine délectation. L'union hypostatique des deux femmes en Une, en Roberte justement, fonctionne comme une impulsion vers l'ailleurs fantasmagique. Roberte déclenche ce que Denise ressent et surtout ce que Pierre Klossowski médite secrètement dans sa monomanie. Par le biais de l'écriture puis de la peinture, Klossowski expose le corps de sa femme au regard d'autrui. Il transforme Denise en Roberte et en libère tous les fantasmes, comme il le souligne dans ce passage :

Encore cette image de soi, reflétée par le regard d'autrui, ne lui vient-elle que dans l'irrésistible montée du besoin de vivre qu'elle pense se devoir de refréner, besoin de se libérer de sa dignité, de cette dignité comme inscrite dans la régularité de ses traits. [...] tandis qu'autrui, par ce regard même qui la flatte vulgairement, à errer sur son corps, ses mains, ses jambes, lui ôte jusqu'à ce masque même qu'elle voudrait encore maintenir, et ne lui rend à l'instant que jugé ; ce masque qu'elle ne saurait plus maintenant désormais sans le secours, indigne d'elle, de ce regard tout à l'heure étranger, dès lors le sien (Klossowski 1959 ; 1995 : 37).

Roberte se voit et se démasque ainsi par le regard d'autrui, à l'intérieur de cet axiome ambivalent de l'exhibitionniste et du voyeuriste

qui ne peut agir sans l'intercession et le plaisir de l'autre. Un voir et être vu complice prêt à enclencher immédiatement une prise de conscience qui s'actualise également et la plupart du temps face au miroir. Comme Narcisse, Roberte a un rapport très particulier avec le miroir. Il fonctionne pour elle comme un troisième œil qui la libère de la réalité pour entrer dans un monde fait de rêveries et de fantasmes inassouvis. Le miroir se propose, dans toute l'œuvre klossowskienne, dans son rapport binaire entre le moi désirant et le Moi placé en deçà prisonnier de son corps. Le miroir permet de la sorte à Roberte de passer de l'autre côté et de rentrer dans un univers autre où finalement les désirs sont satisfaits. Dès que Roberte se voit au miroir "elle se noie [...] [et] bascule dans le théâtre" (Castanet 1999 : 153) de ses rêves érotiques. La glace est une surface réfléchissante qui ouvre ses fenêtres intérieures, libère l'âme endiablée du corps, ses secrets les plus intimes, et lui permet dès lors la transsubstantiation. Dans ce voyage onirique, qui est la capture de sa propre image au miroir, Roberte évoque cet épisode :

[...] ma salle de bains et la scène qui s'y déroule [...] s'inspirent de cette idée bien virile qu'une femme qui consent à s'abandonner à une rêverie libidineuse doit infailliblement se livrer à un agresseur fortuit [...]. Si elle se livre, c'est alors seulement qu'elle commence à rêver. [...] je me retire dans la salle de bains et alors – tandis que devant la glace, je serais fascinée par mon propre corps – voici Vittorio, que ma rêverie aurait grossi jusqu'à en faire ce colosse garde pontifical, [...] le colosse, plus colosse que jamais, surgissant derrière moi, me saisit au poignet, m'immobilise ; bien mieux [...] le colosse m'arrache mon chemisier, met mes seins à nu et me mord si parfaitement dans le gras de l'épaule que je lâche la badine. Alors le jeu commence, minuté comme l'horlogerie d'une machine infernale [...]. L'idée que le "colosse" et le "nain" ne seraient autres que les produits d'abord inconsistants de ma propre rêverie, qu'ils gagneraient en consistance à mesure que se prolonge mon silence, devient le rouge des scènes immondes qui se suivent par étapes de plus en plus révoltantes: le colosse me somme de parler, de dire ce qu'il me fait; et comme je persiste à me taire, ma complicité augmente, ma résistance s'évanouit, mes sens flambent et la trop belle inspectrice de la Censure que je suis en vient à suer à la fois de honte et de plaisir [...] (Klossowski 1959 ; 1995 : 66-67).

Le but ici est de se demander s'il s'agit vraiment d'un rêve les yeux ouverts ou d'une double réalité bien plus profonde. L'image au miroir prend une autonomie, elle se détache et démontre la coexistence de deux femmes en Une, deux jumelles – parfaitement identiques – séparées par la superficie de la glace. La prise de conscience de cet Autre au miroir qui réside précisément dans notre corps permet de vivre la vision réfléchie avec une passion toute narcissique et un plaisir entièrement onaniste. Une sorte d'auto-érotisme donc qui naît d'une découverte du "sensible" de notre corps et que Pierre Klossowski démontre à Roberte en ces termes : "vous qui jouissez d'une double nature [...] devant ce miroir [...] comme il ne s'agissait que du simulacre de votre âme créée pour habiter ce corps [...] vous confondez grossièrement avec silence le mutisme d'une chair vivante" (Klossowski 1954 ; 1995 : 140-142). Denise cède ainsi la parole et son corps à Roberte, laquelle se livre à dévoiler une vérité psychique inconfessable qui se manifeste dans le texte et surtout dans le tableau par la métempsychose du fantasme : "C'est le récit lui-même qui regarde Roberte. [...] elle est regardée anonymement, par le récit tabulé, tableauté. [...] Roberte est dans le regard du récit et elle ne le sait pas" (Wilhem 1979 : 110-111) ajoute Daniel Wilhem.

### **Opacité, diaphanéité et revers de l'insondable dans le passage au "tableau vivant"**

La nature double et secrète de Roberte, signe d'une énigme charnelle irrésistible, produit de toute évidence une attraction des contraires puisqu'elle se manifeste au lecteur-voyeur sous son regard pervers qui dissimule dans son mutisme irréprochable l'essence d'une formule arcane, hermétique et obscure. "C'est le silence, le mutisme émotif, qui trahit l'attente de Roberte. Cet instant, où pouvant mettre un terme à ce qui advient, elle reste muette [...]" (Castanet 1999 : 145) attestant de la sorte le désaveu de son corps et sa propre complicité à la mise en scène de ses désirs charnels. Au sujet du silence, Klossowski souligne :

Si la parole exprime des choses que vous jugez ignobles du seul fait qu'elles sont exprimées, ces choses demeurent nobles dans le silence [...] et si la parole n'est noble qu'autant qu'elle exprime ce qui est, elle sacrifie la noblesse de l'être aux choses qui n'existent que dans le silence ; or, ces choses cessent d'exister dès qu'elles prennent la parole (Klossowski 1954 ; 1995 : 172).

Mais le corps de Roberte ne peut plus freiner ses désirs et donc se taire. Les traits de son visage austère trahissent, par le solécisme de ses mouvements, par la transpiration de son corps, et par le sourire contraint de ses lèvres, un "plaisir muet" et secret que le silence ou la parole ne suffisent plus à contenir. Roberte par sa peau accueille le simulacre qui libère finalement ses voix intérieures jusqu'alors impénétrables. Quand Klossowski parle de l'épiderme de Roberte, il en parle comme d'un tissu sur lequel s'inscrivent sa syntaxe, ses mots, ses traits de crayons et tout le mutisme secret d'une chair vivante. Sa syntaxe, qu'elle soit scripturale ou picturale, s'investit ainsi dans sa fonction communicative du fantasme là où l'absence du dicible produit une véritable faille. L'indicible, ou encore mieux l'invisible, est à faire voir et à montrer. Pour Pierre Klossowski, "le signe abstrait de la parole a recours à l'évocation d'un art concret comme la peinture pour peindre la réalité que la parole n'estimerait pas pouvoir exprimer par ses propres moyens" (Klossowski 1950: 76). Pour subvenir au besoin de révéler l'insondable mutisme de Roberte, Pierre Klossowski entreprend donc un parcours différent de la narration pour s'orienter vers la "monstration". Denise Klossowski nous en livre ce précieux témoignage :

C'est Balthus [le frère de Pierre Klossowski] qui devait faire ces illustrations, mais Balthus ne comprenait rien à son frère, et encore moins à moi, il a dit non je ne peux pas faire ces dessins, je ne peux pas rentrer dans ton truc, c'est là que Pierre a fait lui-même les illustrations, c'est là qu'il a commencé (Sobelman 2007 : 59).

Pierre Klossowski avait donc absolument besoin de faire voir ce qu'il ne pouvait décrire et écrire.<sup>2</sup> Les secrets intimes de Roberte et

2 Michel Foucault illustre exactement la pensée de Klossowski concernant ce rap-

leur éruption fantasmatique nécessitaient effectivement d'un autre langage que l'écriture, d'une autre syntaxe, cette fois-ci plus apte à montrer l'indicible, voire même l'inavouable. Fasciné par l'idée du silence qui abrite les secrets de son fétiche Roberte, Klossowski explique qu'il lui fallait à tout prix :

[...] exploiter ce silence du portrait pour en faire un tableau [...] et cela en attaquant le portrait par des figures qui l'environneraient, interposées entre la physionomie et cette appréciation extérieure à laquelle faisait appel son silence, donc à la complicité publique. Ainsi, ce portrait, soudain peuplé d'autres figures, devint un tableau destiné à la leçon par l'image (Klossowski 1995 : 349).

Klossowski abandonne donc la page de ses cahiers pour tracer d'autres contours sur une énorme surface de papier blanc qu'il caresse à présent de sa mine de crayon. Le travail de composition des corps grandeur nature s'avère évidemment très lent puisqu'il utilise des mines de plomb ou des crayons de couleur. Une technique quasi pointilliste qui produit en lui une certaine délectation qu'il savoure doucement et tactilement pour modeler le corps de son épouse Denise transformée en son affabulation érotisée Roberte. Le dessin au crayon devient non seulement un plaisir de narration tactile – vue sa lenteur – mais permet de même d'esquisser par des traits très légers des silhouettes de fantômes érotiques qui entourent le corps de Roberte en montrant d'une manière très réaliste la pantomime des esprits qui la hantent. La diaphanéité des dessins presque "inachevés" de Klossowski sera la représentation en revanche absolument "achevée" de l'inconsistance d'une essence spirituelle fluctuante et immatérielle. C'est dans ce trait léger que se

.....  
port dichotomique, parfois difficile et incompatible, entre l'écriture et la peinture. Il affirme : "le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe" (Foucault 1966 : 25).

révèle l'indicible secret d'une nature perverse et de son motif obsessionnel. Grâce à la diaphanéité des contours, à leur transparence – ou pour être plus précis à leur “trans-apparence” –, le spectateur passif du “tableau-figé” va se transformer désormais en voyeur actif du “tableau-vivant”. “Le tableau cesse d'être un simulacre pour devenir un en-soi” (Klossowski 1984 : 78), il acquiert son autonomie représentative, s'offre à son public, il s'y soumet dans une interaction complice et “animée” qui est absolument implicite au dialogue existant entre la toile et son observateur. Le spectateur-voyeur des œuvres artistiques klossowskiennes est ainsi prêt à compléter dorénavant toutes les formes que l'on distingue à peine. Il discerne de son œil attentif et complice petit à petit tous les corps à peine estompés par le crayon de Klossowski qui les avait rendus prisonniers de son brouillard fantasmatique. Dans l'opacité imaginaire du tableau, le spectateur-voyeur est capable – de par sa connivence – de faire pulser de vie chaque personnage, chaque fantôme, de même qu'il fait tressaillir le corps de Roberte qui s'anime de manière autonome au gré des envies de son contemplateur. Le spectateur-voyeur sera sitôt l'instrument – lui aussi muet – des désirs inconfessables de Roberte et mettra l'œuvre en mouvement, en vie. Le silence qui semblait faire cesser les choses et taire les secrets enclenche dans l'œuvre d'art un tourbillon d'émotions charnelles. Debout, face au dessin, comme devant un miroir qui projette son propre fantasma, le spectateur-voyeur active ce que Klossowski appelle son “tableau-vivant”. À ce propos, dans le plaisir que lui offre la peinture, l'auteur énonce :

On peut toujours dire que le trait (ou la tache de couleur) vaut pour l'artiste ce que la phrase vaut pour l'écrivain [...] la phrase, sinon un seul mot ou le mouvement d'un texte écrit, répondent au mouvement d'une ligne tracée dans un dessin. Pure analogie qui reconnaît la même contrainte d'un motif obsessionnel dans des domaines d'expression totalement différents [...] l'intention de *faire voir*, plutôt que celle de *faire entendre*, suppose, chez l'obsédé, non seulement que son obsession est spatiale spécifiquement, mais que l'espace du *faire voir* la rend proprement étrangère à celui du *faire entendre*, ou bien que la sensation corporelle, par exemple du toucher, suggérée par le *faire voir*

apporte à celui qui la projette par son mode d'expression une satisfaction exclusive [...] (Klossowski 2001 : 126).

Le texte à présent, grâce au tableau-vivant qui en illustre les ombres les plus secrètes, est absolument tridimensionnel et touchable. Il se crée comme un épiderme sensuel et sensoriel. L'écriture se fait ainsi tactile et le trait, en effet, acquiert cette fonction de révélateur-vecteur d'un dedans mettant Denise-Roberte “visiblement” hors d'elle-même. Le dessin, dans son mutisme,<sup>3</sup> se charge de son pouvoir révélateur et exorcisant, opérant une transmutation du dedans vers le dehors. Une opération extatique unique qui enferme et avale le voyeur lui aussi à l'intérieur de l'hospitalité du tableau. Klossowski réalise, grâce à cet aveu fantasmatique, grâce au dévoilement de Roberte, un pacte de vérité tout à fait unique en son genre. Le secret – que l'œuvre écrite renferme non pas dans le *dire* mais dans le *voir* – est divulgué désormais au tableau par le biais d'une opération cathartique qui libère simultanément l'auteur et son voyeur.

L'œuvre picturale réalise ainsi une projection des désirs qui agitent le personnage-peintre-écrivain et va encore plus loin dans sa fonction communicative puisqu'elle entraîne dans sa monomanie son spectateur qui désormais est réduit au statut de voyeur. L'art concret qu'est la peinture sert, pour notre auteur, à “peindre la réalité que la parole n'estimerait pas pouvoir exprimer par ses propres moyens” (Klossowski 1950 : 76) et comme le souligne en outre Hervé Castanet: “L'image surgit là où le mot ne peut plus dire, là où la pensée conceptuelle avoue son impuissance” (Castanet 2001 : 10). Pour Castanet, “Le tableau cèle un contenu de vision qui est indicible [...]”. Le tableau est l'envers de nous-mêmes, il nous révèle et illumine la partie muette et obscure de nos pensées [...]” (ivi : 15). L'art de Klossowski est donc de montrer ces lieux secrets et insondables du corps figuré de Roberte, de nous les faire toucher par le regard, toujours en silence, vidant de la sorte la toile de toute parole.

3 À propos de la vision du dedans et de la révélation par l'image, Klossowski parle d'un “art basé sur la non-parole” et se demande : “comment assimiler au mode du langage ce qui se transmet à la pensée par le regard ; et comment alors séparer la pensée et la parole, dans l'image aussitôt comprise que regardée ?” (Klossowski 2001 : 109).

C'est un mutisme émotif qui entraîne le spectateur à l'intérieur du tableau et le réduit à l'état d'acteur complice malgré lui car "Ce qui nous fascine à la vue de ces images entre le noir et le blanc, c'est qu'elles nous semblent ouvrir des fenêtres intérieures" (Klossowski 1959 ; 1995 : 47). L'œuvre artistique de Pierre Klossowski se partage finalement sur un dilemme qui naît de l'opposition texte-tableau. L'auteur, cultivant toujours l'ambiguïté, ne trouve aucune complémentarité entre les deux formes d'expressions et il soutient même qu'elles sont – en ce qui le concerne – exclusives, sinon radicalement opposées.<sup>4</sup> Pour Klossowski, il est tout à fait possible de traduire un texte mais absolument impossible de traduire un tableau, une "vision". "En quel idiome traduirait-on un tableau ?" (Klossowski 1990 : 181) fait-il remarquer dans plusieurs de ses écrits.

L'écho secret du silence qu'offre la toile donne vie aux fantômes, autorise la vision et communique ce que l'écriture préserve ou simplement suggère, sans trop dévoiler, parce qu'empêchée par ses limites expressives. Immobile, face au tableau, le spectateur-voyeur est désormais l'observateur muet d'un fait qu'il exorcise, qu'il "met à nu", et peut attester – sans nul doute – qu'il tombe désarmé dans le piège du voyeurisme que le couple Klossowski lui a tendu. Tout spectateur des tableaux klossowskiens peut affirmer que "les mots que sa toile me suggèrent ne cesseront de vouloir faire de moi le témoin hébété de cet éventuel et horrible incident" (Klossowski 1959 ; 1995 : 83). Pierre Klossowski emmène son spectateur-voyeur dans sa monomanie et lui avoue que :

ces tableaux [...] réalisent précisément, sous le prétexte de l'art, ce que je ne puis pratiquement pas dans la vie [...]. Ces peintures font renaître à la faveur de mille regards l'émotion que suscite telle physionomie de femme, elles font revivre de façon toujours inédite cette physionomie [...] (Klossowski 1959 ; 1995 : 27).

4 Dans son œuvre picturale, Klossowski a voulu "livrer son intimité à la muette coercition des regards anonymes ; en séparant radicalement l'image de l'écrit qui en épuise le sens, livrer celle-là à l'incertitude et à l'équivoque du sens. On sait, concernant l'image visuelle, à quel point le commentaire écrit [...] rassure, empêche les dérives incontrôlables du sens" (Henric 1989 : 92).

## **Le mythe de Diane ou la métaphore de l'indicible littéraire**

Obsédé par la nature secrète et insondable de Roberte, absolument "figurée" par le rapport énigmatique que la vérité entretient et partage avec l'écriture, Pierre Klossowski propose une métaphore – tout à fait convaincante – qui s'inscrit dans la fable mythologique de Diane et Actéon. Représenter Artémis au bain s'apparente parfaitement au binôme distinctif du voir et de l'être vu inhérent à l'œuvre littéraire et picturale klossowskienne dont il a été question jusqu'à présent. Pour mettre à l'œuvre sa métaphore littéraire de l'indicible, Klossowski écrit donc – et réinterprète surtout – en 1956 un essai absolument révélateur qui s'intitule *Le Bain de Diane*. Dans la réécriture klossowskienne du mythe de Diane, Actéon ne voit pas par hasard le corps de la déesse comme le présuppose Ovide dans ses *Métamorphoses* (Ovide chant III : 134-172). Bien au contraire, Actéon a envie de voir, c'est l'homme qui profane et transgresse "par le regard les mystères de la déesse, celui qui pénètre ses secrets aussi contradictoires que provocants. Dans cette version du mythe, Actéon n'est pas la victime démunie de la fatalité divine. Il est celui qui au prix du sacrifice" (Castanet 1996 : 13) de son corps, devra plaider coupable pour avoir pénétré et "violé" l'intimité d'Artémis. Chez Klossowski, tout n'est donc pas un simple hasard mais une volonté perverse de voir ce qui ne pourrait être vu. Le secret, l'indicible, réside ainsi dans l'interdiction de voir et surtout de révéler ce qui a été découvert, c'est-à-dire l'invisible. Cependant comme tout acte d'exhibitionnisme klossowskien – dont Roberte a été jusqu'ici l'objet et parfait témoin – Diane s'expose elle aussi à son voyeur par la médiation d'une connivence. Elle "désire" être vue et possédée par le regard d'autrui et surtout elle veut apparaître désirable à l'image de l'être qui souhaite la déshabiller du regard. En ce qui concerne le mythe originel, Diane est celle qui se refuse au désir de l'autre, elle est la représentation de l'insondable, de l'invisible, de la virginité et reste et demeure impénétrable. Jamais aucun homme n'a survécu à son épiphanie et Actéon n'en sera pas l'exception. Toute violation de son corps a été punie par la mort faisant taire à jamais



quiconque ait pu la voir dans sa nudité. Cette interdiction de “la voir/l’avoir” ne peut que mettre l’appétit aux curieux qui souhaitent donc l’apercevoir dans sa manifestation charnelle et par conséquent en posséder le corps. Pierre Klossowski, dans *Le Bain de Diane*, nous présente Artémis dans son essence perverse puisqu’elle se réincarne volontairement dans le corps d’une femme désirée par son “souponnant” voyeur Actéon :

Diane invisible considérant Actéon en train de se l’imaginer, songe à son propre corps ; mais ce corps dans lequel elle va se manifester à elle-même, c’est à l’imagination d’Actéon qu’elle l’emprunte. Diane pouvait choisir une autre forme visible [...] Mais tout au contraire : adorable en tant que déesse, elle veut l’être aussi en tant que femme dans un corps qui, sitôt vu, chauffe la tête à un homme mortel (Klossowski 1956 : 43-44).

Diane veut donc être vue, comme Actéon veut voir, mais un destin tragique s’interpose entre eux. Elle souhaite elle aussi violer son sort de femme impalpable et, pour apparaître encore plus attrayante et irrésistible, elle va jusqu’à pactiser avec un démon qui s’intercale entre les deux amants comme la glace d’un miroir. Appartenant à deux mondes incompatibles et différents, Diane ne sera visible qu’au miroir de l’imagination d’Actéon dont elle capture silencieusement le secret du désir. Dans le but de résoudre cette communion physique impossible, Klossowski pense donc à l’intercession d’un démon adjuvant capable d’animer la volonté érotique du couple qu’il nous décrit en ces termes :

Par son corps aérien, le démon *simule* Diane dans sa théophanie, et inspire à Actéon le désir et l’espoir insensé de posséder la déesse. Il devient l’imagination d’Actéon et le miroir de Diane. C’est ce démon de Diane qui s’insinue dans l’âme d’Actéon, qui l’oppose à son ombre, qui le détache de sa légende [...] les démons sont ou bien médiateurs entre les dieux et les hommes, ou bien – et c’est le cas le plus fréquent – ils ne sont que les masques, les mimes qui jouent leur rôle (ivi : 46-48).

C’est par le biais de ce démon que Diane “s’incarne”, qu’elle peut prendre un corps aux apparences de femme mortelle, visible et palpable. Mais Artémis n’obtient pas seulement une apparence capable de provoquer le désir des hommes, elle “regarde donc dans ce miroir démoniaque et devient ainsi l’objet de l’imagination d’Actéon” (ivi : 49).

Le commentaire et la réinterprétation de Klossowski du mythe de Diane et Actéon sont donc utiles à démontrer et “dénuder” l’enjeu de l’image et de celui qui se livre à montrer ses visions mentales par la peinture ou l’écriture. Le mythe est bien pour l’auteur un prétexte qui exemplifie sa théorie de mise en image et en scène de ses visions fantasmées. L’œuvre est le lieu révélateur de l’indicible, et elle est pour le lecteur-contemplateur-voyeur, ce que Diane est pour Actéon. La révélation de Soi à l’œuvre se traduit par ce passage de la découverte de la vision “secrète” du corps de la déesse et de son inavouable narration :

Le second geste de ses mains désarmées est de puiser de l’eau et d’en asperger la face d’Actéon ; geste rituel, geste consécatoire qui opère la métamorphose du chasseur en cerf. Est-ce qu’alors Actéon put encore entendre Diane proférer les paroles :

*Nunc tibi me posito visam velamine narres  
Si poteris narrare, licet ?*

[...] Proférées par Diane, ces paroles [...] provoquent la divulgation par le langage de ce qui vient de s’accomplir et en même temps démontrent que la métamorphose rend cette divulgation impossible. Dès qu’on analyse ces mots, on y relève à la fois la provocation et l’ironie : Raconte maintenant que tu m’as vue ayant déposé mon voile – Si tu peux, libre à toi ! La provocation : Va donc le dire – va décrire la nudité de Diane [...] Paroles qui abolissent le langage dans l’évènement mythique [...] Actéon sous le masque du cerf, avec sa recherche de la vérité et son besoin de la communiquer, est condamné d’avance (ivi: 80-81).

Transformé en cerf,<sup>5</sup> Actéon ne peut plus dire, car une fois Diane “visible” sa vision devient inconfessable et donc “indicible”. La rencontre charnelle des deux protagonistes oblige un paradoxe qui n’a autre solution que la mort du transgresseur, de l’humain qui ose révéler l’inavouable. Actéon est averti mais il tente quand même sa chance. Il ne peut résister à voir le secret de la déesse quitte à en périr. C’est bien ce défi que Klossowski représente et c’est bien cette intrusion dans l’univers secret de ses visions qu’il nous révèle sur sa page comme au tableau.

Le texte Klossowskien reste ainsi souvent caché derrière son sens premier; suggère à peine un mystère, une ombre, mais, dans sa communication perverse, il entraîne le lecteur à l’intérieur de sa fable. Son lecteur idéal est ce *lector in fabula* qui partage ses visions et qui n’a aucune crainte à passer de l’autre côté du miroir en compagnie de Roberte, poussé probablement vers un lieu de non-re-

.....  
 5 “Ces derniers mots à peine formés lui restèrent au fond de la gorge ; déjà le bois poussait sur son front [...] ses yeux reflétaient une jouissance qui, pour innocente qu’elle s’éprouvât encore, se confondait avec l’épouvante de l’animal [...] hommage d’une bête dressée sur ses pieds de derrière ; s’offrant, le membre énorme, menaçant par son offrande la divinité. [...] D’une main elle venait de lui jeter l’onde à la face, mais alors qu’elle proférait la sentence, déjà elle retirait l’autre main du creux de ses cuisses et, soit qu’elle eût dès lors initié Actéon, soit que l’ayant initié elle l’admit à son rite ultime, soit enfin qu’elle mît fin à sa théophanie, par ce geste même elle découvrait sa vulve vermeille, découvrait les lèvres secrètes : Actéon voit ces lèvres infernales s’ouvrir à l’instant même où le jet d’eau lui ruisselle sur les yeux, l’aveugle et le dresse : sa pensée trouve son achèvement dans le bois qui lui pousse sur le front, et le choc d’un tel accomplissement le jette en avant; ses bras devenus jambes, ses mains devenues pieds fourchus, il ne s’étonne pas de les voir s’appuyer en un clin d’œil sur les divines épaules et tout son ventre velu frémit contre l’épiderme éblouissant des flancs ruisselants de la déesse [...]. [L]e frémissent de Diane quand sa main qu’elle sait aussi meurtrière que belle, saisit par le museau une bête lascive et qu’elle en reçoit des coups de langue dans la paume ; l’onde agitée par le piétinement de l’homme-cerf, par le mouvement des longues jambes de la déesse, qui se resserrent et qui s’écartent ; le halètement de la créature cornue, le gémissement de la chasseresse désarmée ; elle hurle par la voix des nymphes, et elle rit dans son hurlement ; lui la bouscule par sa maladresse d’animal néophyte, elle se dérobe, et elle glisse, et il retombe sur elle et en elle; ah !” (Klossowski 1956 : 83-85).

tour, comme Actéon. Le lecteur pactise avec Klossowski comme Diane avec son démon et veut désormais voir et “pénétrer” les secrets que l’œuvre contient. Le lecteur klossowskien opère ainsi une métamorphose pour accéder au polymorphisme de l’exposition du texte. Le corps de Diane fonctionne donc comme le corps du texte et se révèle – ou “s’exhibe” – au lecteur-spectateur-voyeur dans un consentement tacite où tout est complicité et silence. Comme au bain, la scène énonciative se dévoile et prend les multiples formes des interprétations possibles exorcisant la plupart du temps la nature secrète, hermétique et cryptique de l’écriture. Pierre Klossowski réalise dans l’acte d’écrire, et de dessiner surtout, sa propre volonté fantasmée et nous invite à le suivre. Ce sont ses propres *Lois de l’hospitalité*, c’est à l’intérieur de cette intimité qu’il nous invite. L’écriture et le tableau, chez Pierre Klossowski, s’offrent au “lecteur-spectateur-voyeur” dans le but de mettre en scène une énonciation figurative certes “indicible” mais absolument “visible” et ce grâce au passage au tableau-vivant. Dans la transparence des formes, dans cet entre-deux du “mutisme émotif”, dans cet au-delà du miroir de l’œuvre, se joue l’essence d’un corps et d’un esprit secret : le nôtre. Tout bien considéré, Klossowski nous offre le sort d’Actéon *Si poteris narrare, licet !*

## BIBLIOGRAPHIE

- CASTANET H. (1996), *Le regard à la lettre*, Anthropos, Paris.
- Id. (1999), *La Perversion*, Anthropos, Paris.
- Id. (2001), *La Manipulation des images. Klossowski et la peinture*, Palimpsestes, Paris.
- FOUCAULT M. (1966), *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris.
- HENRIC J. (1989), *Pierre Klossowski*, Adam Biro, Paris.
- KLOSSOWSKI P. (1950), *La Vocation suspendue*, Gallimard, Paris.
- Id. (1954), *Roberte, ce soir*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Id. (1956), *Le Bain de Diane*, Jean-Jacques Pauvert, Paris ; rééd. (1980), Gallimard, Paris.
- Id. (1959), *La Révocation de l'Édit de Nantes*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Id. (1965), *Le Souffleur ou Un théâtre de société*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Id. (1984), *La Ressemblance*, Éditions Ryôan-ji, Marseille.
- Id. (1990), "Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art", in *Pierre Klossowski*, Éditions de la Différence, Paris, pp. 161-199.
- Id. (1995), *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris. Trilogie qui contient dans l'ordre : *La Révocation de l'Édit de Nantes (1959)* ; *Roberte, ce soir (1954)* et *Le Souffleur ou Un théâtre de société (1965)*. Les pages des trois romans cités à l'intérieur de l'article font toutes références à cet ouvrage.
- Id. (2001), *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, Gallimard, Paris.
- OVIDE (1992), *Les Métamorphoses*, trad. de Georges Lafaye, Gallimard, Paris.
- SOBELMAN I. (2007), *Denise Klossowski – le 16 octobre 2002* (propos recueillis par), La Différence, Paris.
- WILHEM D. (1979), *Pierre Klossowski : le corps impie*, Union Générale d'Éditions, Paris.