

CORNELIA KLETTKE

Université de Potsdam

Pierre Klossowski. L'acte créateur de l'écrivain-peintre

A travers tous ses propos, l'œuvre théorique et artistique de Pierre Klossowski reflète l'idée d'une vision du monde soumise au principe de la simulation et de l'illusion. Cette idée, devenue chez lui contrainte, consent au simulacre la suprématie sur le réel. Plus jeune, l'auteur avait initialement entrepris une quête religieuse de la vérité. Il s'était plongé dans des études théologiques et s'était essayé pendant de longues années à différentes pratiques religieuses au sein de plusieurs ordres catholiques. Il a étudié à fond Maître Eckhart et s'est inspiré de son « "fond abyssal" [...], incréé [...] et ne souffrant aucune détermination, ne se connaissant que par la négative »¹. Il est évident que Klossowski s'inscrit dans la filiation de la théologie négative², même si sa recherche aboutit plus tard – après un autre détour vers la doctrine luthérienne³ – dans une négation du divin.

Après son « revirement », il va se sentir investi du rôle d'un « hérétique » aux prises avec une quête impulsionnelle de la vérité, il est vrai, suivant Nietzsche dans la prise de conscience douloureuse « que nous ne disposons d'aucun organe propre à la connaissance »⁴.

1 A. Arnaud, *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, 1990, p. 8.

2 *Ibidem*, p. 9.

3 *Ibidem*, p. 179-195. Arnaud présente une bonne vue d'ensemble de la biographie de Klossowski. Arnaud et Klossowski ont été amis pendant de nombreuses années.

4 P. Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie » (conférence tenue au Collège de Philosophie en 1957), [dans :] *Idem, Un si*

au sens de Nietzsche, Klossowski se soustrait à l'impasse des capacités humaines à la connaissance en affirmant à la place de la vérité l'erreur comme voulue⁵. En tant que créateur d'une métaphysique pervertie, Klossowski reste toujours à la recherche de la révélation de l'être, désormais dans le rôle de l'« antagoniste » divin qui, replié sur lui-même, tend à imiter un mystique religieux. Ce geste, plutôt que de le guider vers Dieu, le mène en son for intérieur au bord d'un abîme, où la vérité se dérobe. Le divin se voit remplacé par les insinuations du démon, que Klossowski vit comme « la complicité d'une force "démonique" » lors de la création de ses œuvres d'art⁶.

Partant de la philosophie, Klossowski, le philosophe-artiste, franchit les frontières entre la philosophie, la littérature et les Beaux-Arts, si bien qu'on ne distingue plus, au sein de son œuvre, la théorie de la fiction.

L'imitation d'un mystique religieux comme « erreur voulue »

Dans le monde de Klossowski, qui inclut aussi bien l'âme, l'esprit et le corps ainsi que l'art, la religion et le langage, règne le principe de la simulation : un flot d'images fausses, falsifiées, trompeuses – les simulacres – attaque l'esprit et les sens. Ce n'est qu'ainsi que ce qui est au fond indicible dans les visions intérieures apparaît comme communicable ou représentable à l'extérieur. Ainsi, pour Klossowski, l'art représente « la

funeste désir, Paris, Gallimard, 1963, p. 193.

5 Au sujet de « l'erreur voulue », cf. P. Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie », *op. cit.*, p. 197 sqq.

6 P. Klossowski, « Retour à Hermès Trismégiste (de la collaboration des démons dans l'œuvre d'art) », [dans :] *Idem, La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1984, p. 96. Klossowski emploie le terme « démonique », inhabituel en français, pour "démoniaque" chez Tertullien et saint Augustin en référence au païen Hermès Trismégiste.

science du "faux" : celle du simulacre »⁷. Le caractère à la fois dénonciateur et mensonger du simulacre, qui dissimule le divin et révèle le diabolique, permet à l'auteur de concevoir l'œuvre d'art selon les règles du jeu de l'erreur voulue.

L'évasion dans l'art comme dans un domaine de l'illusion et de la simulation, supérieur à la vérité et à l'erreur, ouvre la possibilité à la prostitution des phantasmes intérieurs obsessionnels et donc à la communication de l'intensité en tant qu'expérience existentielle. L'idéal romantique de l'exaltation poétique du monde dans le domaine du métaphysique rencontre en quelque sorte un écho à son pôle opposé le plus extrême dans l'aspiration artistique à la communicabilité de la nature impulsionnelle et instinctive de l'homme et au pathos de sa compréhension⁸. Chez Klossowski, le « pathos » signifie la souffrance provoquée par la conscience d'être dominé par la nature impulsionnelle.

La « science de l'apparence » de Klossowski gravite autour de l'existence humaine dans le geste d'un « enseignement de l'inenseignable »⁹, dont le noyau est l'indicible qu'aucune pensée conceptuelle ne peut atteindre, un enseignement qui, à la différence d'une science/philosophie institutionnalisée, ne peut pas trouver des disciples, mais seulement des complices¹⁰. Gilles Deleuze, le « complice » le plus remarquable en dehors de Michel Foucault, qualifiera l'enseignement d'une métaphysique pervertie de Klossowski de « théo-pornologie » ou de « pornologie supérieure »¹¹.

7 P. Klossowski, « Digression à partir d'un portrait apocryphe », [dans :] *L'Arc*, 1972, n° 49, p. 12.

8 Cf. P. Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie », *op. cit.*, p. 188, 193.

9 P. Klossowski, « Digression à partir d'un portrait apocryphe », *op. cit.*, p. 11, en italique dans le texte.

10 *Ibidem*, p. 12.

11 G. Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage », [dans :] *Idem*, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 381. La première dénomina-

L'acte de création artistique : le circuit immobile du désir (intensité), le phantasme, le seuil d'imposture, le simulacre

Dans ses textes conceptuels, Klossowski s'est exprimé à maintes reprises au sujet de la base ainsi que de la genèse de ses « œuvres d' "imagination" »¹². Dans l'intention de Klossowski, la polysémie et la dissimulation correspondent à sa compréhension du langage comme simulacre dans son rapport au phantasme. Klossowski lui-même parle des « *Wahnbild* et *Trugbild* » comme des « vrais thèmes » de ses « œuvres d' "imagination" »¹³. Comme l'auteur l'atteste lui-même, ses thèmes sont de nature obsessionnelle¹⁴. Les instincts s'associent à une idée issue du sentiment et des conditions empiriques de l'existence pour former une « expérience initiale »¹⁵ qui produit par la réduction de la mémoire une représentation obsessionnelle, un phantasme (au sens d'une idée fixe), qui, muet et incommunicable, gravite

tion est issue de la première version de l'essai publiée dans *Critique*, mars 1965, n° 214, p. 200. Deleuze commente l'œuvre littéraire et théorique de Klossowski parue jusqu'alors. Il s'agit d'un hommage à l'œuvre klossowskienne et en même temps d'une « appropriation » de celle-ci par le philosophe poststructuraliste au sens d'une transposition de la littérature en philosophie.

12 et en particulier – comme Klossowski le mentionne lui-même dans l'essai « Protase et apodose » ([dans :] *L'Arc*, 1970, n° 43, p. 10) – dans la « Postface » des *Lois de l'Hospitalité*, dans « Le philosophe scélérate » et dans la « Note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche » en tant qu'annexe de *Nietzsche et le Cercle vicieux* (P. Klossowski, *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969).

13 P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*, p. 10. « *Wahnbild* et *Trugbild* » en allemand et en italique dans l'original.

14 Cf. P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*

15 P. Klossowski, « Postface », [dans :] *Idem, Les Lois de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, p. 333. Reprise des œuvres *La Révocation de l'édit de Nantes*, *Roberte, ce soir* et *Le Souffleur*. Édition augmentée d'un « Avertissement » et d'une « Postface ».

à l'intérieur d'un « immobile circuit »¹⁶. Le phantasme se forme au « point-limite » entre l'impulsion et la pensée en tant que transformation de l'impulsion en une idée trompeuse¹⁷. Le circuit fantasmatique – le circuit immobile du désir, donc – ressemble en quelque sorte à un circuit électrique au sein duquel opère une énergie, l'intensité, qui détermine le degré de cohérence, ou encore d'obsession du « *Wahnbild* » (phantasme). Le phantasme est décrit comme le « signe unique »¹⁸, comme la « singularité », la « souveraine invisibilité », l'« inimaginable ». Il exprime l'« intensité », la « cohérence », l'« abstraction », l'« ambiguïté », l'« énigme ». Cette obsession incommunicable, qui s'accroît jusqu'à former un signe et pousse à la communication en vertu de son « intensité première »¹⁹, « projette son ombre sur la réalité quotidienne du monde »²⁰, une ombre du désir et de la souffrance.

L'imposture lors de la communication du monde cohérent du signe réside donc dans le détour par la « visualisation » du signe sous la forme d'une « image ». Cette « visualisation » ne repose pas sur le principe d'identité, ne se comporte pas comme le signe pour la signification et n'est pas non plus un véritable équivalent, dans la mesure où il s'agit ici d'une « pure inégalité »²¹ (Blanchot), où quelque chose représente autre chose, mais pas au sens d'une allégorie ou d'un

16 *Ibidem*.

17 P. Klossowski, « Note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche », *op. cit.*, p. 366.

18 P. Klossowski, « Postface », *op. cit.*, p. 339-340. On retrouve les notions suivantes dans l'ensemble de l'œuvre théorique de Klossowski ; cf. en particulier la « Postface », pour certains termes, cf. également M. Blanchot, « Le rire des dieux », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1965, n°151, p. 95 sqq. et A. Arnaud, *Pierre Klossowski*, *op. cit.*, p. 9-10.

19 P. Klossowski, « Postface », *op. cit.*, p. 334.

20 *Ibidem*, p. 346.

21 M. Blanchot, « Le rire des dieux », *op. cit.*, p. 96.

symbole, puisque l'« Autre » n'est pas une signification transcendante ou immanente, mais bien un signe indéchiffrable²². La mise en parole, qui ne peut s'accomplir que dans le domaine des stéréotypes²³, est l'équivalent trompeur du phantasme et en tant que tel un simulacre : « le langage est le simulacre de la singularité obstinée de notre phantasme »²⁴.

Les « œuvres d' "imagination" » de Klossowski se servent du langage comme d'une « ruse » ; les mots persistent dans l'ambiguïté. Dans la mesure où le signe ne repose pas sur la relation d'équivalence entre l'expression et le contenu, mais sur la fausse apparence d'un substitut, le simulacre, qui ne fait que simuler une équivalence, le langage se révèle être un « faux-monnayage ». Il est vrai que les signes institutionnalisés et la structure grammaticale conventionnelle livrent un code assez courant, un stéréotype, mais le signe unique, en tant que pure intensité, n'est pas compatible dans sa cohérence singulière avec ce code, de sorte que cette écriture-simulacre²⁵ devient alors un jeu libre des différences, qui approuve la fantaisie et le hasard.

Le concept d'écriture du franchissement des frontières de Klossowski

La structure inhérente aux propos écrits et imagés de Klossowski est celle du redoublement, apparentée à la simulation au sens d'un « venir ensemble »²⁶. Ce

22 Cf. M. Blanchot, « Le rire des dieux », *op. cit.*

23 P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*, p. 19-20.

24 P. Klossowski, « Note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche », *op. cit.*, p. 367.

25 Pour plus d'information, cf. C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

26 M. Foucault, « La prose d'Actéon », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, mars 1964, n° 135, p. 449. Foucault écrit : « simuler c'est, originellement, venir ensemble ».

redoublement présente chaque thème à travers une mise en abyme. Selon ses propres allusions dans l'essai « Protase et apodose »²⁷, l'auteur procède toujours selon le même système : dans ses textes de fiction, le « tableau (scénique) » correspond à l'« argumentation (dialoguée) ». Dans un autre redoublement, la fiction se reflète dans un ouvrage conceptuel qui, bien qu'exposé comme un discours scientifique, est emmêlé dans un enchevêtrement de simulacres et reste ainsi prisonnier du cercle de la simulation. Dans ses romans, Klossowski applique son concept d'écriture du franchissement des frontières. La théorie et la fiction, le narratif et le discursif, le texte et l'image, le langage et le corps, la littérature (ou l'art) et la philosophie deviennent dans ses textes indiscernables.

Nous décrivons le rythme de l'alternance en nous appuyant sur l'exemple du *Bain de Diane* (1956). Si l'on considère sa part de simulacre, la *Prose d'Actéon* s'apparente à un kaléidoscope reflétant en fonction du changement de perspective une large gamme de formes d'expression artistiques. Au sens de ce nomadisme, le texte-simulacre feint des réminiscences du théâtre, du récit, de discours théo-philosophiques, d'images réelles/imaginaires et de sculptures. Mais le texte reflète également la narration filmique quand, dans certains passages, il rappelle un film en noir et blanc qui représente la conscience, et semble même renvoyer à des techniques cinématographiques, comme la décélération d'un événement (le ralenti), ici par exemple la scène où Diane se dévêt sous le regard indiscret d'Actéon²⁸. Ainsi, dans son intermédialité,

27 P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*, p. 10.

28 P. Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956 et 1972. Les deux éditions comprennent quatre photographies de détails de la Diane de Versailles exposée au Louvre. Nous citons d'après la 3^e édition, Paris, Gallimard, 1980 avec un dessin de l'auteur, ici p. 75-77.

le texte *Le Bain de Diane* ne simule pas uniquement différents genres littéraires (le récit mythologique, le mystère, le théâtre divin romain, la prose essayiste), mais également des séquences de films, des images (des tableaux), des sculptures. De plus, il se met en scène comme un commentaire scientifique et joue avec le franchissement des frontières entre la philosophie/théologie et l'art. En raison d'un déplacement constant de perspective, le texte est soumis à une oscillation permanente à la manière d'un caméléon, symbole de mutabilité, d'instabilité et de fausseté.

L'étroit enchevêtrement du texte avec des photographies annexes représentant des fragments de la statue de Diane, ainsi qu'avec un « frontispice » dessiné par l'auteur, qui ne se résument en rien à de simples illustrations, confère au *Bain de Diane* un aspect multimédial en raison de son ancrage dans la différentialité de divers domaines artistiques. L'indicible se dérobe dans les blancs entre les différentes approches artistiques, la sculpture, la photographie, le dessin, le texte.

L'interchangeabilité du texte et de l'image

La vision des imaginations fantasmatiques a incité Klossowski non seulement à l'écriture, mais également au dessin, à la peinture et plus tard à la sculpture : « Passant de la spéculation au *spéculaire*, je me trouve en fait sous la dictée de l'image. C'est la vision qui exige que je dise tout ce que me donne la vision »²⁹.

29 P. Klossowski dans les « Entretiens avec Alain Arnaud », [dans :] P. Klossowski, *La Ressemblance*, op. cit., p. 102. L'étude de ce sujet dans la critique littéraire commence avec la collection d'essais *La Ressemblance* (1984), contenant les « Entretiens avec Alain Arnaud ». Cf. en outre en particulier l'article d'Alain Buisine, « Le musée Klossowski », qui ne s'intéresse cependant pas au *Bain de Diane* : A. Buisine, « Le musée Klossowski », *Revue des Sciences Humaines*, 1985-1, n° 197, p. 111-140.

Le fait que les dessins de Klossowski ne possèdent aucunement un caractère purement illustratif, ressort des conversations citées entre Arnaud et l'artiste³⁰. Dans son chapitre « La lettre et le tableau », Decottignies argumente également dans ce sens, en définissant plus précisément le parallélisme entre le texte et l'image à l'aide d'auto-commentaires de Klossowski : « Ce n'est donc ni par caprice, ni pour des raisons de commodité que l'écrivain s'est ainsi tourné vers l'art plastique. C'est une réflexion philosophique qui l'a d'abord convaincu que la communication, justement mise en doute dans la pratique narrative, s'accomplissait en revanche par la médiation du spectacle, soit dramatique, soit pictural »³¹.

Selon notre conception, une esthétique de la simulation comprend l'idée de l'interchangeabilité du texte et de l'image. Ce qui vaut séparément pour le texte et l'image en tant que simulacres, se rapporte également à leur « venir ensemble » (Foucault). Ils se reflètent l'un l'autre en tant que simulacres, ils se redoublent et se (dis)simulent dans la simultanéité de leur apparition comme « le Même et l'Autre », qui se révèlent et se revoient mutuellement. Le texte et l'image ne sont pas identiques : ce sont des doubles différentiels au sens de la disjonction affirmative.

Le frontispice en tant que miroir de l'histoire/du mythe

Dans l'édition Gallimard du *Bain de Diane* (1980), le corpus du texte est précédé d'un dessin reproduit

30 Cf. A. Buisine, « Le musée Klossowski », op. cit., p. 101.

31 J. Decottignies, *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 160.

en noir et blanc de Klossowski formant un frontispice³². Cette image est encore plus impressionnante en sa version en couleur, qui a été achevée en 1973³³. En 1972, Klossowski commence à utiliser des crayons de couleur ; parallèlement, il se détourne de la littérature pour se consacrer aux Beaux-Arts. Le frontispice s'inscrit dans le commencement de cette nouvelle phase de création. L'image reflète dans de nombreux détails la métamorphose d'Actéon chez Ovide (*Les Métamorphoses*, III, 138-205), même si, dans la conception des figures de Diane et d'Actéon, il subsiste une divergence fondamentale entre la retenue pudique du poète antique, selon lequel Actéon est la victime innocente d'une fatalité funeste, et le voyeurisme du chasseur ainsi que la concupiscence de Diane chez Klossowski. Le dessin indéniablement parodique de Klossowski illustre simultanément le « moment souverain »³⁴ : l'événement extatique du viol de Diane et la métamorphose d'Actéon en un cerf ainsi que – même si cela ne reste qu'une allusion – le déchiquetage qui s'ensuit d'Actéon par les chiens. Le crime commis envers Diane, la profanation/le viol de la déesse, est

32 Arnaud, lui aussi, attire l'attention sur la combinaison du texte et du dessin en tant que « frontispice » ou « contrepoint » (cf. P. Klossowski, « Entretiens avec Alain Arnaud », *op. cit.*, p. 101). Les premières éditions du *Bain de Diane* (éd. Jean-Jacques Pauvert, 1956 et 1972) ne contiennent pas de frontispice, mais quatre vues différentes de Diane de Versailles (Louvre).

33 P. Klossowski, *M. de Max et M^{lle} Glissant dans les rôles de Diane et Actéon* (1954-1973), mine de plomb rehaussée, 152 x 107,5 cm, Coll. Panero, Turin. Illustration, [dans :] P. Grenier *et al.*, *Pierre Klossowski*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, La différence, 1990, p. 107. à consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?cat=1§ion=artiste&ch=peintures&page=12&aller=Aller>, n° 6 (*M. de Max et M^{lle} Glissant II*).

34 Concernant la notion de « moment souverain » pour désigner l'extase, cf. le commentaire de Klossowski au sujet de Bataille dans « Du simulacre dans la communication de Georges Bataille », [dans :] P. Klossowski, *La Ressemblance*, *op. cit.*, p. 30.

alors « redoublé » par le chien qui bondit au premier plan. En revêtant cette fois les traits du cynique et de l'iconoclaste blasphématoire³⁵, celui-ci représente en même temps une métamorphose ultérieure d'Actéon qui correspond à la métamorphose de l'idole en un croissant de lune.

L'illusion d'une scène de théâtre est suscitée par le rideau en tant que cadre, suggéré sur le bord supérieur de l'image, ainsi que par le paysage ambiant, peuplé d'arbres artificiels et parodiques qui rappellent la représentation d'Ovide (« *Vallis erat piceis et acuta densa cupressu* »/« Dans un val dru de pins et de cyprès aigus », *Les Métamorphoses*, III, 155). L'enchevêtrement des corps représente une pose théâtrale, puisque les protagonistes Diane et Actéon simulent des comédiens, ce qui transparait également dans le titre de l'image : *M. de Max et Mlle Glissant dans « Diane et Actéon »*. On distingue les attributs suivants : le croissant de lune qui apparaît dans un coin du ciel, l'arc de la chasserresse et le cor de chasse du chasseur.

On peut dire quelque chose de similaire au sujet de la double sculpture *Diane et Actéon* (1990, collection Denise Klossowski)³⁶ : il s'agit ici également d'une scène de théâtre, cependant au sens d'un théâtre *pictural*. L'arrière-plan est peint et ressemble à un décor de scène. Les lignes hachurées des arbres et du paysage renvoient de manière associative à la fourrure animale (le cerf) au sens d'une fusion au sein même de la déesse

35 P. Klossowski, *Le Bain de Diane*, op. cit., p. 90 sqq.

36 Sculpture en résine synthétique, 245 x 130 x 95. Pour l'illustration, cf. le catalogue du Museum Ludwig, Cologne : A. Spira, S. Wilson (dir.), *Pierre Klossowski*, London, Whitechapel Gallery, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006, p. 128. Une variante qui contient peu de différences (inversion spéculaire des figures, présence du deuxième chien) est *Diane et Actéon* (1990), sculpture en résine synthétique, 244 x 176 x 122. À consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?section=artiste&ch=sculptures>, n° 3.

du règne végétal (les arbres etc.), du règne animal et du règne minéral ou astral (la grotte, les montagnes ; l'arc argenté de Diane – le croissant de lune). L'index et le pouce de la main gauche de la déesse forment au-dessus du sabot un signe étrange, peut-être magique : une allusion au circuit immobile du désir ? Le regard de Diane semble hermétique, impénétrable, porté au loin. Sur ce point, le dessin coloré de 1973 montre une différence : un deuxième chien, qui est sur le point de mordre la patte du cerf, préfigure le morcellement. Le chien lui-même n'apparaît que de manière fragmentaire avec sa tête et sa gorge au bord inférieur gauche de l'image.

Le dessin de 1973 reproduit dans une mise en abyme une série de dessins, dont la première semble avoir vu le jour en 1952, c'est-à-dire à peu près en même temps que les six illustrations de *Roberte, ce soir* (1954), qui sont considérées comme les premiers travaux picturaux de Klossowski³⁷. Dans le catalogue *Pierre Klossowski* du Centre National des Arts Plastiques (1990), aujourd'hui épuisé, l'aquarelle *Diane* de 1952 est même la première des illustrations³⁸. Cela montre bien que la réflexion artistique au sujet de Diane appartient aux débuts de l'œuvre picturale de Klossowski et que sa réflexion littéraire à ce sujet est parallèle à sa réflexion picturale. La Diane de 1953³⁹ représente des arbres, des branches,

37 Cf. le catalogue du Museum Ludwig, Cologne : I. Blazwick, K. König, « Introduction », [dans :] A. Spira, S. Wilson (dir.), *Pierre Klossowski, op. cit.*, p. 9.

38 *Diane*, œuvre en 2 parties, aquarelle, 54 x 21 cm. Illustration, [dans :] P. Grenier et al., *Pierre Klossowski, op. cit.*, p. 202. à consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?section=artiste&ch=peintures,n°1> [les mesures sont légèrement différentes : 51,7 x 21,2 cm].

39 *Diane et Actéon* (environ 1953-1955), œuvre en 3 parties, mine de plomb, 176 x 78 cm, Coll. André Pieyre de Mandiargues, Paris. Illustration, [dans :] P. Grenier et al., *Pierre Klossowski, op. cit.*, p. 61. À consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?>

du feuillage, ce qui renvoie à sa proximité avec le texte *Le Bain de Diane*. La sculpture de 1990 ne montre en revanche que des conifères.

L'enchevêtrement des corps en transformation renvoie au niveau le plus primitif de l'intensité en tant que force de l'inconscient, pour ainsi dire une force génératrice qui engendre avec le phantasme la pluralité des métamorphoses : « *Ramener l'intention humaine à l'intensité des forces, génératrices de phantasmes, telle est la fonction du simulacre* »⁴⁰. Le dessin coloré, apparaissant comme une surface plate et plane, souligne à travers les ombres, résultant des tons gris, le caractère fantomatique de l'image. La lumière artificielle symbolise le faux éclat d'une apothéose perversie dans le démoniaque. Nous voyons dans la complexité des signes un reflet de l'ensemble de l'histoire/du mythe. Le texte et le dessin, ces deux simulacres, entrent dans un jeu différentiel du sens⁴¹, qui se multiplie dans une mise en abyme des travaux artistiques antérieurs et postérieurs en un labyrinthe de reflets artistiques, de simulacres, dans lequel le texte et l'image deviennent indiscernables.

À l'aide de figures mythiques (de dieux et de héros) et à travers une ironie perverse de la quête de la vérité métaphysique, le motif de la chasse et de la fuite est

cat=1§ion=artiste&ch=peintures&page=4&aller=Aller, n° 2.

40 P. Klossowski, *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 205, en italiques dans le texte.

41 Concernant le frontispice, voir les deux autres dessins de Klossowski : *Diane et Actéon* (1955) et *La Belle Versaillaise* (1955) [<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c8zdyM>], tous deux photographiés par Pierre Zucca et publiés dans *L'Arc*, 1970, n° 43, p. 33, 88. Il s'agit de variations de la scène du viol représentée sur le frontispice. Cela étant, *La Belle Versaillaise* présente certaines allusions à la photographie n° 1 de la statue du Louvre. Pour ce qui est des quatre photographies de la *Diane* du Louvre, cf. la reproduction dans C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, op. cit., p. 181 (Illustration n° 2).

reflété ici sur le plan animal de l'impulsion sexuelle, faisant apparaître la pose féminine comme vulgaire et ambiguë. L'image impose à l'observateur le rôle de voyeur et le dupe en même temps, puisqu'il doit se sentir berné par un simulacre. L'observateur de l'image a, pour réagir, le choix entre deux affects. Il peut rire, avec Blanchot, du « rire des dieux », et s'avérer ainsi un complice, ou alors, il peut endosser avec Caillois⁴² le rôle de détracteur de l'obscénité et du blasphème en dénôçant l'auteur.

À travers le mythe de Diane et Actéon, l'auteur traduit son fantasme d'une théo-pornologie (Deleuze). L'idée de la réunion des contradictions que renferment les deux aspirations opposées⁴³, telle que les reprend Klossowski de Nietzsche, – l'aspiration humaine de l'adoration d'une divinité et le désir humain de la propre création, c'est-à-dire de la procréation, de la reproduction – se reflète dans le personnage d'Actéon, de la manière suivante : le jeu parodique pervertit la recherche de la vérité métaphysique – le culte du divin – en la transformant en extase enivrante du désir sexuel – l'agression physique de la déesse, le viol de la déesse – et sanctionne la transgression du viol par la condamnation à l'impuissance muette d'un animal.

Le mythe de Diane devient alors la parabole de l'acte de création artistique. La sexualité, en tant que fond primordial (*Urgrund*) de la force créatrice empreignant le signe unique, le fantasme, déplace la métaphysique jusqu'à la « *fantasmaphysique* »⁴⁴, où est dévoilé le caractère chimérique (*Wahnbild*) du mystère du divin.

42 R. Caillois, « Roger Caillois dénonce *Le Baphomet* », [dans :] *Le Monde*, 19 juin 1965.

43 Pour plus de détails, cf. C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, op. cit., p. 150 sqq.

44 Nous empruntons ce terme à Michel Foucault : M. Foucault, « *Theatrum philosophicum* », [dans :] *Critique*, 1970, n° 282, p. 890 ; en italique dans le texte.

Le désir sexuel est projeté sur une déesse. Réduite à son corps, Diane devient le simulacre du désir. En tant qu'objet du désir, elle est en même temps perversie en démon.

Le Bain de Diane : la parodie de l'acte de création artistique

Le Bain de Diane (1956), l'un des premiers ouvrages de fiction de Klossowski, se présente comme la métaphore de l'acte de création poétique, de sa fantasmagorie et de sa problématique, mis en scène comme un spectacle de grande envergure, une « visualisation » complexe et une mise en parole différentielle. Le monde des apparences du mythe antique met à disposition une plate-forme pour l'événement fantasmagorique de l'acte de création et pour la dissimulation du désir poétique (artistique) qui se manifeste dans les simulacres du texte. La volonté de s'approprier le « divin »/la vérité, qui devient ici de manière simulée l'événement/la prise de possession, à l'aide de l'« instrument » *Diane* à travers l'acte de violence d'Actéon, reflète le poète dans son rôle de créateur et suggère en même temps l'illusion de voir le texte comme une « chair céleste » ou un « corps glorieux »⁴⁵. Cette apothéose de la chair est représentée sur le frontispice par le faux éclat de ses couleurs artificielles. Le morcellement d'Actéon, une mise en abyme de Dionysos, est en même temps une mise en scène parodique de la « pathophanie »⁴⁶ de l'auteur, qui « meurt » dans son œuvre pour être immortalisé dans la structure fragmentaire-discontinue d'un labyrinthe de simulacres.

Klossowski présente le mythe de Diane et d'Actéon

45 Nous empruntons ces termes à Gilles Deleuze : G. Deleuze, « Pierre Klossowski ou les corps-langage », *op. cit.*, p. 380.

46 Au sujet de cette notion, cf. P. Klossowski, « Entretiens avec Alain Arnaud », *op. cit.*, p. 105 *sqq.*

avec ses variantes souvent contradictoires, ses redoublements et ses multiplications, jusqu'à ses dernières ramifications⁴⁷. Sa réécriture, fondée sur l'appropriation de la tradition, ne représente pas uniquement un renouvellement et une résurrection du mythe. L'auteur se sert plutôt du mythe comme d'un moule pour sa propre mise en scène autobiographique en tant que philosophe, théologien, philologue classique, écrivain et artiste sous le camouflage de créatures mythologiques. À l'exemple des dieux de l'Antiquité, il sonde de manière simulée la dissolution du *principium individuationis* et le caractère simulacre d'expériences mystico-religieuses.

47 Cf. notre analyse : C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, op. cit., p. 156.

bibliographie

- Arnaud A., *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, 1990.
- Blanchot M., « Le rire des dieux », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1965, n° 151.
- Buisine A., « Le musée Klossowski », [dans :] *Revue des Sciences Humaines*, 1985-1, n° 197.
- Caillois R., « Roger Caillois dénonce *Le Baphomet* », [dans :] *Le Monde*, 19 juin 1965.
- Decottignies J., *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- Deleuze G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Foucault M., « La prose d'Actéon », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, mars 1964, n° 135.
- Foucault M., « *Theatrum philosophicum* », [dans :] *Critique*, 1970, n° 282.
- Grenier P. et al., *Pierre Klossowski*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, La différence, 1990.
- Klettke C., *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Klossowski P., « Digression à partir d'un portrait apocryphe », [dans :] *L'Arc*, 1972, n° 49.
- Klossowski P., *La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1984.
- Klossowski P., *La Révocation de l'édit de Nantes, Roberte, ce soir et Le Souffleur*, Paris, Gallimard, 1965.
- Klossowski P., *Le Bain de Diane*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1980.
- Klossowski P., *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1991.
- Klossowski P., « Protase et apodose », [dans :] *L'Arc*, 1970, n° 43.
- Klossowski P., *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.
- Spira A., Wilson S. (dir.), *Pierre Klossowski*, London, Whitechapel Gallery, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006.

abstract

The Creative Act of the Writer-Painter Abstract

Klossowski, who had originally started as a religious seeker of truth in his younger years, will – after his « reversal » – feel himself invested with the role of a « heretic » struggling with the libidinous search for truth. Even as the creator of a perverted metaphysics, he remains a seeker of the revelation of being, now in the role of the divine « adversary » who, thrown back on himself, tends to imitate a religious mystic. The divine is replaced by the whispers of the demon, which Klossowski experiences as « la complicité d'une force "démonique" » in the creation of his artworks. The Diana myth becomes a parable for the act of artistic creation. Sexuality, understood as the primordial ground of creative force that shapes the *signe unique*, the phantasm, shifts metaphysics to « phantasmaphysics » (Foucault), in which the mystery of the divine is exposed as a delusion (*Wahnbild*).

keywords


simulation, error as intentional, unique sign, incommunicable phantasm, simulacre

mots-clés

simulation, erreur voulue, signe unique, fantôme incommunicable, simulacre

cornelia klettke

Cornelia Klettke, spécialiste de la littérature du XX^e siècle, est professeur ordinaire de littératures romanes à l'université de Potsdam. Elle a consacré de nombreuses études à d'autres auteurs modernes et postmodernes, entre autres Pirandello, Valéry, Pessoa, Pierre Klossowski, Borges, Calvino, Michel Tournier, Antonio Tabucchi. Ses travaux portent sur la littérature française et italienne de Dante jusqu'à l'extrême contemporain.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 30.05.2022 Accepted : 23.10.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES ASJC 1208	
ORCID : 0000-0001-8030-8571		
C. Klettke, « Pierre Klossowski. L'acte créateur de l'écrivain-peintre », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 139-157. DOI : 10.4467/23538953CE.23.006.17568		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		