

Université de Montréal

Expériences sensibles et suprasensibles
À travers *Le bain de Diane* de Pierre Klossowski

par
Laurence Sylvain

Département de littératures et langues du monde
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Août 2015

© Laurence Sylvain, 2015

Résumé

Le présent mémoire cherche à relever, à travers la lecture du texte *Le bain de Diane* de Pierre Klossowski, les modalités propres au littéraire pour penser les liens entre les concepts d'immanence et de transcendance. Proposant en premier lieu la mise en place des concepts nécessaires à une telle entreprise, je m'attarde à des auteurs tels que Platon, Apulée, Pierre Hadot, Gilles Deleuze et Michel Foucault, ayant contribué à la conception du démon tel qu'il est décrit chez Klossowski, ainsi qu'au concept de simulacre, concept clé de la pensée de l'auteur à l'étude. En retraçant la création et la représentation de ces concepts dans divers textes, pour ensuite les retracer dans *Le bain de Diane*, je cherche à montrer l'importance de la figuration littéraire dans le rapport complexe que nous entretenons avec les notions de sensible et de suprasensible.

Mots-clés : Transcendance, immanence, figuration, démon, Klossowski, Diane, Actéon, Apulée

Abstract

The present thesis seeks to address, in a reading of the text *Le bain de Diane* by Pierre Klossowski, the specific modalities through which literature aims to understand the complex ties between concepts of 'immanence' and 'transcendence'. To do so, I begin by introducing the concepts necessary for such an undertaking — reading authors such as Plato, Apuleius, Pierre Hadot, Gilles Deleuze and Michel Foucault, all of whom have contributed to the concept of the 'demon' as described in Klossowski's work — and by introducing the concept of 'simulacrum', a key concept in Klossowski's writing. By tracing the creation and representation of these concepts in various texts and then identifying them in *Le bain de Diane*, I attempt to demonstrate the importance of literary figuration in our complex relationship with concepts of the 'sensitive' and the 'suprasensitive'.

Keywords : Transcendence, immanence, figuration, demon, Klossowski, Diana, Actaeon, Apuleius

Table des matières

Résumé	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Dédicace	v
Remerciements	vi
INTRODUCTION : NŒUDS ET CONCEPTS.....	1
CHAPITRE 1: FIGURATION ET SAVOIR.....	12
CHAPITRE 2 : <i>SIMULACRA</i> ET DÉsir.....	60
CONCLUSION : POUR RÉPÉTER, ENCORE.....	109
Bibliographie.....	i

À Yves, Suzanne et Alexandre

Remerciements

Je remercie mes parents pour leur présence et leur soutien constant et parce que c'est à eux que je dois le plaisir de lire. Je remercie Terry Cochran pour sa compréhension, son aide et ses maints commentaires. Je remercie Klossowski pour ses écrits et ses peintures qui m'ont ouvert la voie. Et avant tout, je remercie Alexandre, pour sa patience, ses lectures et relectures multiples, ses encouragements, sa confiance et sans qui je n'aurais pu terminer.

Introduction

Nœuds et concepts

Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : « Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissment et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi et le tout dans le même ordre et la même succession - cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau — et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! » — Ne te jetterais-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte ? Ou bien te serait-il arrivé de vivre un instant formidable où tu aurais pu lui répondre : « Tu es un dieu et jamais je n'entendis choses plus divines ! »

Nietzsche, *Le Gai Savoir*

Il n'y a rien d'étonnant à ce que la première page soit toujours la plus difficile... Elle pose la question du commencement, cette page blanche qui nargue... Et au contraire, si l'étonnement s'éteignait, ce serait un plus triste problème. Puisque c'est bien l'étonnement qui m'a permis de mettre en mouvement ce texte de Pierre Klossowski,

Le bain de Diane, et qui m'a poussé à sous-titrer cette recherche ainsi : *À travers Le bain de Diane de Pierre Klossowski*. Ce *À travers*, que signifie-t-il ? Pour aider à éclairer cette expression, je ferai appel à l'Encyclopédie Universalis. De *à*, elle dit : « *lie avec un rapport d'appartenance, de position, de destination, de temps* »¹. De *travers* : « *étendue transversale* »². Ce *À travers* du titre signifie donc que c'est en compagnie de ce texte, en partant de ce texte et en me rendant aussi à ce texte, en tant qu'il a été approché comme étendu sous mes yeux sous un mode transversal, c'est-à-dire, traversant divers champs de réflexions et diverses disciplines, que je réaliserai cet examen.

De toute l'œuvre de Klossowski, pourquoi avoir choisi ce texte comme point de rencontre ? Quoique comme les autres, *Le bain de Diane* mettent en scène des simulacres, entités répétées sans cesse dans son œuvre comme si elles étaient les seules possibles, c'est avant tout parce que *Le bain de Diane* est la reprise, ou plutôt la réécriture d'un mythe que je l'ai choisi. Réécriture, du mythe de Diane et d'Actéon, d'Artémis et d'Actéon, qui met en scène un problème philosophique dont l'aube fut aperçue par les Grecs et qui persiste encore de nos jours. C'est cette mise en scène d'un problème philosophique à l'intérieur d'un mythe qui m'a amenée à questionner le texte et qui m'a semblé en faire, à cet égard, l'un des textes les plus pertinents du dernier siècle. Publié aux éditions Jean-Jacques Pauvert en 1956, le texte pose une question déjà posée par Platon : comment peut-on accéder au suprasensible, à la

¹ À. Encyclopédie Universalis, Dictionnaire, disponible en ligne, <http://www.universalis.fr/dictionnaire/>.

² Ibid., *Travers*.

transcendance, par le seul biais du monde immanent dans lequel nous nous mouvons ? Une réponse à cette question semble être apportée par Klossowski, réponse à propos de laquelle je reviendrai... Il est toutefois des plus importants de mentionner que ce n'est pas tant la réponse, en tant qu'elle soit fausse, ou véridique³, qui m'intéresse ici. Plutôt, ce sont les modalités utilisées par le littéraire pour se faire la représentation, la mise en scène, d'un problème philosophique que je veux étudier et c'est cette question, comme je l'ai déjà mentionné, qui sera le point central de cette recherche. C'est sous cet angle de questionnement, cet angle *questionnant* pourrais-je dire, que *Le bain de Diane*, reprise du mythe d'Actéon et de la déesse, de la fameuse scène du bain, telle qu'elle est réécrite par Klossowski, est devenu pour moi le moteur de cette recherche, son *épicentre*⁴.

Que la littérature se soit attelée depuis des lunes à des questions d'ordre philosophique semble aujourd'hui un acquis. Pourtant, bien qu'elle s'y soit attelée, la « *manière de* » en est bien différente. La pensée littéraire se distingue notamment de la pensée philosophique par cet espace qu'elle occupe entre « *le connaître et ne pas connaître* » :

[...] literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing [...] If traumatic experience, as Freud indicates

³ C'est qu'il ne s'agit pas ici de prendre position, d'émettre une opinion quant à mon point de vue sur la réponse qu'offre Klossowski...

⁴ D'où on surgit toutes les ondulations, les ondes de mon questionnement.

suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs, then these texts, each in its turn, asks what it means to transmit and to theorize around a crisis that is marked, not by a simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness. Such a question, I will argue, whether it occurs within a strictly literary text or in a more deliberately theoretical one, can never be asked in a straightforward way, but must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary: a language that defies, even as it claims, our understanding.⁵

Certes, l'intervention de Cathy Caruth quant au « *point où connaître et ne pas connaître s'entrecroisent* »⁶ a été écrite dans le cadre d'un ouvrage pensant les liens entre la théorie du trauma, trouvant ses racines dans la psychanalyse freudienne, et la littérature. Mais elle recèle une définition de la pensée littéraire qui, pour moi du moins, cristallise la capacité qu'a le littéraire d'exprimer l'indicible, le point différentiel entre ce qui peut être appréhendé et ce qui ne s'appréhende jamais totalement, dans « *une langue qui défie même notre entendement* »⁷. C'est dire que la pensée littéraire reconnaît la possibilité que certaines choses, tels les affects, ne peuvent s'exprimer clairement par la raison, voire même, par le langage. C'est à cet espace qu'elle se consacre, et elle s'y consacre même quand elle met en scène des quêtes philosophiques, notamment par le mythe. Par la reprise, réécriture, relecture

⁵ CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3-5.

⁶ Il s'agit de ma propre traduction à partir de la citation de Caruth.

⁷ Il s'agit de ma propre traduction à partir de la citation de Caruth.

de mythes, la littérature s'est créée un espace particulier pour traiter de ces quêtes, qu'elle permette leur aboutissement ou leur échec. Elle tente, sans cesse, de représenter quelque chose d'essentiel, de jouer de la tension toujours présente entre le sensible et le suprasensible. Et c'est bien là ce que propose Klossowski avec *Le bain de Diane*, par l'entremise d'une figure qu'il fait ressurgir de l'Antiquité, celle du *daïmôn*.

Renvoyant le lecteur à l'exergue de Nietzsche, la figure du *daïmôn*, dont l'un des noms chez Klossowski est celui de démon tutélaire, prend bien pour moi la forme de ce *démon-apparition* annonçant l'éternel retour du même. Klossowski ne dit-il pas, dans *Le bain de Diane* :

D'aucuns disent qu'Actéon ayant pénétré un jour dans quelque pavillon de plaisance du roi, y aurait trouvé un artiste célèbre du genre de Parrhasios, en train de peindre un mur : Diane. Actéon demeure stupéfié devant la composition : une fureur soudaine s'empare de lui ; saisissant un escabeau, il en assène un coup mortel au précurseur de Parrhasios [...] Est-ce que l'on peut s'attendre à voir dans un tableau ce qui peut nous arriver ? Il faudrait qu'il y ait alors une mystérieuse conformité de l'image avec nos intentions imprévisibles. À moins que l'image exerce sur nous une force de persuasion telle qu'il nous faille la reconstituer dans l'espace quotidien. Mais encore qu'il soit sans doute agréable de voir un artiste nous proposer ce que notre esprit nous chante : et particulièrement de forcer la confiance d'une divinité peu bavarde ; de là, à nous ruer dans la sphère intime de notre démon familier, il y a tout de même un abîme : qu'en serait-il alors d'un tableau qui représenterait notre châtement en même temps que notre crime ? N'aurait-il pas au moins la vertu de nous retenir dans notre chambre ?⁸

⁸ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 36-38.

Si le démon tutélaire redessine toujours les contours de la métamorphose d'Actéon, la répétant sans cesse, piégeant Actéon à répétition, avec toujours pour fin la dévoration par ses chiens, pourquoi un tableau le retiendrait-il ? Si nous sommes bels et bien voués à revivre la même vie, se faisant *autre* de par le fait qu'elle ressemble tant à la précédente, comment un tableau pourrait-il prévenir nos actes à venir, même s'il s'en fait l'image ? « *Se ruer dans la sphère intime de notre démon familial* », voilà ce que fait toujours Actéon, voilà aussi ce que fait toujours le démon, joueur et voyeur, prenant plaisir à réitérer le jeu, le spectacle. Et cette « *mystérieuse conformité de l'image avec nos intentions imprévisibles* », n'est-elle pas elle-même l'indice de la répétition toujours différée de nos propres idiosyncrasies ? Répétition muée par le désir, que rien n'arrête :

La tête est l'organe des échanges, mais le cœur, l'organe amoureux de la répétition. (Il est vrai que la répétition concerne aussi la tête, mais précisément parce qu'elle en est la terreur ou le paradoxe.) [...] Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. À tous égards, la répétition, c'est la transgression.⁹

⁹ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Éditions Quadrige/Puf, Collection Épiméthée, 7^e édition, 1993, p. 8-9.

Et c'est bien de l'image qu'Actéon est amoureux, l'image de Diane qu'il n'a pas su capturer. Ce passage du texte de Klossowski inscrit remarquablement toutes les composantes de sa réécriture, de son commentaire : Diane, Actéon, image, démon, répétition, désir, peinture. Ces mots forment la constellation du texte, toujours dans un mouvement circulaire les ramenant l'un à l'autre, brisant par le fait même l'enceinte du cercle pour se projeter au-dehors, *par-delà* la circonférence. Mots-concepts extrêmement chargés, dont il importe de retracer certaines provenances afin de mieux comprendre leurs complexes significations, leurs exégèses, dans le texte de Klossowski. Mots-concepts et figures qui par le fait même, forment aussi la constellation de ce mémoire.

Lisons, étrangers et ne sachant rien de leur auteur, ces œuvres singulières. Nous ne manquerons pas d'être attirés par le sentiment que quelque chose de grave s'y joue et que cette gravité, qui peut se révéler dans le rire, touche de toute évidence au sort de celui qui écrit, avant de venir toucher celui qui est appelé à lire (pour accomplir le cycle fermé de l'écriture).¹⁰

Voilà pourquoi le premier chapitre de cette recherche sert à établir un état de la question qui n'est pas écrit sur le mode d'une chronologie historique, mais plutôt sur le mode d'un état de la question conceptuelle, servant à la mise en place des concepts pensés au cours de cet examen et surtout, des relations qui les lient les uns aux autres. Proposer un tel état de la question, c'est s'engager dans la voie qui pense une continuité historique de la philosophie et de la littérature, oui, mais il s'agit là

¹⁰ BLANCHOT, Maurice, *Le Rire des Dieux*, in *L'amitié*, Paris : Gallimard, 1971, p. 196.

d'un tout autre problème, qui néanmoins fait écho à l'étude que je propose ici. C'est donc à cela que sert le premier chapitre : établir les concepts à l'étude, afin de mieux comprendre la manière qu'a le littéraire de reprendre ces concepts pour en proposer une illustration.

Parce que la réalisation d'un tel exercice exige de faire des choix, le premier chapitre se concentre sur un total de 8 textes. Le premier texte qui y est étudié est *L'Apologie de Socrate* de Platon, dans lequel celui-ci met en scène Socrate lors du procès qui l'a conduit à la mort, texte qui a changé la perception du *daïmôn*, puisque le *daïmôn* y devient cet être intermédiaire divin qui s'adresse directement à Socrate et qui encadre sa vie philosophique. Le second texte à l'étude est *Le démon de Socrate*, d'Apulée. En travaillant ce texte, j'étudie la transformation du *daïmôn* socratique en *daemon* latin, transformation des plus marquantes, puisqu'elle fait du *daemon* un être fonctionnant de la même manière que la *conscientia*, marquant les représentations à venir de l'âme, et parce que la description du *daemon* donnée par Apulée est très détaillée, explicitant à la fois son lieu de résidence, sa corporéité, sa physionomie, son rôle, toujours comme intermédiaire entre les hommes et les dieux.

J'entame par la suite une lecture du *Banquet* de Platon, accompagnée de la lecture offerte par Pierre Hadot de ce dialogue dans le chapitre *La figure de Socrate* de son livre *Exercices spirituels et philosophie antique*. Par la figure d'Éros, *Le Banquet* de Platon offre au *daïmôn* grec un nom divin, celui d'Amour, et fait d'une vie philosophique une vie avant tout amoureuse, désireuse. Suite à cette lecture, je retourne à Apulée, mais cette fois-ci, c'est son texte *L'Âne d'or ou Les métamorphoses*

que j'étudie. À l'intérieur de ce texte se trouve narré le mythe de Psyché et d'Amour, qui offre une mise en scène d'ordre littéraire, en combinant des figures dont les noms sont des plus significatifs, *Âme* et *Amour* (qui est Éros), de l'aboutissement total et réussi de la quête platonicienne du Beau telle que décrite dans *Le Banquet*. Le texte, à l'image de celui de Klossowski, propose l'écriture d'un mythe pour penser, sous une forme littéraire, une expérience philosophique.

Le texte présenté par la suite est *Les larmes d'Éros* de Georges Bataille. Chez Bataille, Éros devient la représentation d'un trop-plein dans la sexualité, d'un symbolisme qui surabonde, portant en elle un caractère sacré. Le chemin de l'érotisme est celui qu'il faut suivre pour atteindre la volupté, faisant d'Éros, dans la lignée de Platon et d'Apulée, une figure de l'intermédiaire.

Par la suite, c'est à Deleuze que je m'attarde, plus particulièrement à l'appendice *Platon et les simulacres* de son livre *Logique du sens*. Dans ce texte, Deleuze expose les ressorts multiples du renversement du platonisme, sous l'égide du simulacre. Le concept-figure du simulacre est un concept toujours à l'œuvre dans les textes de Klossowski, mais son intérêt dans le cadre de cette recherche ne se résume pas seulement à sa présence dans l'œuvre de l'auteur à l'étude. C'est aussi parce que le simulacre est lui-même un mode de représentation utilisé pour traiter des liens entre l'immanence et la transcendance.

Finalement, le dernier texte présenté dans le cadre du premier chapitre est un article de Michel Foucault titré *La prose d'Actéon*, article traitant du *bain de Diane* de Klossowski. La lecture de Foucault est des plus intéressantes, pour quiconque

connaît un tant soit peu l'écriture klossowskienne, puisqu'elle traite du monde du simulacre tel qu'il est pensé chez Klossowski, soit par rapport à l'Antiquité latine et au christianisme. Terminer le premier chapitre par une telle lecture facilite aussi, pour moi comme pour le lecteur, le passage au chapitre suivant.

Le second et dernier chapitre propose quant à lui une lecture extensive du texte de Pierre Klossowski, afin de déceler ce qui, dans ce texte, permet de mieux comprendre comment la pensée littéraire traite et se joue des concepts philosophiques. En proposant une étude approfondie de ce texte, et en marquant ses similitudes avec l'écriture du mythe de Psyché et d'Amour par Apulée, je souhaite démontrer l'importance de la figuration et de la mise en scène, démontrer qu'elles sont en quelque sorte nécessaires à la pensée qui s'attarde à l'abstraction. En les présentant sous la forme de l'expérience de l'image-simulacre, la comédie klossowskienne savoure la vengeance du rire de l'expérience des sens, par la divinité et par l'homme, sur celui de la raison entendue comme seul chemin vers la connaissance.

Car, quand je crée, j'emprunte arbitrairement à un ensemble de combinaisons que j'ignore, et je dérange celles qui font la science de tous ceux qui n'étant pas moi-même fondent leur paix sur la certitude de mon existence : mais voici que mon insolence retentit, soit comme une tacite compréhension que je m'arroe, soit comme une usurpation de l'éternité : je menace de mort qui ne peut comprendre, étant compris par moi ; et voici que je fais subir une immortalité...¹¹

¹¹ KLOSSOWSKI, Pierre, « *Peut-on imaginer un monde* », *Europe*, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 152-153, 2015, p. 153.

Quant à la conclusion, elle propose, à partir d'une réflexion rétrospective de l'examen, de penser les contraintes de la représentation littéraire, contraintes provenant d'une tradition d'écriture et de mise en scène qui façonne les figures qu'elle décrit. Avoir choisi le mythe de Diane à mettre en scène, c'est aussi participer à ces contraintes.

Chapitre 1

Figuration et savoir

I hold the world but as the world,
Gratiano, A stage where every man
must play a part, And mine a sad
one.

William Shakespeare, *The
Merchant of Venice*

On voyait le sillage et nullement la
barque, Parce que le bonheur avait
passé par là.

Jules Supervielle, *Le sillage*

Figura. Si l'on s'attarde un peu aux diverses définitions de ce mot, la première donnée par le Gaffiot n'en demeure pas moins stupéfiante : *configuration, structure*¹². C'est bien là que se situe le problème principal de cette recherche. Tenter de penser les liens entre l'immanence et la transcendance par le biais de la mise en scène, en tant que structure, de la figuration littéraire, afin de comprendre ce qui, dans la pensée littéraire, en passant par les figures, et les images, exprime étrangement les nœuds qui les tissent. Il y a entre les concepts et les figures des liens étroits, ténus, en ce sens que le jeu des figures et des concepts se joue toujours à deux, il faut toujours une figure qui explique, qui mette en scène un concept auquel elle réfère. La figuration et la mise en scène sont en quelque sorte nécessaires à la pensée, qui sans elles, ne peut

¹² *Figura*. Le Gaffiot numérisé, p. 667, disponible en ligne : <http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-dico.html>.

s'exprimer. Figurer un concept, c'est lui conférer une présence en quelque sorte plus manifeste. Ainsi, pour penser un concept, pour penser l'abstraction, il est nécessaire de donner figure, sans cela ils demeurent suspendus dans l'éther nuageux de l'inaccessible. Quand le concept ne suffit plus, quand il fait défaut, il faut que s'enclenche la représentation et par extension, la figuration. Cela ne veut pas dire que la figuration permet d'exprimer littéralement ce qui, par le langage, et de ce fait, par la pensée, *ne peut se dire*. Plutôt, que l'utilisation de figures permet d'éclairer un quelque chose comme un au-delà du langage, en tant qu'*expérience, rapport*. Il y a une sorte d'impossibilité à penser le monde, à le *vivre*, à en ressentir les *effets*, sans l'expérience de la mise en scène¹³. Sans elle, la sensation du suprasensible, son expérience, son *rapport*, justement, ne peuvent s'exprimer. Telle est l'étrange et risible condition de son déploiement. Il faut la jouer, la mettre en jeu, pour, **peut-être**, la *vivre*. Et c'est la répétition, le relais des figures qui assure sa pérennité. Ainsi la question ici posée est extrêmement importante, dans la mesure où elle pose le *comment*, c'est-à-dire comment est-ce que l'abstraction la plus grande, celle soutenant qu'il y aurait bien une vérité qui serait vraie toujours, sans cesse, éternellement, question fondamentale à toute la pensée philosophique occidentale, se trouve mise en scène à l'intérieur de la pensée littéraire, à l'intérieur du récit, par les figures. Le texte *Le bain de Diane* de Pierre Klossowski est l'un de ces espaces, l'un de ces lieux insolites

¹³ Créer un système philosophique, un système du monde, c'est aussi, d'une certaine manière, en faire la mise en scène. Toute la pensée qui se rattache au Logos met en scène un monde total, le figure en tant que totalité *englobante*.

où la mise en scène littéraire, la mise en scène d'un mythe, a cherché à saisir les liens possibles entre le sensible et le suprasensible, en passant par des figures, *extrêmement corporalisées*, celle de Diane, d'Actéon et du démon intermédiaire (et tutélaire).

Pour penser ce problème, pour l'affronter et pour parvenir à Klossowski, il m'est nécessaire d'opérer un retour en arrière, de le penser à partir de la tradition qui l'a fait jaillir. Réaliser donc ici un état de la question conceptuelle, permettant à la fois de resserrer le noyau de concepts qui permet d'y faire face et de les mettre en place, de les mettre en scène. D'où vient-elle cette idée selon laquelle un lien entre l'immanence et la transcendance est possible ? Comment se manifeste-t-elle ? Dès lors que les philosophes de l'Antiquité grecque ont commencé à penser une vérité qui serait vraie de toute éternité, toujours, partout, *l'unique*, la question du *lien* devient nécessaire. Alors que le monde était coupé en deux, éther céleste où vivaient les dieux dans la transcendance parfaite, immanence terrestre où vivaient les hommes imparfaits, mais perfectibles, comment est-il possible qu'ait germé dans l'esprit de l'homme immanent la pensée de la transcendance ? Si seuls les dieux sont en mesure de traverser la barrière [et ce n'est pas parce qu'ils sont en mesure de le faire qu'ils le font], la frontière qui délimite la transcendance de l'immanence, comment se fait-il que les hommes aient pu eux aussi concevoir la transcendance ? Le germe d'une pensée de la transcendance habite l'homme, il la pense, il tente de la concevoir, il *l'écrit*. Le texte [comme concept] est porteur de traces de la transcendance, il y réfère sans cesse. Mais jamais le texte n'est révélé pour les Grecs, la raison est le support du texte, il la nécessite, et c'est la raison humaine, la main humaine qui en fait trace sur le

papier. Pourtant, la transcendance lui [à l'homme] demeure inaccessible, elle appartient à la perfection divine, à ce qui se meut de toute éternité. C'est là, dans cet interstice, que se glisse une figure étrange, celle du *daimôn* grec, petit dieu personnel qui permet à l'homme d'établir un lien, de percevoir un lien entre le sensible et le suprasensible, divinité toujours en mouvement, en *voyage*, qui traverse les frontières [c'est elle qui traverse, c'est elle, « *le messager des dieux* »] et qui donne à l'homme l'intuition de la transcendance. Petit dieu qui, à Socrate, dit ce qu'il ne faut pas faire, plutôt que ce qu'il faut faire¹⁴, dont la figure se manifeste plus tard, bizarrement, dans celle des anges bibliques qui s'adressent à la fois aux hommes et à Dieu, qui, justement, *voyagent*, alors que le mot lui-même a été transformé, étymologiquement, en démon, ennemis éternels des anges. C'est là, dans le comment, comment le lien se crée-t-il, que se meut la dialectique de Socrate. Et c'est sans doute avec *L'Apologie de Socrate* que tout commence, si l'on accepte ce que Luc Brisson en a dit dans l'une de ses introductions :

Dans *l'Apologie*, Platon élève au rang de « mythe fondateur » de la philosophie un fait contingent et de peu d'importance au regard de l'histoire, la condamnation à

¹⁴ Le *daimôn* grec n'a certes rien du démon chrétien, qui est, au sens moral, la figure du mal, en ce sens qu'il trompe parce qu'il veut tromper, qu'il trompe avec *intention*, et qu'il tente de corrompre l'homme en le convaincant d'agir à l'encontre de ce qui serait, au sens moral chrétien, le bien. C'est toujours l'image comique, retrouvée un peu partout dans la culture populaire, jusque dans les films pour enfants, d'un personnage en dilemme à qui apparaissent, perchés sur chacune des ces épaules, un petit ange et un petit démon à son effigie, sorte de figuration de sa propre conscience, imprégnée de la pensée chrétienne, où l'ange doux et bon lui dit calmement au départ d'agir *de la bonne manière, de façon raisonnable*, alors que le petit démon, d'une voix brusque, échauffée, excitée, les poings en l'air, tente de le convaincre de suivre son *instinct animal*, de faire ce qui lui plaît, d'écouter ses pulsions, conversation entre le moi et sa conscience supposément divisée qui se termine presque toujours en bagarre entre les deux figures, qui me vient en tête.

mort en 399 à Athènes d'un individu au terme d'un procès public. Et cette transmutation de la contingence en exigence absolue conserve encore aujourd'hui tout son pouvoir de fascination.¹⁵

Fait divers transformé en général, le procès de Socrate est l'évènement qui consacre encore aujourd'hui le prestige d'une vie philosophique. Deux accusations, solidement nouées, ont été portées contre Socrate, l'une soutenant qu'il corrompt la jeunesse, l'autre, qu'il introduit dans la cité des nouvelles divinités, récusant par le fait même les divinités traditionnelles présidant à l'intégrité de la vie athénienne. Rédigée très différemment des autres dialogues platoniciens, *L'Apologie*, bien qu'elle comporte un moment de questions-réponses entre Socrate et Méléto, accusateur principal, est avant tout construite sous la forme d'un monologue, durant lequel Socrate explique pourquoi il a été accusé, en quoi les accusations sont fausses et pourquoi, après sa condamnation, il ne craint pas la mort, mais craint plutôt pour les citoyens d'Athènes.

Deux formes d'accusateurs sont identifiées par Socrate, les premiers et plus anciens accusateurs ayant insinué, par le biais de l'opinion publique, une image déformée de Socrate le représentant comme philosophe de la nature, comme incroyant notamment (Aristophane et *Les nuées* par exemple). Les seconds accusateurs sont les accusateurs actuels, Méléto, Anytos et Lycon.

¹⁵ PLATON, *L'Apologie de Socrate*, trad. Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 3^e édition corrigée, 2005, p. 11.

Aux dires de Socrate (et de Platon)¹⁶, Chéréphon serait allé voir l'oracle d'Apollon afin de lui demander s'il existe un homme qui soit plus sage, plus savant que celui-ci, ce à quoi l'oracle, et par le fait même, le dieu aurait répondu non. Socrate ne se considérant aucunement comme l'homme le plus savant, répétant toujours que ce qu'il sait c'est de ne rien savoir, fût troublé par la réponse du dieu et cherchant à la comprendre, partit à la rencontre de gens considérés « savants », provenant de disciplines diverses, afin de vérifier la véracité de l'oracle, certain de l'erreur de celui-ci. Au fur et à mesure de ses rencontres et de ses dialogues, une chose est pourtant devenue claire : peut-être était-il bel et bien plus savant qu'eux, puisqu'il avait au moins l'humilité de reconnaître qu'il ne savait rien, au contraire de tous ces prétendus savants qui assuraient posséder un savoir qu'ils ne possédaient point et qui vivaient leurs vies avec comme intérêt premier celui des richesses matérielles que leur prétendu savoir pouvait leur procurer plutôt qu'avec justice et vertu. Vivant sous l'égide du dieu et de son oracle, Socrate a donc continué d'aller à la rencontre de personnes considérées comme savantes, en s'efforçant, eu égard au dieu, de leur démontrer qu'elles avaient tort de se considérer comme telles. C'est la raison pour laquelle il vécut dans la pauvreté, trop occupé par la tâche qui lui a été assignée par le dieu, et ce pour quoi il ne s'est jamais mêlé des affaires de la cité. C'est aussi ce qui lui

¹⁶ Il est évident aujourd'hui qu'il y a une différence à établir entre Socrate et Platon. Socrate n'a rien écrit, tout ce que nous avons de lui nous provient de ceux qui ont écrit à propos de lui, qu'il s'agisse de Platon et ou de Xénophon. J'y reviendrai plus tard, en traitant du *Banquet* et de Pierre Hadot.

a attiré les foudres de bien des concitoyens, fâchés de s'être fait dire qu'au fond, ils ne savaient rien.

Les deux accusations portées contre Socrate, soit celle de corrompre la jeunesse et celle d'introduire de nouvelles divinités sont, je l'ai dit, étroitement liées : « *D'après le texte de l'action judiciaire, c'est clair : « en leur enseignant à reconnaître non pas les dieux que la cité reconnaît, mais, à leur place, des divinités nouvelles ».* C'est bien en enseignant cela que, prétends-tu, je les corromps, n'est-ce pas ? »¹⁷. C'est donc parce que Socrate récuserait les divinités traditionnelles au profit de nouvelles divinités qu'il corromprait la jeunesse. Ces nouvelles divinités par lesquelles Socrate corromprait la jeunesse, ce sont en fait les *daimôns*, dont fait partie cette voix divine qui s'adresse à Socrate depuis l'enfance. Une telle croyance n'était pourtant pas inhabituelle à l'époque, mais Socrate est la seule personne soutenant qu'un *daimôn* s'adresse à lui directement afin de le guider.

Cela tient à ce que, comme vous me l'avez maintes fois et en maints endroits entendus dire, se manifeste à moi quelque chose de divin, de démonique, dont précisément fait état Méléto dans l'action qu'il a intentée, en se comportant comme un auteur de comédie. Les débuts en remontent à mon enfance. C'est une voix qui, lorsqu'elle se fait entendre, me détourne toujours de ce que je vais faire, mais qui jamais ne me pousse à l'action. Voilà ce qui s'oppose à ce que je me mêle des affaires de la cité, et c'est là — pour ma part je le crois — une opposition particulièrement heureuse. Car sachez-le, Athéniens, si j'avais entrepris de me mêler des affaires de la cité, il y a longtemps que je serais mort et que je ne serais plus d'aucune utilité ni pour vous ni pour moi-même.¹⁸

¹⁷ PLATON, *L'Apologie de Socrate*, trad. Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 3^e édition corrigée, 2005, p.101, 26b.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111-112, 31c à 31e.

Ce qui paraît à Socrate encore plus étrange dans la formulation de l'accusation, c'est qu'elle insiste sur le fait que de croire en une telle forme de divinités serait synonyme d'un plaidoyer récusant l'existence des dieux. Pourtant, si les *daïmôns* ne sont pas des dieux, ils sont, au minimum, des enfants des dieux. Ainsi, croire aux *daïmôns* implique logiquement et raisonnablement de croire aux dieux : « *Dans ces conditions, si, comme tu l'affirmes, je considère qu'il y a des démons, et si les démons sont des dieux, n'ai-je pas raison de dire que tu parles par énigmes et que tu plaisantes, quand tu prétends que je considère que les dieux n'existent pas, alors que je crois aux démons* »¹⁹. Le *daïmôn* est bien cet intermédiaire par lequel sont transmis aux hommes les messages des dieux.

Guidé par son *daïmôn*, Socrate a accepté de vivre sa vie telle que le dieu le lui a demandé, c'est-à-dire vivre en philosopant, continuer sans cesse d'interroger les hommes et possiblement, s'exposer au danger de la mort. Vivre sa vie en philosopant, c'est agir et vivre justement, ce qui signifie aussi ne pas peser ses chances de vie ou de mort quant à une action. Si une action est juste, c'est ainsi qu'il faut agir, même si la mort en est peut-être la conséquence.

Moi donc, Athéniens, je me conduirais d'une façon bien étrange si, quand mes chefs, ceux que vous aviez élus pour me commander, que ce soit à Potidée, à Amphipolis ou à Délion, m'avaient assigné un poste, j'étais alors demeuré à ce poste, comme n'importe quel autre homme, en courant le risque d'être tué, et que à l'inverse, quand le dieu m'a assigné pour tâche — comme je l'ai présumé et supposé — de vivre en philosopant, c'est-à-dire en soumettant moi-même et les autres à examen, à ce moment-là, par peur de la mort ou de quoi que ce soit

¹⁹ Ibid., p. 104-105, 27d.

d'autre, je quittais mon poste. Ce serait une conduite bien étrange, et c'est alors, assurément, qu'il serait juste de me traduire devant le tribunal, en m'accusant de ne pas reconnaître que les dieux existent, puisque je n'aurais pas obéi à l'oracle par crainte de la mort et en m'imaginant être savant, alors que ce ne serait pas le cas.²⁰

Parce que la mort est impossible à connaître, personne ne pouvant savoir ce qu'elle est, il ne faut pas non plus en avoir peur. Ne sachant pas ce qu'elle représente, pourquoi donc la craindre ? « *Qu'est-ce, en effet, que craindre la mort, citoyens, sinon se prétendre en possession d'un savoir que l'on n'a point ? En définitive, cela revient à prétendre savoir ce que l'on ne sait point* »²¹. Dans le non-savoir, dans ce néant d'incertitude qu'est la mort résident des potentialités diverses dont il ne faut pas avoir peur, puisqu'elles sont inconnaissables. C'est sans la peur de la mort que Socrate fait face à son accusation. C'est aussi pour cela que jamais il ne tombe dans le mélodrame devant les juges, jamais il ne cherche à demander leur pitié pour sa vie. La pitié ne répond pas de la justice et de la vertu, elle répond de l'émotion, de la peur devant la mort. Il lui faut continuer de vivre sous l'égide de l'oracle du dieu, peu importe la décision des juges : « *Citoyens, j'ai pour vous la considération et l'affection les plus grandes, mais j'obéirai au dieu plutôt qu'à vous; jusqu'à mon dernier souffle et tant que j'en serai capable, je continuerai de philosopher, c'est-à-dire de vous adresser des recommandations [...]*²² ». En adressant aux citoyens des recommandations, en les questionnant, Socrate, plutôt que

²⁰ Ibid., p. 106-107, 28d à 29a.

²¹ Ibid., p. 107, 29a.

²² Ibid., p. 108, 29d.

de s'occuper des *affaires* de la Cité, s'occupe de la Cité elle-même. En voulant faire des citoyens d'Athènes des hommes justes, délaissant les richesses matérielles pour celle de l'âme, c'est à toute la Cité qu'il rend service, puisqu'une Cité emplie de tels hommes serait sans doute la meilleure des Cités (on pressent déjà ici l'écriture à venir de *La République*).

C'est en considérant son devoir envers le dieu, devoir vertueux, que Socrate fait face à la mort, à la suite de sa condamnation. Vivre philosophiquement c'est vivre justement et vertueusement, en écoutant l'appel du dieu et de son *daïmôn* et en refusant la peur de l'inconnu. Et si son *daïmôn* protecteur ne l'a pas retenu ce matin-là, lui qui lui dit toujours ce qu'il ne faut pas faire, c'est que la mort doit être un bien et non un mal, pensée si bien exprimée lorsqu'il dit :

Et, pourtant, le signe divin ne m'a retenu ni ce matin alors que je sortais de chez moi ni au moment où ici, devant le tribunal, je montais à la tribune ni durant mon plaidoyer pour m'empêcher de dire quoi que ce soit. Bien souvent, en d'autres circonstances, il m'a fait taire au beau milieu de mes propos. Aujourd'hui, au contraire, au cours de l'affaire, il ne m'a jamais empêché de faire ou de dire quoi que ce soit. Quelle raison dois-je avancer pour expliquer la chose ? Je vais vous le dire. C'est que ce qui m'arrive à des chances d'être un bien pour moi, et que tous, tant que nous sommes, nous nous trompons quand nous imaginons que mourir est un mal. Ceci en est pour moi une preuve décisive : il n'eût pas été possible, en effet, que le signe qui m'est familier ne se fût point opposé à moi, si ce que j'allais faire n'eût pas été une bonne chose.²³

Figure protectrice, le *daïmôn* exprime le lien entre les divinités et les hommes, et dans le cas tout particulier de Socrate, il est la figure, l'emblème de la vie

²³ Ibid., p. 124, 40a à 40c.

philosophique, répondant à la justice et à la vertu. Il faut mériter la protection de son *daïmôn*, semble-t-il ! « Et si j'ajoute que, pour un homme, le bien le plus grand, c'est de s'entretenir tous les jours de la vertu [...] »²⁴.

Ce *daïmôn* grec, on le retrouve aussi chez les penseurs latins, notamment chez Apulée²⁵, dans son étrange petit traité philosophique, *Le démon de Socrate*, dont la rédaction aurait pris fin vers 150 ap. J.-C. Le texte, qui ne porte pas tant sur Socrate lui-même que sur le *daemon*, traduction latine de *daïmôn*, est une étrange tentative, à la fois de commenter Socrate, de convaincre ses contemporains de vivre une vie philosophique et de décrire et situer le *daemon* en tant qu'étant, dans un lieu, un endroit où il réside :

D'ailleurs, il existe des puissances divines intermédiaires qui **résident** dans un espace aérien situé entre l'éther, tout en haut, et la terre, tout en bas, et grâce auxquelles nos requêtes, mais aussi nos mérites parviennent jusqu'aux dieux. Les Grecs leur donnent le nom de « démons » : ils font circuler entre les habitants de

²⁴ Ibid., p. 121, 38a.

²⁵ Dans la préface de *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, Jean-Louis Bory note bien qu'Apulée s'étant rendu à Athènes, c'est de ce voyage qu'il revient marqué par le platonisme et la magie, magie se traduisant par la présence du démon intermédiaire : « Sans compter les « démons », puissances intermédiaires chargées des communications entre la divinité suprême, le démiurge, et les mortels. Puissances que les mortels ont la ressource d'évoquer. Cette théologie « démoniaque » a pour conséquence logique l'art de la divination, la science des oracles et des prodiges, les recettes de sorcellerie — bref : la magie. ». Il note aussi qu'Apulée ayant subi un procès pour sorcellerie à Carthage, il s'en sortit, et « montra combien la différence était mince entre philosophie et magie. Il convainquit. On l'acquitta. ». Si la philosophie tente d'expliquer le monde de la transcendance, monde surnaturel en quelque sorte, elle participe d'une forme de magie permettant l'atteinte de la connaissance. *L'Apologie de Socrate* y prend part, alors que Socrate explique que sa manière d'agir, que sa vie toute entière est une réponse à l'oracle d'Apollon, une tentative de comprendre l'énigme que le dieu lui a soumis en le qualifiant de l'homme le plus sage. Cette étroitesse entre magie et philosophie se joue dans le monde de la représentation et son écho résonne encore aujourd'hui, dans *Le bain de Diane*. La préface du *Démon de Socrate* écrite par Pascal Quignard débute d'ailleurs avec la description de cet événement, ce mariage avec Pudentilla qui vit naître le « premier procès en sorcellerie de l'Antiquité romaine ». APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, trad. de Pierre Grimal, Paris : Éditions Gallimard, 1975, Préface 1958, p. 17. ; APULÉE, *Le démon de Socrate*, trad. de Colette Lazam, Paris : Éditions Payot et Rivages, 1993, p. 9.

la terre et ceux du ciel les prières dans un sens, les gratifications dans l'autre, et ils font parvenir de la terre les requêtes et du ciel les secours, jouant alternativement le rôle d'interprète ou de sauveur.²⁶

Comme s'il était nécessaire, pour qu'une chose existe, pour qu'un être existe, qu'il ait une location, qu'il occupe une *maison*, qu'il prenne racine dans une résidence. Mais le latin d'Apulée modifie aussi radicalement le *daimôn* de Socrate, devenu *daemon* en latin, puisque ce n'est plus seulement une voix qui s'adresse au je [là, dans l'instant imprévisible de son apparition à l'oreille], voix qu'on pouvait toujours, chez les Grecs penser comme extérieure, mais bien conscience, *conscientia*. Le *daemon*, sous l'une de ses diverses formes²⁷, devient cette voix intérieure, cette « *claire connaissance qu'on a au fond de soi-même, sentiment intime* »²⁸. Le *daemon* est intériorisé, il s'adresse au je de l'intérieur²⁹ : « *En effet, selon une certaine acceptation du terme, on appelle aussi « démon » l'âme humaine, tant qu'elle habite encore le corps* »³⁰. C'est toute la difficulté de la traduction qui se manifeste ici. Comment traduire en latin un tel terme ? La

²⁶ APULÉE, *Le démon de Socrate*, trad. de Colette Lazam, Paris : Éditions Payot et Rivages, 1993, p. 52.

²⁷ Séparant divers sortes de *daemons*, Apulée convient que sous l'une de ces acceptations le *daemon* est synonyme de l'âme humaine à l'intérieur du corps, mais sous une autre forme, le *daemon* est l'âme humaine sortie du corps, l'âme après la mort, division catégorique du corps sensible et de l'âme « suprasensible », indiquant un accès possible à la transcendance dans *l'au-delà*.

²⁸ *Conscientia*. Le Gaffiot numérisé, p. 397, disponible en ligne : <http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-dico.html>.

²⁹ Il y a là un étrange paradoxe, qui pourtant ne pose pas problème à Apulée. C'est qu'en intériorisant le *daemon*, en faisant de lui en quelque sorte la voix de la conscience, intériorisation importante dans l'histoire à venir du christianisme, il pose en quelque sorte le *daemon* comme un être vivant dans un double lieu. Il vit à l'intérieur du sujet et lui parle, il est cette voix qui dit au sujet ce qui est bien, ce qui est mal, que le sujet n'entend pas par l'oreille mais bien dans sa tête, dans son *esprit*, et en même temps, il habite, réside dans cet espace limitrophe qu'est le ciel, espace intermédiaire entre les dieux et la terre. Alors ce *daemon* qui voyage, cette conscience qui voyage, c'est elle qui crée le lien, c'est par la conscience/*daemon* donc, peut-être, que les hommes prennent justement *conscience* de la transcendance. Le terme grec de *daemon* était d'ailleurs présent dans le texte biblique chrétien en grec.

³⁰ APULÉE, *Le démon de Socrate*, trad. de Colette Lazam, Paris : Éditions Payot et Rivages, 1993, p. 63.

traduction latine pose les jalons à venir de la transformation du *daïmôn* en âme, dont s'ensuivra un effacement presque complet du *daïmôn* grec et latin au profit des multiples démons chrétiens, antonymes des anges. Pourtant !

La figure du *daemon* occupe une position, à la fois conceptuelle et spatiale, qui est celle d'un *entre-deux* et elle permet de penser les liens entre l'immanence et la transcendance, toutefois, l'ordre spatial et cosmogonique à l'intérieur duquel la place Apulée signifie en même temps que sans une telle figure, le monde est tout simplement coupé en deux. Si un tel être n'existe pas, faisant le lien entre le monde humain et le monde divin, alors les dieux³¹ n'entreraient jamais en contact avec les hommes et les priveraient de tout rapport, de toute *expérience* de la transcendance.

³¹ Apulée donne, dans le texte, une définition des dieux « premiers », définition lui venant de Platon : « Selon Platon, ces dieux sont des êtres incorporels, animés, sans fin ni commencement, existant de toute éternité dans l'avenir comme dans le passé, écartés par leur nature propre de tout contact avec un corps, accédant par leur accomplissement à la suprême béatitude, ne participant d'aucun bien extérieur mais intrinsèquement bons et facilement, simplement, librement et délibérément disponibles pour tout ce qui leur convient. Quant à leur père, qui est maître et créateur de toutes choses, libre de toutes les entraves du subir et de l'agir et jamais tenu d'exercer une quelconque fonction, pourquoi commencerais-je maintenant à le décrire, alors que Platon, qui était doué d'une éloquence céleste et qui argumentait à l'égal des dieux immortels, n'a de cesse de proclamer qu'aucun discours, eu égard à la pauvreté du langage humain, ne peut, même de façon limitée, saisir sa réalité tant il surabonde d'une incroyable et ineffable majesté, et que c'est à peine si les sages, lorsque la vigueur de leur âme leur a permis, dans les limites du possible, de se détacher de leur corps, en ont la perception intellectuelle, et encore se produit-elle par intermittence, comme on voit une lumière éclatante transpercer par moments le cœur des ténèbres d'un éclair fugitif. » Ibid., p. 47.

La définition de cette forme de transcendance divine sous-tend un système clos, c'est-à-dire un système cosmogonique, comme je l'ai déjà dit, ou tout fonctionne selon un ordre établi a priori — et aussi selon une certaine hiérarchie, j'y reviendrai — univers fermé donc, où tout à sa place et tout est lié selon des degrés divers, degrés qui sont eux-mêmes liés par les rapports unissant l'immanence et la transcendance. Plus on monte, plus c'est transcendant, plus on descend, plus c'est immanent. Rapport tout à fait vertical au monde. Elle signale aussi l'impossibilité — impossibilité qui n'est peut-être pas une nécessité — du langage à décrire ce qui se meut de toute éternité. Comme si le langage était à même de nommer les caractéristiques — la dénomination étant, selon la Genèse, la caractéristique

Mais est-ce à dire que la Nature ne connaît aucune cohérence ? Qu'elle s'est laissé diviser en deux parties complètement séparées, l'une divine, l'autre humaine, et d'une certaine manière affaiblir par une telle solution de continuité ? En effet — c'est encore Platon qui le dit — aucun dieu ne se mêle aux hommes et la principale preuve de leur élévation, c'est que nul contact avec nous ne les souille.³²

Mais la nécessité ne s'arrête pas seulement là. Il semble, en effet, qu'Apulée soutienne aussi que pour qu'un *étant* existe, il *doit* avoir un corps. Ainsi Apulée s'évertue à donner une description de ce corps, corps limitrophe puisque quasiment inconcevable³³. Corps lui-même intermédiaire, possédant des attributs contradictoires à la fois de pesanteur et de légèreté, lui permettant d'habiter l'air, espace lui-même limitrophe entre le ciel et la terre. Étrange et surprenante description, soulignant l'impossibilité, comme je l'ai dit, de penser un être qui n'a pas de corps, ou du moins, un être avec lequel nous, humains, pouvons entrer en contact. Le corps du *daemon* intermédiaire n'est pas égal au nôtre, dans la mesure où il est, *peut-être*, selon les descriptions données par Socrate et Apulée, invisible, mais il demeure un corps tout de même. S'établit alors une hiérarchie de la transcendance, sillage de la pensée

première du langage — de la transcendance comme rapport, mais jamais de l'explicitier, de la définir comme objet.

³² Ibid., p. 49.

³³ « Si la raison nous oblige à concevoir comme une évidence que l'air, lui aussi, contient des êtres animés qui lui sont propres, il nous reste à exposer méthodiquement qui sont finalement ces êtres et quelles sont leurs caractéristiques. [...] On peut donc supposer que les corps de ces démons ont juste assez de pesanteur pour ne pas s'élever tout en haut et juste assez de légèreté pour ne pas s'abîmer tout en bas. » Ibid., p. 55, 56. Répondre aux exigences de la raison, c'est donc aussi être en mesure de décrire l'indescriptible. Comme si rien n'échappe à la raison, comme si elle pouvait tout circonscrire, alors que quelques pages plutôt Apulée signalait les limites du langage...

platonicienne. Plus on monte, plus c'est divin. Au terrestre se situe l'homme, dans l'immanence, dans le ciel, avant la limite des astres, se situe le *daemon*, voyageur-interprète, et à l'atteinte et au-dessus des astres, les dieux souverains. Le démonique est intermédiaire à tous les niveaux, comme concept, comme entité « vivante », comme rapport entre les dieux et les hommes et dans le lieu où il séjourne. Le texte soutient aussi ce que Socrate a soutenu en 399 av. J.-C., devant les juges, soit que de croire au démonique, au *daimôn*, implique par le fait même de croire aux dieux, qui, tout comme nous, ont besoin de ce *daimôn* pour établir un rapport. Tentative de répondre au comment que pose Socrate, fonctionnant ainsi : Comment concevoir que les dieux immuables de l'éther, parfaits et sans excès, puissent entrer en relation avec les hommes, dont l'émotivité si instable rend imparfait ? Parce que le *daemon* intermédiaire *existe*, ou au moins, parce qu'il est **pensé**, parce qu'il est **figuré**. C'est lui qui établit le rapport, qui transmet la connexion. Nécessité à la fois langagière, philosophique et conceptuelle. Nécessité de figurer, de représenter un tel être afin d'expliquer un certain ordre du monde. Sans cette figure, cet *entre-deux*, impossible, dans un monde fermé, de penser les liens qui unissent le terrestre au divin. Si le *daemon* n'existe pas, s'il n'est pas mis en scène, le rapport est raisonnablement impossible.

C'est à la suite de ses multiples descriptions qu'Apulée tente d'explicitier en quoi consiste le *daemon* de Socrate³⁴. Il y aurait des *daemons* d'un ordre plus élevé que d'autres, *daemons* gardiens qui nous protègent tout un chacun. C'est de cet ordre de *daemon*, « libres de toutes entraves et attaches corporelles »³⁵, que provient le *daemon* de Socrate. Il en est un pour chaque homme, un *daemon gardien*, à qui il faut prêter l'oreille, et pour qui il faut soigner son âme. Apulée en nomme deux : « Parmi eux Sommeil et Amour, qui détiennent des pouvoirs opposés : Amour, celui de tenir éveillé, Sommeil, celui d'endormir. »³⁶. Amour de l'Éros du Banquet, celui qui éveille à la quête. Ce *daemon* qui nous accompagne tous connaît les moindres recoins de notre esprit, les moindres troubles de notre âme, aucun secret ne peut lui être caché. Ce *daemon* privé, personnel, ce « *Lare familial* », Socrate l'entend, il [le *daemon*] lui parle d'une « voix particulière », dénotant pour Apulée qu'il s'agit d'une voix qui n'a rien d'ordinaire, qui n'est pas humaine, une voix divine et mystérieuse. Parce que Socrate écoute son *daemon*, qu'il vit de manière juste, qu'il s'est engagé dans la voie philosophique, une

³⁴ Les deux phrases servant à introduire le *daemon* de Socrate comme tel sont extrêmement significatives : « C'est pourquoi je vais dans l'immédiat éviter de limiter mon discours à ces exemples qui, s'ils ne convainquent pas tout le monde, bénéficient au moins d'une notoriété universelle. Je préfère expliquer en latin que différentes sortes de démons sont attribués aux philosophes afin que vous soyez plus clairement et plus complètement informés sur la prescience de Socrate et sur la divinité qu'il avait pour ami. ». Déjà, l'utilisation de *notoriété universelle* suppose le *daemon* comme entité connue de tous, bien que sa présence dans la pensée d'Apulée lui vienne de son voyage en Grèce et de sa rencontre avec les médio-platoniciens. De plus, le terme prescience quant à la *personne* de Socrate soutient que la connaissance philosophique passe nécessairement par l'entremise du *daemon*. Le philosophe est philosophe parce qu'un *daemon* l'accompagne et partage son existence, parce que le philosophe sait qu'un tel *daemon* est à ses côtés. Ibid., p. 62-63.

³⁵ Ibid., p. 65.

³⁶ Ibid., p. 65.

forme de réciprocité s'est établie entre eux. Suivant le chemin philosophique, le culte de son *daemon*, « *culte qui n'est autre qu'un serment de fidélité envers la philosophie* »³⁷, Socrate se voit protégé par son *daemon*, celui-ci lui disant ce qu'il ne faut pas faire afin de lui assurer la sécurité, afin de le tempérer. Le *daemon*, comme instance philosophique, aide à calmer l'hybris. Ainsi le texte d'Apulée se termine par une exhortation à suivre la voie philosophique, seule voie assurant la vraie relation entre un humain et son *daemon* et seule voie permettant un potentiel accès au monde transcendant. Il y a quelque chose d'extrêmement concret dans la pensée antique, en ce sens que c'est la manière dont l'homme agit, la façon dont il vit sa vie qui lui garantit le suprasensible. Vivre justement, vertueusement sous l'égide de la philosophie et de son *daemon* voyageur, cela signifie que c'est la vie concrète, les actions que nous posons qui nous mènent à la transcendance, dès lors que nous acceptons de nous désintéresser du matériel. Tout cela est mis en évidence par l'utilisation d'un exemple matériel par Apulée, celui de la richesse en termes de biens, toujours comparée à la richesse de l'âme. J'ajoute ici que cette exhortation d'Apulée est la même que celle de Platon dans *L'Apologie*, à cette différence près qu'elle est liée bien plus étroitement à la figure du *daemon*.

[...] ce même démon qui nous avait été attribué s'empare de nous sans attendre, nous traîne devant le tribunal comme si nous étions son prisonnier et nous y assiste au cours de notre plaidoirie : si nous mentons, il nous corrige, si nous

³⁷ Ibid., p. 73-74.

disons vrai, il nous soutient. Bref, c'est son témoignage qui détermine la sentence.³⁸

Si le texte d'Apulée demeure encore aujourd'hui connu comme le seul traité du démonique qui nous soit parvenu de l'Antiquité, il importe tout particulièrement ici de rapporter la description donnée du *daïmôn* par Socrate non pas seulement à l'intérieur de *L'Apologie*, mais aussi, dans *Le Banquet*. Là, le *daïmôn* est nommé et décrit sous l'un des noms qui marqueront sa représentation pour les siècles à venir, celui d'Éros-Amour, dieu ailé³⁹ de l'intermédiaire. Pour parler de cette figure, il me faut faire un détour par la modernité, en traitant du chapitre de Pierre Hadot *La figure de Socrate*, chapitre de son livre *Exercices spirituels et philosophie antique*. Dans ce texte, Hadot étudie la figure de Socrate tel qu'elle est décrite, représentée, à l'intérieur du *Banquet*. Son point de départ est extrêmement important :

Parler de Socrate, c'est évidemment s'exposer à toutes sortes de difficultés d'ordre historique. Les témoignages que nous possédons sur Socrate, ceux de Platon, ceux de Xénophon, ont transformé, idéalisé, déformé le Socrate historique. Je ne cherche pas ici à retrouver, à reconstituer ce Socrate historique. Ce que je vais essayer de vous présenter maintenant, c'est la figure de Socrate telle qu'elle a agi dans notre tradition occidentale, en me concentrant toutefois — car il s'agit d'un gigantesque phénomène — sur la figure de Socrate telle qu'elle apparaît dans le *Banquet* de Platon et telle qu'elle est perçue par ces deux grands socratiques que sont Kierkegaard et Nietzsche.⁴⁰

³⁸ Ibid., p. 65.

³⁹ Il n'est pas anodin qu'Éros soit un *daïmôn*, figure ailée de l'amour qui rappelle elle aussi les anges du christianisme.

⁴⁰ HADOT, Pierre, *La figure de Socrate*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002, p. 101-102.

Ainsi, au personnage historique s'oppose sa représentation, représentation qui est celle d'une figure, qui est *masque*⁴¹. Ce masque que porte Socrate est l'équivalent du *prosopon*, masque que portait les acteurs du théâtre grec pour jouer, représenter un personnage, signifiant aussi visage⁴², dont est issu aussi le terme *prosopopée*, figure de la personnification et par extension, de représentation voire même, de *daimonion*. Ce masque que porte Socrate, masque de l'ironie socratique, est celui d'un double, en quelque sorte. C'est-à-dire que Socrate se masque, ne dévoile rien de lui, qu'il feint l'amoureux par exemple, qu'il feint de savoir, alors qu'il ne sait rien. Il est en quelque sorte lui-même *daïmôn*. Toute la force de ce chapitre de Pierre Hadot réside dans la démonstration que Socrate est lui-même une figure représentée, qu'il est lui-même figuration et qu'il est aussi, particulièrement chez Platon, un intermédiaire lui-même, permettant l'éveil d'une quête de la philosophie, éveil à la conscience, à notre propre conscience, alliant rationnel et irrationnel. Il est le point de départ de cette tension constante entre la philosophie et la mise en scène à laquelle s'attarde la pensée littéraire et à laquelle je m'attarde ici. Socrate est la première figure qui permet de

⁴¹ Diane est elle-même une divinité masquée : « Les Grecs savaient que les mots sont inaptes à dire certaines choses, eux qui ont tellement parié sur le *logos* pour le cerner. Ces choses indicibles, imperméables au langage, ils ont tenté de les construire avec la logique du mythe, en inventant les dieux des marges : Artémis, Dionysos, les divinités au masque. Ces étranges étrangers bordent le désordre, figures ultimes pouvant en dire quelque chose, associées à Gorgô, qui, elle, va un peu plus loin puisque c'est la figure de la mort, et la voir au-delà du masque, c'est sans retour. » MACARY-GARIPUY, Pascale, *Du bain de Diane à Artémis l'ensauvagée*, Revue Psychanalyse 2, N. 3, pp. 33-52, 2005.

⁴² D'où une étrange synonymie que la langue française n'a pas retenue. Alors qu'en français le masque signifie l'objet masque, posé sur un visage pour le camoufler, le fait d'être masqué ou une forme d'apparence trompeuse, le grec ancien utilise *prosopon* pour signifier le masque et le visage comme venant ensemble, comme l'expression de ce qui est renvoyé à l'autre, à l'interlocuteur auquel mon *prosopon* s'adresse.

penser que c'est par la représentation, à travers la relation, qu'il est possible d'entreprendre le chemin vers la sagesse. Le dialogue socratique n'apprend rien à son interlocuteur, plutôt il l'embrouille. Mais par ce dialogue, l'interlocuteur se voit éveillé à sa propre conscience. Alors qu'avant le dialogue il ignorait son ignorance, après celui-ci, il est autre, il est devenu autre au fil des questions et des réponses, parce que maintenant, déjà, un pas a été fait, désormais, il a conscience de son ignorance⁴³. Le jeu de la joute dialectique forme deux interlocuteurs sous l'égide d'un trait qui est *deux = un*. Il s'agit d'une prise de conscience de soi qui est philosophique, car la position de savoir ne rien savoir, la position de Socrate, tient toute entière non pas dans une forme de modestie, mais dans un éveil à la connaissance qui la nécessite. Pour avoir soif de ce savoir, il faut reconnaître ne pas le posséder. Le point de départ de la position du philosophe serait donc une position de désir, la même que celle du *Banquet* quant à l'Amour. Je rappelle ici la prémisse, comique, du *Banquet* : pour éviter une soirée de beuverie, les convives feront tour à tour l'éloge d'Éros, dieu de la Beauté⁴⁴. À la différence des autres discours offerts par les membres de cette

⁴³ « Comme dit un interlocuteur de Socrate : « Il nous entraîne dans un circuit de discours sans fin, jusqu'à ce qu'on en vienne à devoir rendre raison de soi-même, aussi bien quant à la manière dont on vit présentement qu'à celle dont on a vécu son existence passée. » L'individu est ainsi remis en question dans les fondements mêmes de son action, il prend conscience du problème vivant qu'il est lui-même pour lui-même. » HADOT, Pierre, *La figure de Socrate*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002, p. 116.

⁴⁴ C'est qu'il faut établir une sorte d'équité entre les convives, puisque certains ont, semble-t-il, une plus grande tolérance à l'alcool et qu'il leur sera alors plus facile de discourir, même une fois enivré : « Quelle chance, me semble-t-il, reprit Éryximaque, ce serait pour nous, c'est-à-dire pour moi, pour Aristodème, pour Phèdre et pour les autres qui sont ici, que vous, ceux qui, pour ce qui est de boire,

iconoclaste assemblée, le discours donné par Socrate ne s'embourbe point dans des adjectifs multiples et toujours plus grandiloquents pour décrire la figure d'Éros, dieu de la Beauté qui est, semble-t-il, selon les discours l'ayant précédé, le plus beau d'entre tous. Les convives tenteront tous d'ennoblir un peu plus à chaque fois la déité. Parce qu'il est le dieu de la beauté, de l'amour, Éros est le plus beau de tous les dieux, le plus magnifique, le plus doux, etc. Dans ce discours, Socrate, répétant les paroles qu'il a auparavant entendu de la bouche de Diotime⁴⁵, n'offre pas l'image radieuse que les autres discours se sont évertués à décrire. Il soutient plutôt qu'Éros n'est pas lui-même beau, mais qu'il est laid. Mais cette laideur n'est pas une malédiction, dans la mesure où c'est parce qu'il est laid qu'Éros est le dieu de la beauté. Étant laid lui-même, il cherche sans cesse la beauté qui lui manque, car selon le discours de Socrate, nous ne désirons jamais que ce qui nous manque, et c'est parce qu'il cherche la beauté que c'est en sa compagnie que nous autres, humains, participons, quand nous le faisons, à cette recherche. Mais la description d'Éros ne s'arrête pas seulement là et elle contient les germes d'une pensée qui s'est transmise jusqu'à Klossowski et qui transparaît dans les moindres détails de son œuvre, particulièrement dans *Le bain de Diane*. C'est que, dit Socrate-Diotime, l'une des

avez le plus de capacité, ayez maintenant renoncé à le faire, car nous autres nous ne sommes jamais de taille. »

PLATON, *Le Banquet*, trad. de Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 5^e édition corrigée et mise à jour, 2007, p. 94, 176b à 176c.

⁴⁵ Il s'agit du seul discours prononcé par Socrate, du moins, de ceux qui nous sont parvenus par l'intermédiaire de Platon, qui fut prononcé au départ par une femme.

qualités, au sens d'attributs, d'Éros, est celle d'être un démon intermédiaire. De par sa naissance, d'un dieu, Poros, et d'une mortelle, Pénia, Éros se voit occuper une position intermédiaire entre les dieux et les hommes. Il n'est pas non plus un demi-dieu, mais bien un *daïmôn*, un entre-deux, permettant la liaison entre le monde de la transcendance et le monde de l'immanence. Il ne s'agit pas là d'une simple qualité lui étant attribuée pour mieux expliquer l'ordre mythique des dieux de l'Olympe, il s'agit aussi d'un procédé rhétorique. C'est-à-dire que c'est cet attribut qui permet, pour la pensée, d'expliquer qu'il y ait un lien entre le sensible et le suprasensible et qu'il est possible, potentiellement, grâce à l'un, d'accéder à l'autre. Lien qu'a repris Apulée dans son traité.

C'est un grand démon, Socrate. En effet, tout ce qui présente la nature d'un démon est intermédiaire entre le divin et le mortel. [...] Il interprète et il communique aux dieux ce qui vient des hommes, et aux hommes ce qui vient des dieux [...] Et, comme il se trouve à mi-chemin entre les dieux et les hommes, il contribue à remplir l'intervalle, pour faire en sorte que chaque partie soit liée aux autres dans l'univers. [...] Le dieu n'entre pas en contact direct avec l'homme ; mais c'est par l'intermédiaire de ce démon, que de toutes les manières possibles les dieux entrent en rapport avec les hommes et communiquent avec eux, à l'état de veille ou dans le sommeil.⁴⁶

Lui donner cette caractéristique permet de soutenir, de façon théorique, que le monde immanent peut donner accès à la transcendance, que celle-ci n'est point enfermée dans un vase clos à l'intérieur duquel il est impossible de pénétrer. C'est grâce à cette caractéristique que devient tout à coup possible la quête du Beau, la

⁴⁶ Ibid., p. 141, 202d à 203a.

quête de l'Eidos platonicien. Sans elle, semble-t-il, nous sommes voués à l'échec... Et c'est là, comme le dit Hadot, l'un des plus grands apports de Platon, par l'intermédiaire de Socrate, à la pensée philosophique occidentale : avoir su, dans *Le Banquet*, montrer que c'est l'Amour qui veille à la philosophie, qui la fait jaillir, et que la quête philosophique, la quête du sage, est liée de manière inextricable à un état totalement irrationnel, l'état amoureux, l'état désireux.

Ce sera toujours un des grands mérites de Platon que d'avoir su, en inventant le mythe de Socrate-Éros, introduire la dimension de l'Amour, du désir et de l'irrationnel, dans la vie philosophique. Il y a tout d'abord l'expérience même du dialogue, si typiquement socratique, cette volonté de tirer au clair ensemble un problème qui passionne les deux interlocuteurs. En dehors du mouvement dialectique du *logos*, ce chemin parcouru ensemble entre Socrate et l'interlocuteur, cette volonté commune de se mettre d'accord, sont déjà de l'amour, et la philosophie réside bien plus dans cet exercice spirituel que dans la construction d'un système. La tâche du dialogue consiste même essentiellement à montrer les limites du langage, l'impossibilité pour le langage de communiquer l'expérience morale et existentielle.⁴⁷

Et ce masque c'est aussi en quelque sorte celui d'Éros⁴⁸. Tous deux, je l'ai déjà dit, sont laids. Parce qu'ils sont laids, ils sont aussi désir, désir du Beau qu'ils ne possèdent point. Ils parcourent ensemble le même chemin, et ils sont tous deux *ouverture à la conscience*. Il y a en quelque sorte un paradoxe dans ces deux figures, que décrit Hadot au début du chapitre :

⁴⁷ HADOT, Pierre, *La figure de Socrate*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002, p. 129.

⁴⁸ « C'est là précisément le sens du *Banquet* de Platon. Le dialogue est construit de manière à faire deviner l'identité entre la figure d'Éros et celle de Socrate. »
Ibid., p. 123.

Socrate, je viens de le dire, apparaît comme un médiateur entre la norme idéale et la réalité humaine. L'idée de médiation, d'intermédiaire, évoque celles de juste milieu et d'équilibre. On s'attend à voir apparaître une figure harmonieuse, mêlant en de fines nuances les traits divins et les traits humains. Il n'en est rien. La figure de Socrate est déroutante, ambiguë, inquiétante.⁴⁹

À la fois Socrate et Éros sont impossibles à classer, ils sont iconoclastes, difficiles à décrire, toujours apparaissant selon des qualités simultanément opposées. Cette opposition, ce jeu de double, qu'on retrouve par ailleurs dans l'écriture klossowskienne, se transmet aussi à l'interlocuteur de Socrate, durant le dialogue, comme je l'ai dit plus haut. Il y a deux interlocuteurs, celui avant, celui après, tout comme il y a deux Socrate, celui qui pose les questions, qui semble savoir, et celui qui admet ne rien savoir et, je paraphrase Hadot, « prend sur lui le doute et les inquiétudes »⁵⁰. Même sorte de retournement dans la figure d'Éros, de par sa naissance d'une mortelle et d'un dieu. Et Socrate, tout comme Éros, est désir, désir de ce qu'il ne possède pas.

Autant chez Klossowski que chez Socrate, la ruse, la tromperie est importante, mais elle ne possède pas de valeur morale qui en ferait quelque chose de bien ou de mal de manière intangible. Elle n'est pas mauvaise, le fait d'être mauvais étant une caractéristique non nécessaire, contingente : « On peut tromper un homme en vue du vrai

⁴⁹ Ibid., p. 103.

⁵⁰ Ibid., p. 106.

*et, pour rappeler le vieux Socrate, le tromper pour l'amener au vrai. »*⁵¹. Ainsi, si Socrate se masque, s'il trompe en quelque sorte son interlocuteur, dans *Le Banquet* par exemple, c'est pour éveiller chez lui le désir de la quête du Beau. Suivre le chemin d'Éros, suivre le dialogue de Socrate, ce n'est pas tant apprendre, maîtriser un savoir, mais s'éveiller à ce savoir. Celui qui poursuit la quête ne connaîtra pas le Beau, connaître étant une impossibilité philosophique, mais il s'y éveillera. Il portera alors en lui la potentialité d'un accès à la transcendance. Le dialogue socratique, tout entier lié à l'ironie socratique, est un chemin : « [...] il y a, d'un côté, le Socrate qui sait à l'avance comment va finir la discussion, mais il y a, de l'autre, le Socrate qui va faire le chemin, tout le chemin dialectique avec son interlocuteur »⁵². Il s'agit de faire le chemin avec, en compagnie de, tout comme il exhorte [Socrate] ses compagnons à faire le chemin en compagnie d'Éros.

∴

À la lisière de la philosophie se meut donc toujours la question de la représentation, la mise en scène de figures, par la rhétorique, pour expliquer l'irrationnel rationnellement. Si j'ai pris le temps dans les pages qui précèdent de mettre en place les textes et concepts philosophiques antiques qui fondent ma présente réflexion, il me faut désormais passer directement à la représentation

⁵¹ Ibid., p. 108.

⁵² Ibid., p. 113.

littéraire. La frontière est mince, certes, c'est bien ce que démontre Hadot. Si mince que c'est par le texte d'un auteur déjà cité ici que je débiterai.

Alors que *Le démon de Socrate* est un traité philosophique, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* d'Apulée est un récit, une mise en scène littéraire de multiples métamorphoses, dont l'une en particulier retient mon attention. L'Âne d'or certes, c'est Lucius, avide de magie et qui est assurément un peu trop curieux [mais cela n'est pas une tare, n'est pas un mal, non, pas du tout]. Lucius que la rose rendra homme à nouveau, dont le voyage, pour citer la préface de Jean-Louis Bory, est le « *point de départ et point d'arrivée du plus extraordinaire des voyages extra-ordinaires : le voyage intérieur* »⁵³. Mais cette autre métamorphose que je retiens ici, ce n'est pas tant celle de Lucius, bien que sa pertinence à l'intérieur de cette étude ne fasse pas de doute. C'est plutôt celle de Psyché, *Âme*, métamorphose l'amenant à l'irréductible, métamorphose qui, tout comme celle de Lucius, part d'une trop avide curiosité, curiosité qui dans les deux cas semble au départ être un mal et qui finalement est un bien, puisqu'elle enclenche la métamorphose, elle engage le voyage, le désir *d'aller jusqu'au bout de l'Amour*.

Lucius s'est fait enlever par des brigands, ce parce qu'âne, et par la magie du sort, de la Fortune, il se retrouve dans une caverne, lieu de résidence des dits brigands, et se voit rejoint, dans sa captivité de bête, par une jeune fille en pleurs.

⁵³ APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, trad. de Pierre Grimal, Paris : Éditions Gallimard, 1975, Préface 1958, p. 26.

C'est à cette jeune fille qu'est raconté le mythe de Psyché et d'Éros, ce « *conte de bonnes femmes* », afin de calmer ses larmes. L'ironie n'est certainement pas camouflée par Apulée, ce « *conte de bonnes femmes* »⁵⁴ étant en fait la mise en scène du parachèvement de la quête platonicienne du Beau, tel qu'elle fut décrite dans *Le Banquet*. Psyché a l'heureux malheur d'être belle, « *la beauté était si extraordinaire, si éclatante qu'on ne pouvait l'exprimer ni la louer de façon suffisante à cause de la pauvreté du langage humain* »⁵⁵, si belle donc que les hommes la comparent à Vénus, entraînant de surcroît la jalousie de la déesse. Pour que cesse cette offense, Vénus envoie son fils, Amour-Éros, afin que de ses flèches il rende Psyché amoureuse du pire des hommes et qu'elle en perde toutes louanges.

Déjà, la rencontre entre Psyché et Éros est annoncée, de façon détournée, par l'oracle, figure aussi qui elle, sert à faire avancer le récit. L'oracle est en fait un procédé narratif, il annonce ce qui va se produire tout en gardant la porte ouverte à la « *manière de* ». Annonçant les événements à venir, il ouvre en même temps qu'il scelle le récit. Sa présence n'est pas un simple caprice, elle joue un rôle semblable à celui du *daemon* intermédiaire. Il est une instance, une figure du récit qui autorise, qui légitime pourrais-je dire, la place des dieux dans le récit, du moins qui explique leur

⁵⁴ Ne sent-on pas déjà ici, des siècles avant notre ère, ce qui se transformera aujourd'hui dans la culture populaire en grand film romanesque, en film de *filles*, expression à caractère particulièrement mysogine, ou la femme recherche éperdument l'amour, le Grand Amour, comme seule fin possible de son existence ? Et où Grand Amour rime avec enfants, maisons, mariage, chien, chat, en rêve américain finalement. Ce qui aujourd'hui rime aussi bien souvent avec mièvrerie. Et pourtant, l'Amour platonicien triomphant, c'est le fondement de ce rêve *ridicule*, dont le ridicule réside aujourd'hui dans l'oubli de sa provenance.

⁵⁵ Ibid., p. 110.

intervention dans le monde des mortels au lecteur. Il est lui aussi un intermédiaire, une forme de magie qui de par ses prémonitions, voyage ; c'est à lui, peut-être, que s'adressent les *daemons*, il est une motivation pour le texte. Et parce que c'est une annonce d'ordre quasi divin que fait l'oracle, elle permet la cohérence du récit, c'est-à-dire qu'en tant que parole prémonitoire, elle explique les actions à venir du héros, elle explique qu'il s'y soumette. Elle crée un ordre dans le passage d'un moment à un autre du récit. C'est l'impossibilité d'échapper au sort qu'exprime l'oracle, impossibilité dont dépend tout le reste du récit. C'est parce que l'oracle a parlé que Psyché se rend sur la crête ou doit venir la chercher son mari-monstre-ailé, qui est en fait Amour-Éros.

Mais Apollon, bien que Grec et même Ionien, répondit, pour faire plaisir à l'auteur de notre histoire milésienne, par un oracle latin. Sur un rocher, tout au sommet du mont, va, roi, exposer ta fille, soigneusement parée pour un hymen funèbre. N'espère pas un gendre né d'une race humaine, mais un monstre cruel, féroce et serpent, qui vole sur des ailes, plus haut que l'éther, et qui bouleverse tout, s'en prend à chacun, par le feu et le fer, fait trembler Jupiter même, terrifie tous les dieux, et frappe de terreur les fleuves et les ténèbres du Styx.⁵⁶

Bien que Vénus, jalouse du culte voué à Psyché dont la beauté rivalise la sienne, ait déjà envoyé son fils, Amour, rien, avant l'oracle, ne prédisait leur rencontre d'une telle manière. Et la définition donnée par l'oracle de ce mari terrible est l'écho, exagéré, de la description d'Éros donné un peu plus tôt dans le texte :

⁵⁶ Ibid., p. 113-114.

Elle appelle sur-le-champ son fils, l'enfant ailé, cet étourdi fieffé, dont les mauvaises façons témoignent de son mépris pour la morale publique, et qui, armé de flammes et de flèches, court, çà et là, dans les maisons d'autrui, brouille tous les ménages, commet impunément des actes si abominables et ne fait absolument rien qui vaille.⁵⁷

Le récit de Psyché et d'Éros thématise la rencontre entre le sensible et le suprasensible, tout comme chez Klossowski bien des siècles plus tard. À leur alliance déjà sensible et dangereuse s'ajoute la question de la vision et de la non-vision, liée à la thématique de l'interdit. Interdiction *implicite* qu'à Amour de tomber amoureux de Psyché, interdiction « *plicite* » qu'à Psyché de voir son époux. Tant qu'elle ne le regardera pas, c'est-à-dire tant qu'elle ne saura pas qui il est de manière claire, leur union perdura. Dès lors qu'elle l'aura vu, ils seront tous deux perdus. Mais encore une fois, l'interdit joue un rôle narratif. Dès sa première mention, le lecteur se doute, s'il ne sait pas totalement déjà, que Psyché, à un moment ou à un autre, regardera son mari. Rappelons Bataille, que je paraphrase ici : l'interdit appelle à la transgression⁵⁸. Ici, le concept n'intervient jamais qu'en tant que simple concept, il se dédouble toujours pour se transformer en jeu narratif. Mais sans cet interdit, sans cette transgression, la boucle ne peut être bouclée. Il est nécessaire que Psyché voie son

⁵⁷ Ibid., p. 112.

⁵⁸ « L'interdit donne sa valeur propre à ce qu'il frappe. Souvent, à l'instant même où je saisis l'intention d'écarter, je me demande si, bien au contraire, je n'ai pas été sournoisement provoqué ! L'interdit donne à ce qu'il frappe un sens qu'en elle-même, l'action interdite n'avait pas. L'interdit engage à la transgression, sans laquelle l'action n'aurait pas eu la lueur mauvaise qui séduit... C'est la transgression de l'interdit qui envoûte... » BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961-1971, p. 91-92.

mari pour que puisse se réaliser la quête. Parce qu'Amour la chasse, parce qu'il devient manquant, Psyché se lance à sa recherche. Impossible ici de ne pas rappeler le Socrate du banquet : « *Examine donc, reprit Socrate, si au lieu d'une vraisemblance il ne s'agit pas d'une nécessité : il y a désir de ce qui manque, et il n'y a pas désir de ce qui ne manque pas ? Il me semble à moi, Agathon, que cela est une nécessité qui crève les yeux ; que t'en semble-t-il ?* »⁵⁹. Ce faisant, elle scelle en quelque sorte leur sort à tous les deux. Elle se soumettra aux demandes de Vénus, toutes plus périlleuses les unes que les autres, pour retrouver son mari. Devant le danger de la mort, Amour demandera à Jupiter d'intervenir et il accordera finalement à Psyché qu'elle boive l'ambroisie, devenant elle-même un être divin, lavant toutes les hontes qu'Amour a fait éprouver à sa mère. « *C'est ainsi que Psyché passa, selon les règles, sous la puissance de l'Amour, et, lorsque le moment fut venu, il leur naquit une fille, que nous nommons Volupté.* »⁶⁰

La mise en scène de la quête platonicienne par l'écriture d'un mythe à propos de Psyché-Âme et d'Amour-Éros rend compte de plusieurs choses. Elle dénote encore une fois l'importance de l'emploi du terme *conscentia* chez Apulée pour traiter du *daemon*, cette voix intérieure qu'est l'Âme. Pour parvenir au bout de la quête, c'est à l'Âme, avec amour, qu'il faut se consacrer. Conjugaison à la fois philosophique et

⁵⁹ Et la même chose peut être dite à l'inverse. Amour-Éros, beau physiquement chez Apulée, laid chez Socrate, demeure dans les deux cas laid à l'intérieur. D'où son désir pour Psyché, lui qui désire, tout comme chacun d'entre nous, ce qu'il ne possède pas. PLATON, *Le Banquet*, trad. de Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 5^e édition corrigée et mise à jour, 2007, p. 132, 200a à 202b.

⁶⁰ APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, trad. de Pierre Grimal, Paris : Éditions Gallimard, 1975, Préface 1958, p. 151.

littéraire dans l'union de Psyché et d'Éros de l'importance de la figuration dans notre compréhension du monde. En faisant de ces deux personnages les figures de la réussite de la quête, de l'alliance possible entre l'âme, la conscience humaine et l'accès à la transcendance par l'amour de ce qui est manquant, Apulée joint finement, par la mise en scène littéraire, le sensible et le suprasensible. Il faut braver les épreuves pour parvenir au bout de la quête, pour arriver à terme et enfin, vivre dans le plaisir le plus total, le plaisir hors du corps, en compagnie de *Volupté*! Et pour entamer le chemin, il faut une figure qui nous y incite, qui nous pousse au désir, qui mette en marche l'état désireux. Rappel important de *La poétique* d'Aristote, redonnant au poète sa place dans la cité et lui conférant une qualité presque grandiose : « *Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier* ». ⁶¹ C'est la poésie qui, parce qu'elle traite du général, peut si bien traiter du suprasensible.

L'utilisation d'Éros comme figure s'est transmise jusqu'à la modernité et on la retrouve notamment dans l'écriture de Georges Bataille à propos de l'érotisme et de la *volupté*. Dans son livre *Les larmes d'Éros*, Bataille reprend l'image d'Éros pour en faire la figure du surplus que représente l'érotisme, qui se distingue de la sexualité qui dans le monde sauvage n'existe que pour l'acte. L'activité sexuelle se transforme en érotisme quand on en fait un symbole, un surplus, un investissement libidinal.

⁶¹ ARISTOTE, *Poétique*, trad. de J. Hardy, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, Réimpression Société d'édition Les Belles Lettres, 1996, p. 94, 1451b.

À l'origine, lorsque le moment de l'union sexuelle répondit humainement à la volonté consciente, la fin qu'elle se donna fut le plaisir, ce fut l'intensité, la violence du plaisir. Dans les limites de la conscience, l'activité sexuelle répondit d'abord à la recherche calculée de transports voluptueux. [...] Humainement, la conjonction, celle des amants ou des époux, n'eut d'abord qu'un sens, celui du désir érotique : l'érotisme diffère de l'impulsion sexuelle animale en ce qu'il est, en principe, de la même façon que le travail, la recherche consciente de la fin qu'est la volupté.⁶²

Ce n'est certainement pas un hasard si l'érotisme est synonyme de recherche de volupté et si Éros devient, chez Bataille, la figure de ce surplus. Et déjà, le titre l'annonce : Éros est triste, et parce que triste, risible, dieu-démon qui cherche la beauté qu'il n'a pas et qui s'excède dans sa laideur et dans tout ce qui lui manque. Ces excès d'Éros, déjà présents dans *L'Âne d'or*, répondent chez Bataille à la figuration d'Éros comme synonyme d'une sexualité trop pleine, dans le sens d'une sexualité qui déborde et qui, parce que symbolique, est un symbolisme qui déborde. Éros est lui-même une figure débordante, caractérisée toujours par du « trop ». Trop laid ou trop beau, trop puéril, trop ridicule, trop triste, trop risible, etc. Il est lui-même un surplus, né d'une mendicante et d'un dieu atteint d'excès de nectar :

C'est une assez longue histoire, répondit-elle. Je vais pourtant te la raconter. Il faut savoir que, le jour où naquit Aphrodite, les dieux festoyaient ; parmi eux, se trouvait le fils de Mètis, Poros. Or, quand le banquet fut terminé, arriva Pénia, qui était venue mendier comme cela est naturel un jour de bombance, et elle se tenait sur le pas de la porte. Or Poros, qui s'était enivré de nectar, car le vin n'existait pas encore à cette époque, se traîna dans le jardin de Zeus et, appesanti

⁶² BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961-1971, p. 70.

par l'ivresse, s'y endormit. Alors, Pénia, dans sa pénurie, eut le projet de se faire faire un enfant par Poros ; elle s'étendit près de lui et devint grosse d'Éros.⁶³

Pour Bataille, le caractère érotique de notre existence occupe une position centrale dans l'expérience que nous pouvons faire, en tant qu'humains, de la vie et de la mort. Il y a, dit-il, un aspect diabolique⁶⁴ à l'érotisme que seulement les humains possèdent. Cet aspect diabolique de l'érotisme, ce mysticisme, c'est la magie des sorcières d'Apulée, la magie des *daemons*, dont fait partie la figure d'Éros. Rappel important entre la pensée bataillienne, distinguant par l'érotisme l'homme de l'animal, et la mise en place chez Apulée, par le terme *conscientia*, du *daemon* comme l'âme intérieure de l'homme, qui le distingue des bêtes. C'est l'Âme, la psyché, qui fait en sorte que nous ne sommes pas que des bêtes, c'est l'Âme unie à l'Amour dans la quête qui fait de nous des êtres pensants, des êtres conscients, ayant la possibilité d'un savoir. C'est la recherche de la volupté par l'entremise de l'érotisme qui permet l'atteinte du plus haut plaisir. C'est la figuration donc qui autorise la réflexion.

À l'érotisme est liée une conscience de la mort, liant le rire et les larmes⁶⁵. L'érotisme est la réponse à ce qui trouble « *le cours régulier* »⁶⁶ des choses. L'homme

⁶³ PLATON, *Le Banquet*, trad. de Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 5^e édition corrigée et mise à jour, 2007, p. 142, 203a à 203c.

⁶⁴ « Mais déjà, d'une manière embryonnaire, la sphère « diabolique » exista, dès l'instant où des hommes – du moins des ancêtres de leur espèce – ayant reconnu qu'ils mourraient, vécurent dans l'attente, dans l'angoisse de la mort. » BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961-1971, p. 57.

⁶⁵ « S'il est vrai qu'essentiellement, « diabolique » signifie la coïncidence de la mort de l'érotisme, pourrions-nous manquer, si le diable n'est à la fin que notre folie, si nous pleurons, si de longs sanglots nous déchirent – ou bien si le fou rire nous prend –, pourrions-nous manquer d'apercevoir, liée à

connaît l'érotisme parce qu'il a conscience de sa propre mort, parce qu'il ressent sa finitude. Les hommes ont distingué un sens à l'activité sexuelle, et par le fait même, lui ont donné un sens qui n'est plus qu'animal, qu'instinctif. À l'activité sexuelle se lie la volupté, et l'érotisme est la recherche de cette volupté. Il semblerait alors que nous recherchons la volupté que nous ne possédons pas en soi, mais qui peut nous être possible à travers l'activité sexuelle « sensée », à laquelle nous avons donné sens. La volupté, nom que porte la fille de Psyché et d'Éros, serait donc la réponse à cet excès qu'est l'érotisme, à cet excès que figure Éros. Elle est la réponse au débordement de l'érotisme, à l'Amour trop amoureux. Elle est l'atteinte du plaisir, la consécration de l'érotisme intermédiaire débordant. Et voilà aussi sans doute une autre raison pour laquelle Bataille a choisi Éros comme figure de l'érotisme. Éros est un chemin, un passage, celui qu'il faut suivre pour atteindre le but. L'atteinte de la volupté par les débordements de l'érotisme, voilà ce dont traite Bataille. Ainsi, Éros est ici aussi un intermédiaire, un entre-deux. C'est le chemin à prendre pour parvenir à la volupté, le plaisir de tous les plaisirs.

Parce que l'érotisme répond au désir de volupté, sans avoir, dans l'activité sexuelle, comme but ultime, celui de la procréation, il porte en lui une perte, qui est « petite mort ». L'activité sexuelle qui au départ est reproduction, « *la vie débordant* », pour reprendre les termes de Bataille, perd quelque chose, perd en quelque sorte une

l'érotisme naissant, la préoccupation, la hantise de la mort (de la mort, en un sens, tragique, bien que risible au demeurant) ». Ibid., p. 56.

⁶⁶ Ibid., p. 61.

partie de cette vie lorsqu'elle n'y est plus dédiée. Et pourtant, il y a une grande contradiction, puisque l'érotisme, la volupté, est le plus haut sommet de la vie humaine⁶⁷. Il y a un tragi-comique de l'érotisme, parce qu'il lie justement la mort et le rire, la mort et le plaisir. (Je pense notamment à Socrate qui meurt presque en riant, sous le masque d'Éros.). Chaque fois que l'érotisme et la mort se révèlent et révèlent leurs liens, ils les voilent, sous le masque de l'interprétation, de la mise en scène qui ne suffit pas à les expliciter : « *Tel est le propre à la fois de la mort et de l'érotisme. L'une et l'autre en effet se dérobent : ils se dérobent dans l'instant même où ils se révèlent...* »⁶⁸. Il y a un mystère qui les lie, mystère déjà présent dans l'Éros du banquet :

Puis donc qu'il est le fils de Poros et de Pénia, Éros se trouve dans la condition que voici. D'abord, il est toujours pauvre, et il s'en faut de beaucoup qu'il soit délicat et beau, comme le croient la plupart des gens. Au contraire, il est rude, malpropre, va-nu-pieds et il n'a pas de gîte, couchant toujours par terre et à la dure, dormant à la belle étoile sur le pas des portes et sur le bord des chemins, car, puisqu'il tient de sa mère, c'est l'indigence qu'il a en partage. À l'exemple de son père en revanche, il est à l'affût de ce qui est beau et de ce qui est bon, il est viril, résolu, ardent, c'est un chasseur redoutable ; il ne cesse de tramer des ruses, il est passionné de savoir et fertile en expédients, il passe tout son temps à philosopher, c'est un sorcier redoutable, un magicien et un expert. Il faut ajouter que par nature il n'est ni immortel ni mortel. En l'espace d'une même journée, tantôt il est fleur, plein de vie, tantôt il est mourant ; puis il revient à la vie quand ses expédients réussissent en vertu de la nature qu'il tient de son père ; mais ce

⁶⁷ « Sans doute, il est difficile d'apercevoir, clairement et distinctement, l'unité de la mort, ou de la conscience de la mort, et de l'érotisme. En son principe, le désir exaspéré ne peut être opposé à la vie, qui en est le résultat. Le moment érotique est même le sommet de cette vie, dont la plus grande force, et l'intensité la plus grande, se révèlent au moment où deux êtres s'attirent, s'accouplent et se perpétuent. Il s'agit de la vie, il s'agit de la reproduire, mais se reproduisant, la vie déborde : elle atteint débordant le délire extrême. Ces corps mêlés, qui, se tordant, se pâmant, s'abîment dans des excès de volupté, vont à l'opposé de la mort, qui les vouera, plus tard, au silence de la corruption. » Ibid., p. 61-62.

⁶⁸ Ibid., p. 78.

que lui procurent ses expédients sans cesse lui échappe ; aussi Éros n'est-il jamais ni dans l'indigence ni dans l'opulence.⁶⁹

La figure d'Éros répond à la définition de l'érotisme que propose Bataille, il est à la fois la vie débordant et la mort cohabitant, ni mortel ni immortel, il exprime cette expérience mystique et sacrée qu'est celle de l'érotisme. En choisissant Éros pour représenter l'érotisme, Bataille démontre encore une fois l'importance de la figuration dans notre compréhension du monde, mais surtout, il démontre qu'Éros est la figure du balancement, figure où une chose signifie toujours son contraire et s'équivaut dans son opposition pour former le sentier sinueux qui mène à l'aboutissement.

∴

Il est un autre concept auquel il me faut m'attarder avant de passer à Klossowski, concept qui est manifeste dans toute son œuvre et qui lui est fondamental. Il s'agit du simulacre. Mais le simulacre n'est pas seulement un concept, il répond lui aussi à un travail de représentation. Le simulacre met en scène lui aussi le rapport qui unit l'immanence à la transcendance, en supposant un monde entièrement mis en scène. Prendre pour le simulacre, par-delà la copie, par-delà l'Idée, par-delà même l'image, c'est renverser abruptement toute la philosophie qui

⁶⁹ PLATON, *Le Banquet*, trad. de Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 5^e édition corrigée et mise à jour, 2007, p. 142-143, 203c à 203e.

jusqu'à aujourd'hui s'inspire de Platon, toute la philosophie qui prend comme point de départ la notion du Même au détriment de la notion de l'Autre⁷⁰.

Dans le premier appendice de *Logique du sens* intitulé *Simulacre et philosophie antique*, Gilles Deleuze exprime, dans la première partie titrée *Platon et le simulacre*, l'importance du simulacre pour penser un monde qui serait sans cesse dans la représentation. À la question de savoir ce qui est vrai versus ce qui est faux, le simulacre n'offre pas de réponse. Ce n'est pas tant qu'il tait la réponse, ou qu'il se tait, ni même qu'il n'ait pas de réponse. Sa réponse est de ne point en offrir, signalant en quelque sorte une potentielle impossibilité de réponse. La tentative de triage⁷¹ offerte par Platon, entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, ou plutôt, entre ce qui prétend être vrai et ce qui prétend faussement, est toute entière retournée dans la figure-

⁷⁰ « Le platonisme fonde ainsi tout le domaine que la philosophie reconnaîtra comme sien : le domaine de la représentation rempli par les copies-icônes, et défini non pas dans un rapport extrinsèque à un objet mais dans un rapport intrinsèque au modèle ou fondement. Le modèle platonicien, c'est le Même : au sens où Platon dit que la Justice n'est rien d'autre que juste, le Courage, courageux, etc. — la détermination abstraite du fondement comme ce qui possède en premier. La copie platonicienne, c'est le Semblable : le prétendant qui reçoit en second. À l'identité pure du modèle ou de l'original correspond la similitude exemplaire, à la pure ressemblance de la copie correspond la similitude dite imitative. » DELEUZE, Gilles, *Platon et le simulacre*, in *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 299.

⁷¹ Dans ce triage de la dialectique platonicienne, cette tentative dialectique de trouver — peut-être même pourrais-je dire *de fonder* — des lignées, de les identifier, intervient, remarque Deleuze, le mythe. C'est-à-dire que lorsque la division et le trie deviennent — il serait sans doute plus juste de dire paraissent — impossible, c'est le mythe qui s'enclenche. Ce qui semble au départ être un étrange paradoxe n'en est au fond pas un. Le mythe établit lui aussi un ordre, il établit des lignées, un cosmos à l'intérieur duquel tout à sa place. *La vérité n'est pas ailleurs que dans le mythe*. En alliant la dialectique à la circularité du mythe, Platon parvient à donner une grandeur *presque trop grande* à l'établissement des lignées. Et c'est le mythe qui permet de traquer le sophiste, et par le fait même le simulacre, œuvre du sophiste. Par l'imbrication du mythe dans ses dialogues et même par l'écriture elle-même de ceux-ci se présente déjà l'union fondamentale entre philosophie et pensée littéraire, que l'on retrouve chez Klossowski.

concept du simulacre. Le simulacre est une différence, un rapport différencié où la similitude entre le Même et l'Autre est sans cesse jouée. Similitude impossible à distinguer, dissimilitude impossible à distinguer elle aussi. Tout se ressemble et tout diffère, même le Je, même le Tu. Ce n'est plus seulement Je est des autres, mais aussi, Tu est des autres⁷². Le Même et l'Autre perdent leurs majuscules et se pluralisent. Mais : « *Que le Même et le Semblable soient simulés ne signifie pas qu'ils soient des apparences ou des illusions. La simulation désigne la puissance de produire un effet.* »⁷³

Au centre du simulacre se situe une sorte de différence intériorisée, qui nie « *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction* »⁷⁴. Étrange paradoxe, dans la mesure où le simulacre s'approche, de par ces caractéristiques, ces qualités, de la transcendance illimitée, entendue comme « moment où toutes les distinctions en vigueur dans le monde immanent s'effacent », mais qui s'en éloigne, parce qu'il nie étrangement l'accès à une vérité véritable — sous le plein sens de « vrai », dans toute sa puissance ontologique — qui semble être seulement possible à travers le rapport

⁷² Impossible en quelque sorte de penser le rapport qui uni le Je et le Tu dans le simulacre sous la forme que lui donne Buber. Dans la multiplicité sans cesse multipliée du simulacre, le Je et le Tu entrent en contact dans un rapport qui demeure premier, mais avant tout sous le mode du jeu. Le Je et le Tu sont des joueurs pluriels. Parce que le simulacre détruit les distinctions, — voire même la possibilité de penser les distinctions — qu'il est en quelque sorte ce qui fait imploser la distinction entre l'original et la copie, le lien qui unit le Je au Tu obtient une puissance qu'il n'a pas même chez Buber, mais qui s'effrite tout de même un peu, dès lors que le Je et le Tu ne pouvant être placés dans des lignées, classés, différenciés, ils jouent à entrer en contact l'un avec l'autre et s'autorisent d'être trompeurs (ce qui n'a rien de moral, la tromperie du simulacre n'étant ni bonne, ni mauvaise, juste jeu).

⁷³ Ibid., p. 304. La question de l'effet est extrêmement importante chez Klossowski. C'est parce que la littérature a la capacité de produire des *effets* qu'elle permet l'atteinte d'un savoir qui est autre que le savoir philosophique.

⁷⁴ Ibid., p. 303.

qu'est la transcendance. Le pouvoir, la puissance du simulacre se situent sans doute là. Il joue à la transcendance, mais il n'y donne pas accès. C'est là certes que se trouve le danger, pressenti par Platon, du simulacre. Ce n'est pas tant qu'il s'agit d'un faux prétendant, mais qu'il s'agit d'un prétendant dont on ne peut prouver ni la vérité ni la fausseté. Renverser le platonisme serait donc la signalisation du simulacre comme figure-concept qu'on ne peut classer, qui n'a sa place dans aucune « lignée ». C'est donc montrer, d'une certaine manière — *faire éclater au grand jour* — l'irréductibilité du simulacre, le donner à voir dans toute sa puissance, projet que Platon a lui-même (volontairement ou involontairement, cela n'importe pas) débuté. « *Renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. Le problème ne concerne plus la distinction Essence-Apparence, ou Modèle-copie* ». ⁷⁵

Dès lors que se met en marche, que se pense, un tel projet, celui de reconnaître le simulacre comme irréductibilité, il devient impossible de croire en un accès pur et total au monde des essences, impossible d'y croire parce que le simulacre nous ancre irrémédiablement dans le monde de l'immanence, signifiant donc que toutes choses, tous concepts pensés en lien avec le concept de transcendance ainsi que la transcendance elle-même, c'est-à-dire comme *rapport*, sont teintés par l'immanence ⁷⁶,

⁷⁵ Ibid., p. 302, 303.

⁷⁶ Je pense notamment au faux Aleph de Borges, au Baphomet de Klossowski ainsi qu'à Sainte-Thérèse, à Klossowski vivant sous l'égide du signe de Roberte...

sont à la fois l'un, le général, et le multiple, le particulier, venant ensemble sans clairement se distinguer. C'est-à-dire que le simulacre, s'il triche, fait véritablement semblant d'être le vrai. Mais il ne triche pas nécessairement. Il met en scène un monde possible, monde où il n'y a pas de dieu, pas de religion et donc, que des simulations. Cette mise en scène supposée par le simulacre porte en elle quelque chose du littéraire, de par la représentation, et de par le fait qu'elle suppose un mode de pensée qui ne prétend pas nécessairement au vrai, à l'instar du discours philosophique, qui cherche ce qui serait vrai de toute éternité. Le simulacre *fictionnalise* l'expérience que nous pouvons faire du monde en refusant de nous signifier ce à quoi il prétend. Ce monde représenté sans cesse est un véhicule de figures toujours multipliées par le simulacre, représentation double, qui figure

« Carlos Argentino choisit-il ce nom ou le lut-il, *appliqué à un autre point où convergent tous les points*, dans l'un des textes innombrables que l'Aleph de sa maison lui révéla ? Pour incroyable que cela paraisse, je crois qu'il y a (ou qu'il y eut) un autre Aleph, je pense que l'Aleph de la rue Garay était un faux Aleph. » BORGES, Jorge Luis, *L'Aleph*, trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1967, p. 212.

« Depuis dix ans que je vis ou crois vivre sous le signe de Roberte, je puis dire que si je n'ai pas été capable de m'astreindre humainement à pareille dimension de la pensée, la part de moi-même qui en a fait les frais ne s'est pas autrement comportée à l'égard de la vie courante. [...] L'épiderme de Roberte, dès lors que ma syntaxe en constitue le tissu, fera subir à sa texture un sort identique : les instituts de beauté, la haute couture, les magazines répondent d'un lieu où le clin d'œil même se paie, s'il est vrai que la pensée ne vaut jamais son pesant d'or autrement que comme le signe de l'impayable... » KLOSSOWSKI, Pierre, *Les lois de l'hospitalité*, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2009, p. 7-10.

« - Était-ce donc à toi, vie renoncée de ma vie, était-ce à toi de me rappeler parmi les élus ? Toi qui excelles à donner le change, va feindre mon retour, complète le nombre et prenant ma place au milieu des esprits, jouis de leurs applaudissements ! Allons, rends-moi ce service ! Quel équilibre voudrais-tu me faire rétablir ? Jette cette balance ! Malheureuse ! Efface ces fards et n'intimide davantage ni ne cherche à corrompre le corps de ce jeune garçon : il suffit que tu l'aies sacrifié... Tant que je l'habite, je prends sur moi toutes impuretés... » KLOSSOWSKI, Pierre, *Le Baphomet*, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2002, p. 204-205.

justement quelque chose qu'il n'est pas nécessairement, tout comme il est possible qu'il le soit. Mais le simulacre, tel que décrit par Deleuze, pousse encore plus loin, dans la mesure où nous ne sommes même plus dans la représentation, mais exclusivement dans la simulation (c'est là justement ce que je mentionnais plus tôt, soit que le simulacre nous ancre radicalement dans l'immanence ; ce qui n'est pas nécessairement le cas dans le simulacre qui nous est offert par Klossowski, bien qu'il s'agisse de ce que Deleuze a soutenu).

À l'instar du Socrate décrit par Hadot, le simulacre est un masque, un *prosopon*, référent à une chose et à son contraire, se jouant des oppositions et du jeu de la mise en scène qu'il intensifie toujours un peu plus, donnant à voir à la fois le visage qui se présente à autrui et le masque qui se présente en même temps comme une seule et même chose. Le simulacre, c'est la représentation prenant le pas sur l'essence.

Dans le renversement du platonisme, c'est la ressemblance qui se dit de la différence intériorisée, et l'identité, du Différent comme puissance première. Le même et le semblable n'ont plus pour essence que d'être *simulés*, c'est-à-dire d'exprimer le fonctionnement du simulacre. Il n'y a plus de sélection possible. L'œuvre non hiérarchisée est un condensé de coexistences, un simultané d'évènements. C'est le triomphe du faux prétendant. Il simule et le père, et le prétendant, et la fiancée dans une superposition de masques.⁷⁷

La simulation étant toujours dédoublée, soit le Même et l'Autre ensemble, c'est qu'elle sert, traditionnellement, à l'instar du *daimôn*, à penser les liens qui unissent l'immanence et la transcendance, mais sous le mode du reflet. C'est un jeu de miroir

⁷⁷ DELEUZE, Gilles, *Platon et le simulacre*, in *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 303.

que celui de la simulation, semblable à Narcisse⁷⁸ tombant si amoureux de son reflet qu'il ne peut plus détourner les yeux de l'eau, et qui se meurt en regardant son image comme seule réalité possible, ou plutôt, comme seul désir possible.

Mais, tandis qu'il tente d'apaiser sa soif, une autre soif grandit en lui. Pendant qu'il boit, séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre. Il reste en extase devant lui-même, et, sans bouger, le visage fixe, absorbé dans ce spectacle, il semble une statue faite du marbre de Paros. [...] Que voit-il donc ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit l'embrase, et la même erreur qui abuse ses yeux excite leur convoitise. Crédule enfant, à quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence ? L'objet de ton désir n'existe pas ! Celui de ton amour, détourne-toi, et tu le feras disparaître. Cette ombre que tu vois, c'est le reflet de ton image. Elle n'est rien par elle-même, c'est avec toi qu'elle est apparue, qu'elle persiste, et ton départ la dissiperait, si tu avais le courage de partir !⁷⁹

L'objet de son désir, il existe bel et bien, mais il ment sans le vouloir, puisqu'il reflète quelque chose qu'il n'est pas tout à fait, qui diffère un tout petit peu, il se trouve de l'autre côté, c'est l'autre face du miroir qu'est l'eau, ce sont les yeux qui regardent et qui se trompent, mais qui pourtant voient bien ce qui se trouve en face d'eux. Le simulacre reflète l'immanence dans la transcendance, tout comme il reflète le suprasensible dans le sensible. Il donne à voir les traces laissées par la transcendance dans le monde sensible (dans les textes notamment), sans dire s'il s'agit de traces véritables de celle-ci, se manifestant par des signes, comme les signes

⁷⁸ Il ne faut pas non plus oublier Écho, répétant les derniers mots entendus, créant une illusion de réponse. Écho répond mais avec les mêmes mots, calquant sa propre voix à ce qui vient d'être dit, et dont l'un des synonymes en français est justement, reflet.

⁷⁹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. de Joseph Chamonard, Paris : Éditions Garnier-Flammarion, 1966, p. 100-101.

visibles offerts à Socrate par son *daiimôn*. Regarder le simulacre, le reflet, c'est ouvrir la porte aux possibilités étranges qu'offre l'écho répété.

∴

La pensée klossowskienne fonctionne en *mouvance*, mouvance subtile, légère, délicate, en laquelle pourtant se recèle la puissance et même, peut-être, le *retour* du simulacre. Mouvance entre les figures qui y sont mises en scène, qui sont *signe* peut-être un instant, puis jeu peut-être l'autre, qui se modèlent et s'effritent au contact du souffle, du langage et du corps, qui sont à la fois objet, instrument, sans jamais s'afficher clairement en tant que *quelque chose de précis*, et qui sont toutefois éclatantes, qui sont en quelque sorte « *présence réelle* »⁸⁰. Alors que Deleuze traite, dans son appendice de *Logique du sens* traité plus haut, de manière *générale*, si je puis m'exprimer ainsi — c'est-à-dire de son fonctionnement, au sens de la façon dont il procède —, de la signification du renversement du platonisme, du simulacre, l'article « La prose d'Actéon » de Foucault s'y attarde, mais en le pensant directement avec et à travers la pensée de Klossowski dans *Le bain de Diane*. Si je m'attarde ici à ce texte, c'est qu'il favorise le passage entre les concepts traités plus haut et le texte de

⁸⁰ « De sorte que nulle vérité ne peut s'engendrer de cette affirmation ; mais un espace périlleux est en train de s'ouvrir où les discours, les fables, les ruses piégeantes et piégées de Klossowski vont trouver leur langage. [...] À vrai dire, Dieu ni Satan ne se manifestent jamais en cet espace. Absence stricte qui est aussi bien leur entrelacement. Mais ni l'un ni l'autre ne sont nommés, peut-être parce qu'ils sont « appelants », non appelés. C'est une région étroite et numineuse, les figures y sont toutes à l'index de quelque chose. On y traverse l'espace paradoxal de la présence réelle. Présence qui n'est réelle que dans la mesure où Dieu s'est absenté du monde, y laissant seulement une trace et un vide, si bien que la réalité de cette présence, c'est l'absence où elle prend place et où par la transsubstantiation elle s'irréalise. *Numen quod habitat simulacro.* » FOUCAULT, Michel, *La prose d'Actéon*, Paris : Nouvelle revue française, N. 135, pp. 449-459, 1964, p. 448.

Klossowski. Il est notable de voir que chez Klossowski, le renversement du platonisme est lié, assurément, à la montée en puissance du simulacre, à le faire *briller*, mais aussi à la vision chrétienne du bien et du mal, dualisant l'expérience d'un être transcendant ayant son équivocité dans un être l'étant aussi, mais représentant quant à lui l'expérience, au sens moral, du mal. C'est-à-dire que pour Klossowski, le simulacre ne peut aujourd'hui être pensé, être conçu comme renversement qu'en le liant aussi à la pensée chrétienne, qui l'a elle aussi pensée, vision chrétienne qui, dit Foucault, a connu le vertige des simulacres :

Mais si le Diable, au contraire, si l'Autre était le Même ? Et si la Tentation n'était pas un des épisodes du grand antagonisme, mais la mince insinuation du Double ? Si le duel se déroulait dans un espace de miroir ? Si l'Histoire éternelle (dont la nôtre n'est que la forme visible et bientôt effacée) n'était pas simplement toujours la même, mais l'identité de ce Même : à la fois imperceptible décalage et étreinte du non-dissociable ? Il y a eu toute une expérience chrétienne qui a bien connu ce danger, — tentation d'éprouver la tentation sur le mode de l'indiscernable. Les querelles de la démonologie sont ordonnées à ce profond péril ; et minées ou plutôt animées et multipliées par lui, elles relancent à l'infini une discussion sans terme : aller au Sabbat, c'est se livrer au Diable, ou peut-être aussi bien se vouer au simulacre du Diable que Dieu pour les tenter envoie aux hommes de peu de foi, — ou de trop de foi, aux crédules qui s'imaginent qu'il y a un autre dieu que Dieu.⁸¹

Mais ce vertige a été perdu, oublié. Oublié depuis que Descartes a décrit le Malin Génie, en quelque sorte si ressemblant aux simulacres, et qui pourtant, de par sa « *magnilité* », ne peut exister. Voilà alors que fut tu la pensée du simulacre : « *En ces tours et retours, se multiplient les jeux périlleux de l'extrême similitude : Dieu qui ressemble*

⁸¹ Ibid., p. 444-445.

si fort à Satan qui imite si bien Dieu... »⁸². Plus d'inquiétude puisque ce qui ressemble tant à Dieu ne peut être lui, malgré tout, bien qu'il lui soit presque exactement ressemblant. Or, Klossowski, réécrivant la théophanie de Diane, redécouvrant en un certain sens, comme le dit Foucault, les dieux anciens, les dieux grecs⁸³, redécouvre par le fait même le *daimôn* grec, cet être intermédiaire qui est sans doute, chez Klossowski, la figure exemplaire du simulacre, figure que Socrate et Platon ont fait naître et que Platon a tant voulu taire... Si donc la figure du simulacre nous donne à voir et à vivre un monde qui est sans cesse le Même, où Dieu et Satan sont absents — ce qui signifie prendre place *entièrement* dans le monde immanent ; Dieu et Satan ne sont jamais présents dans le monde de Klossowski, et leur absence est ce qui éclaire et rend présent les êtres qui composent ce monde — alors le mouvement qui s'enclenche est une sortie complète de la dialectique.

Enfin un monde qui serait le même que le nôtre à ceci près justement qu'il est le même. En cet écart imperceptible du Même, un mouvement infini trouve son lieu de naissance. Ce mouvement est parfaitement étranger à la dialectique ; car il ne s'agit pas de l'épreuve de la contradiction, ni du jeu de l'identité affirmée puis niée : l'égalité $A = A$ s'anime d'un mouvement intérieur et sans fin qui écarte chacun des deux termes de sa propre identité et les renvoie l'un à l'autre par le jeu (la force et la perfidie) de cet écart lui-même.⁸⁴

⁸² Ibid., p. 445.

⁸³ Tout comme auparavant Nietzsche : « Klossowski se trouve situé à la croisée de deux chemins fort éloignés et pourtant bien semblables, venant tous les deux du Même, et tous les deux peut-être y allant : celui des théologiens et celui des dieux grecs dont Nietzsche annonçait dans l'instant le scintillant retour. » Ibid., p. 446.

⁸⁴ Ibid., p. 447-448.

À la différence du signe, le simulacre n'est pas ce qui *porte*, ce qui *supporte* le sens. Dans leur similitude apparente, le signe demeure distinct du simulacre, en tant qu'expérience. Le simulacre est *quelque chose* de l'ordre d'une apparition fugace, mais étincelante, irréductible justement. Le signe donne sens, le simulacre éclaire, apparaît dans l'espace d'un instant qui revient toujours et qui pourtant s'oublie. Foucault et Deleuze le disent, le renversement du platonisme et par le fait même, le simulacre sont inextricablement liés à l'éternel retour⁸⁵. Simulacre vient de *simulacra*, terme latin utilisé pour désigner les statues grecques qui jalonnaient le paysage de Rome. Si déjà les statues figées, figées par la représentation iconographique, tendent à donner le vertige, alors l'écriture klossowskienne surabonde de vertige, dans la mesure où ce qu'elle met en scène comme simulacre, ce ne sont pas des statues, mais bien des hommes, des femmes, des êtres vivants et corporels et donc qui gesticulent⁸⁶. C'est là

⁸⁵ Au simulacre est lié intrinsèquement l'éternel retour, *simulacre de doctrine* comme l'appelle Klossowski. Pour comprendre l'un, dit Deleuze, il faut comprendre l'autre. L'éternel retour, c'est le Même et le Semblable qui reviennent sans cesse, qui se répètent, *éternellement, à l'infini* :

« L'éternel retour est donc bien le Même et le Semblable, mais en tant que simulés, produits par la simulation, par le fonctionnement du simulacre (volonté de puissance). C'est en ce sens qu'il renverse la représentation, qu'il détruit les icônes : il ne présuppose pas le Même et le Semblable, mais au contraire constitue le seul Même de ce qui diffère, la seule ressemblance du dépareillé. Il est le phantasme unique pour tous les simulacres (l'être pour tous les étants). Il est puissance d'affirmer la divergence et le décentrement. Il en fait l'objet d'une affirmation supérieure. C'est sous la puissance du faux prétendant qu'il fait passer et repasser ce qui est. Aussi ne fait-il pas *tout* revenir. Il est sélectif encore, il fait la différence, mais pas du tout à la manière de Platon. Ce qu'il sélectionne, c'est tous les procédés qui s'opposent à la sélection. Ce qu'il exclut, ce qu'il *ne fait pas* revenir, c'est ce qui présuppose le Même et le Semblable, ce qui prétend corriger la divergence, recentrer les cercles ou ordonner le chaos, donner un modèle et faire une copie. Si longue que soit son histoire, le platonisme n'arrive qu'une fois et Socrate tombe sous le couperet. Car le Même et le Semblable deviennent de simples illusions, précisément dès qu'ils cessent d'être simulés. »

DELEUZE, Gilles, *Platon et le simulacre*, in *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 306.

⁸⁶ « C'est que les hommes sont des simulacres bien plus vertigineux que les visages peints des

sans doute que s'enracine ce que j'ai voulu dire, en écrivant que le démon intermédiaire était sans doute la figure exemplaire du simulacre. Le démon, tel qu'il est donné dans *Le bain de Diane*, se donne à voir dans un corps qui est celui de Diane et qui est en même temps le sien, puisqu'il le prête à Diane. Mais si le démon peut prêter son corps à la divinité pour qu'elle devienne manifeste au regard, et si Diane choisie un corps particulier à revêtir pour se présenter au regard d'Actéon, c'est donc que le corps même du démon est multiple, présence fulgurante et passagère qui n'est pas ce qu'elle est, corps parlant et bougeant tout entier simulacre. Ce corps qu'elle emprunte, c'est le corps imaginé par Actéon, reflet de sa propre pensée. Ce qu'il imagine se retrouve face à lui, comme un miroir en face duquel, tout comme Narcisse, il lui faudrait détourner les yeux.

Diane au bain, la déesse se déroband dans l'eau au moment où elle s'offre au regard, ce n'est pas seulement le détour des dieux grecs, c'est le moment où l'unité intacte du divin « réfléchit sa divinité dans un corps virginal », et par là se dédouble en un démon qui la fait, à distance d'elle-même, apparaître chaste et l'offre en même temps à la violence du Bouc. Et lorsque la divinité cesse de scintiller dans les clairières pour se dédoubler dans l'apparence où elle succombe en se justifiant, elle sort de l'espace mythique et entre dans le temps des théologiens. La trace désirable des dieux se recueille (se perd peut-être) dans le tabernacle et le jeu ambigu de ses signes.⁸⁷

divinités. Ce sont des êtres parfaitement ambigus puisqu'ils parlent, font des gestes, adressent des clins d'yeux, agitent leurs doigts et surgissent aux fenêtres comme des sémaphores (pour lancer des signes ou donner l'impression qu'ils en envoient alors qu'ils font seulement des simulacres de signes ?). » FOUCAULT, Michel, *La prose d'Actéon*, Paris : Nouvelle revue française, N. 135, pp. 449-459, 1964, p. 451-452.

⁸⁷ Ibid., p. 456.

C'est pour cette raison, dit Foucault, qu'il nous est aujourd'hui impossible de faire langage du simulacre. Notre langage est celui des signes, celui des théologiens, oublieux du simulacre qui terrifie de par son non-sens. Et c'est pour cela dit-il, que les paroles que Diane adresse à Actéon sont les suivantes : « *Nunc tibi me posito visam velamine narres Si poteris narrare, licet ?* »⁸⁸. Actéon a commis une Faute, et il doit la payer. Faute qui le fait entrer dans l'espace théologique, à l'intérieur duquel il ne rit plus, alors que résonne encore le rire de Diane.

⁸⁸ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 99.

Chapitre 2

Simulacra et désir

La divinité seule est bien-heureuse
de son inutilité.

Pierre Klossowski, *Le bain de
Diane*

Quand un dieu se proclama le dieu
unique, tous les autres dieux
moururent de fou rire !

Pierre Klossowski, *Le Baphomet*

Figure porte absence et présence,
plaisir et déplaisir. Chiffre à double
sens. Un clair et où il est dit que le
sens est caché.

Blaise Pascal, *Pensées*

Proposer une lecture de Klossowski, c'est toujours faire face à des commentaires sur la difficulté que pose l'auteur. Je ne saurais dire ici qu'il s'agit d'une lecture facile, mais elle a été pour moi la source d'un grand plaisir et d'une grande excitation. Chacune des phrases du *bain de Diane* porte en elle la potentialité d'une extrapolation énorme, chaque néologisme aussi, et la forme que prend l'écriture dans ce texte est toujours suggestive, c'est-à-dire qu'elle invite sans cesse à une relecture nouvelle. Ce chapitre est pour moi le corps de l'ouvrage, c'est lui qui, par la lecture que je propose de Klossowski, m'a permis de repenser les modalités propres au littéraire pour mettre en scène les liens entre le sensible et le suprasensible. Le travail a certes déjà été entamé dans le premier chapitre, mais c'est ici que pour moi, *tout se joue*. Son rôle, dans cette recherche, est de montrer comment les traces de

la transcendance – même dans un texte mettant en scène des simulacres, entités qui pour Deleuze nient la transcendance – se présentent dans l’écriture littéraire, dans la mise en scène, et de montrer l’importance que recèle l’acte de figurer un nom ou un concept, aidant à deviner l’abstraction ou tout au moins, sa présence.

∴

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide narre la rencontre inopinée entre Actéon et Diane. La rencontre est courte, et vite la métamorphose en cerf s’enclenche. Par le jeu du sort, du *hasard*, s’égayant de ses compagnons il [Actéon] l’a surprise, alors que les nymphes venaient tout juste de la dévêtir et qu’elle débutait le bain. Sitôt Actéon en vue les nymphes l’encerclent, la cachent, puisqu’il est une interdiction par excellence, celle de voir la divinité dans sa nudité, au point où même elle, Diane la chasseresse, en rougit. Elle l’asperge d’eau et c’est alors qu’elle lui dit : « *Et maintenant, libre à toi d’aller raconter, si tu le peux, que tu m’as vue sans voile !* »⁸⁹. Dès qu’elle a parlé et dès que l’eau l’a atteint la transformation s’opère, Actéon ne peut plus rien dire dans la langue des hommes et son apparence nouvelle de cerf en fait de lui la proie de ses propres chiens, le poursuivant et le déchiquetant, causant sa perte et faisant de sa métamorphose un anathème.

C’est ce mythe que bien des siècles plus tard Klossowski se prend à réécrire, à réinvestir étrangement, sous le titre *Le bain de Diane*. Là, dans cette version, c’est, tout

⁸⁹ OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. de Joseph Chamonard, Paris : Éditions Garnier-Flammarion, 1966, p. 94. « *Nunc tibi me posito visam velamine narres Si poteris narrare, licet ?* »

comme chez Apulée dans ses *Métamorphoses* (celle de Psyché particulièrement) des siècles plus tôt, le *désir* et le sort qui s'enlacent étroitement pour embrasser, sous le couvert de deux noms, Diane et Actéon, l'irrépressible quête du suprasensible. Toute particulière que soit la corrélation entre ces deux textes, séparés déjà par les âges et la langue, il n'en demeure pas moins que le propos est proche, **très proche**. Cela a déjà été dit quant à Apulée plus tôt, mais il importe encore de le préciser, ils sont tous deux mises en scène littéraires de problèmes philosophiques et leurs mises en scène passent toutes deux par le mythe. Il faut aussi répéter que dans les deux cas, le *daïmôn* d'origine grecque fait son apparition, chez Apulée, dans le mythe de Psyché, sous les traits d'Éros⁹⁰, chez Klossowski, sous les noms précis de démon intermédiaire et démon tutélaire.

Si la version d'Ovide est ténue, ne prenant pas plus de trois pages pour décrire le sort qui attend Actéon, la version que nous offre Klossowski est plus longue, plus détaillée. Reprise heuristique, comme l'a dit Foucault, du mythe qui prend un à un tous les signes de la déesse, un à un tous les gestes posés par Actéon pour faire ressortir de manière bien plus éclatante et fulgurante les liens presque inconcevables entre l'immanence et la transcendance. La forme du texte s'éloigne considérablement

⁹⁰ Je me permets ici un déplacement d'ordre homonymique, dans la mesure où j'ai parlé dans le premier chapitre du traité d'Apulée *Le démon de Socrate* et de son récit *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*. Au vu des descriptions données d'Éros dans les *Métamorphoses*, sous le nom d'Amour, et du fait que la métamorphose de Psyché mette en scène la quête annoncée par Platon dans *Le banquet*, où Éros est décrit comme *daïmôn*, il m'apparaît tout à fait possible de faire de l'Éros des *Métamorphoses* le *daemon*, au sens où l'entend Apulée.

de celle d'Ovide, dans un « mouvement qui allait de la vision au commentaire et du commentaire à la vision »⁹¹. D'un « chapitre » à l'autre, si l'on peut même parler de chapitres, le registre change. C'est la vision d'Actéon qui est narrée, pour ensuite être commentée, dans un ordre aux premiers abords désordonné, dont le fil ne se forme qu'une fois la lecture entière terminée. Sous l'égide de ces deux noms [*de ces deux signes, si l'on se fie au signe de Roberte*], de ces deux figures, Klossowski exprime le mouvement entre la pensée grecque, latine et chrétienne des dieux, modifiant toutes trois radicalement la conception que nous nous faisons de la transcendance — un mémoire, voire même une thèse entière pourrait être consacrée à relever la présence de l'iconographie et de la pensée chrétienne dans l'écriture de Klossowski, ce qui n'est pas ici le but de cette recherche, bien qu'il est certain que j'en relève quelques-unes ; ce n'est pas tant Klossowski qui est à l'étude ici, mais bien le texte de Klossowski comme se plaçant dans une tradition qui est celle du cheminement de la pensée à travers l'histoire quant au mystère de la transcendance — par un travail de figuration redessinant les contours à la fois du sensible et du suprasensible. Retravaillant ces traces, ces marques laissées dans l'écriture par le suprasensible, l'écriture du *bain de Diane* en ces tors et retors n'a de cesse de dénoter la présence de ce que les Allemands ont nommé *Geist*, soit l'inscription de l'esprit humain dans une

⁹¹ AMSTUTZ, Patrick et PARA, Jean-Baptiste, *Variations du signe, Entretien avec Patrick Amstutz*, Amstutz citant Gilles Quinsat, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 18-24, 2015, p. 22.

tradition permettant de concevoir une forme d'histoire de la pensée littéraire. Le texte est un cheminement, une traversée du mythe dont il est impossible de ressortir indemne. Accentuant cette traversée par les images qui la composent, la première édition du texte de Klossowski, chez Jean-Jacques Pauvert, contient notamment quatre images, quatre photos iconographiques de la déesse, photographies de la fameuse Diane de Versailles, accentuant chacune à leur tour un mouvement particulier.

All four are blue-tinted photographs, against a black background, of the statue taken from different angles. The first plate [BD1 8] — presented with a broad blue band across the top of the page, designating it as the first of the series — captures the statue in profile, from head to thighs: it is the deliberate movement of the archeress, and the noble tilt of her head, that is emphasize here. The second plate [BD1 24] catches the goddess almost full-frontally from the strong bend at her knees, emphasizing the greatness and the severity of the huntress. Taken at three-quarters and almost her full height, the third plate [BD1 104] shows her in full glory, upright, cloak tightly knotted at her waist and the crescent, resplendent and emblematic on her head — fully visible for the first time, whereas it was hidden in the three previous angles of view. Finally, the fourth photograph [BD1 120] — this time presented with a broad blue band at the bottom of the page, designating it as the last — allows us to see only the hindquarters of a hitherto carefully concealed deer and the finely curved calf of Diana, who turns her back to us and who seems, tunic to the wind, definitely to be taken her leave.⁹²

Penser l'image, problématique centrale à la pensée klossowskienne. L'image se fait corps en passant par un corps lui-même imagé, dans ce cas-ci, lui-même photographié et ainsi, fait image. Mouvement circulaire de l'image nécessitant la

⁹² AMSTUTZ, Patrick, *The Christian "Bain de Diane", or the Stakes of an Ambiguous Paratext*, *Diacritics*, Vol. 35, N. 1, *Whispers of the Flesh*, Essays in Memory of Pierre Klossowski, pp. 136-146, 2005, p. 139.

complétion du cercle pour bien la saisir. C'est que l'image « porte avec elle une insurmontable dualité : elle est apparition de l'unique et, en même temps, ce qui en chaque chose peut être répété et multiplié »⁹³ ; se faisant donc point de rencontre, pour une pensée telle que celle de Klossowski, cherchant toujours, par une écriture picturale traduite plus tard dans une œuvre picturale, quels sont les liens, justement, entre l'unique et sa potentielle multitude dans les images et les figures, notamment celle du simulacre. Quatre angles de vue de la déesse donc dans *Le bain de Diane*, changeant radicalement à chaque fois l'axe du regard, quatre photographies d'une statue, d'un simulacre de Diane, si l'on se souvient que simulacre vient de *simulacra*, comme je l'ai dit dans le précédent chapitre, terme latin désignant les statues des dieux antiques qui jalonnaient le paysage de Rome.

Les conditions éminemment spatiales du monde mythique, le rôle de la localisation d'un événement sacré et redoutable, allaient concourir à l'expression plastique et spectaculaire du culte des divinités, mais aussi, de ce que l'on désigne communément par le monde de la débauche romaine. Pour en comprendre toute la portée, il n'est pas inutile de rappeler que la Rome primitive connaissait à peine la représentation figurative de ses propres divinités ; à mesure qu'elle importait et adoptait chez elle le culte des peuples voisins et surtout, ceux des divinités helléniques, les *simulacres*, les statues firent leur apparition et, de ce fait, la détermination sexuelle des divinités : leurs hiérogamies, et les théogonies, consécutives à leurs légendes amoureuses, furent situées dans l'espace [...] ⁹⁴

⁹³ AGAMBEN, Giorgio, *Klossowski et la question de l'image*, trad. de Joël Gayrand, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 59-60, 2015, p. 59.

⁹⁴ KLOSSOWSKI, Pierre, *Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Montpellier et Ste-Croix-de-Quintillargues : Fata Morgana, 1973, p. 55-56.

En fixant par la représentation iconographique les divinités à l'intérieur d'un corps spécifiquement sexué, l'imagerie mythique se voit presque totalement transmuée, dans la mesure où les divinités doivent alors répondre à un corps spécifique les restreignant dans un genre précis, signalant les contraintes indues par la représentation et la figuration. C'est là précisément que va jouer Klossowski lorsqu'il décrit Diane dans sa version du mythe — et en insérant dans le texte les images de la déesse, sorte d'hypertexte imagé ne pouvant que rappeler à ceux familiers de son œuvre la définition du tableau vivant qu'il donne dans *La révocation de l'édit de Nantes*⁹⁵, point d'ancrage de l'écriture klossowskienne — divinité à la fois masculine et féminine se présentant dans un corps extrêmement féminisé et qui pourtant continue de porter en elle des attributs fortement masculins. Ce corps représenté dans la pierre, contraignant Diane en un seul corps, ce n'est pas *le* corps de Diane, mais l'un des corps possibles à travers lequel elle peut s'incarner, l'un des corps imaginaires à l'intérieur duquel elle peut se glisser et se manifester, risquer d'être vue, oser le jeu. Diane comme figure ne se résume plus seulement à la

⁹⁵ « En effet, si le genre du tableau vivant n'est qu'une manière de comprendre le spectacle que la vie se donne à elle-même, que nous montre ce spectacle sinon la vie se réitérant pour se ressaisir dans sa chute, comme retenant son souffle dans une appréhension instantanée de son origine; mais la réitération de la vie par elle-même resterait désespérée sans le simulacre de l'artiste qui, à reproduire ce spectacle, arrive à se délivrer lui-même de la réitération [...] C'était le processus inverse qui s'effectuait alors; on s'inspirait généralement d'un tableau célèbre présent à l'esprit de tout le monde pour le reconstituer [...] et on s'amusait à rendre, avec la plus grande fidélité des gestes, des poses, de l'éclairage, l'effet que l'on supposait produit par le chef-d'œuvre de tel ou tel maître. Mais il n'y a pas là simplement imitation de l'art par la vie — ce n'était qu'un prétexte. L'émotion recherchée était celle de la vie se donnant en spectacle à elle-même; de la vie demeurant en suspens. » KLOSSOWSKI, Pierre, *La révocation de l'édit de Nantes*, in *Les lois de l'hospitalité*, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2009, p. 16.

description qui nous en est donnée, mais bien à ces images, à ces mouvements figés dans la pierre faisant d'elle un *simulacrum*, une entité double où il devient difficile de distinguer ce qui, de l'image ou du texte, représente véritablement sa plénitude. Toutefois, le problème n'est plus seulement la distinction. C'est que si Diane se manifeste dans un corps, *s'incarne*, comment est-il possible qu'elle conserve une part divine ? C'est sur cette question que repose la réécriture du mythe, et aux dires de Amstutz, l'œuvre complète de Klossowski :

[...] je dirais, et pour aller très vite, que toutes ces nourritures spirituelles ont aidé Klossowski à circonscrire une énigme qui lui est centrale : celle de l'incarnation. Comment peut-on envisager que le divin se manifeste à travers la chair sans perdre sa nature divine ? Cette énigme est une extraordinaire force centripète dans l'univers klossowskien ; elle aimante toutes ses figures d'une manière ou d'une autre.⁹⁶

C'est aussi parce qu'il pense l'incarnation que le texte de Klossowski a sa place dans cette recherche. Apulée pensait la quête platonicienne du Beau, la quête de l'unique, comme un cheminement, une vie tout entière consacrée à la philosophie, au désir de la sagesse et du savoir par l'entremise d'une vie concrètement vertueuse. C'est en vivant une vie philosophique que la transcendance pouvait nous échoir, en écoutant notre *daemon* et en lui faisant preuve de respect. Si Psyché a pu boire l'ambrosie, c'est parce qu'elle a prouvé qu'elle était prête, dans sa quête d'Amour, à surmonter tous les obstacles, toutes les épreuves, dans l'espoir et le désir de le

⁹⁶ AMSTUTZ, Patrick et PARA, Jean-Baptiste, *Variations du signe, Entretien avec Patrick Amstutz*, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 18-24, 2015, p. 21-22.

retrouver. Et jamais Amour ne se donne à voir dans un corps qui est autre que le sien, d'où l'interdiction qu'à Psyché de le voir. En tant qu'humaine, cet accès lui est interdit. Il lui faudra boire l'ambrosie et devenir elle-même immuable pour pouvoir partager son existence avec celle d'Amour. Chez Klossowski, dans le texte ici à l'étude, c'est l'incarnation de Diane dans un corps, passant par le démon intermédiaire, qui pose la question des liens possibles entre le sensible et le suprasensible. C'est le divin fait chair, et il est impossible ici de ne pas reconnaître les traces laissées par le christianisme dans l'écriture de Klossowski — Dieu qui accepte de déchoir dans le monde immanent par l'entremise de son fils fait chair, dogme de l'Incarnation, dont la mort corporelle l'a consacré Christ, fils né d'une vierge, seule femme, seul être humain, si l'on accepte le dogme de l'Assomption, qui n'a pas eu à subir la putréfaction pour atteindre le ciel divin (et là encore, on entend les échos de la pensée chrétienne dans la réécriture du mythe de Diane et d'Actéon, Diane étant la déesse vierge présidant aux femmes en couches, déesse qui, si on entremêle encore le polythéisme romain et le christianisme, aurait donc présidé à l'accouchement de Marie) — qui sert de véhicule à la transcendance dans le monde immanent. À l'instar de l'image, Diane, déesse vierge, divinité se faisant corps pour être vue, est spécialement conforme à la définition d'Agamben : « *apparition de l'unique et, en même temps, ce qui en chaque chose peut être répété et multiplié* »⁹⁷.

⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Klossowski et la question de l'image*, trad. de Joël Gayrand, Europe, Juin-Juillet, N.

Dans son livre *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman écrit, à propos de la relation entre les images et l'histoire :

La notion d'anachronisme sera donc examinée, mise en travail, pour sa vertu – je l'espère – dialectique. En premier lieu, l'anachronisme semble émerger à la *pliure exacte du rapport entre images et histoire* : les images, certes, *ont* une histoire ; mais ce qu'elles *sont*, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme – un malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension – dans l'histoire. Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse.⁹⁸

La tentative de Didi-Huberman, soit de repenser les images sous le mode de la dialectique, du double, c'est-à-dire, offrant quelque chose et son contraire pour finalement aboutir à une certaine synthèse de ce que serait l'image, de par l'anachronisme qui la compose, s'approche de l'image telle qu'elle est pensée chez Klossowski. Pierre Hadot l'a bien décrit dans *La figure de Socrate*, la dialectique socratique, toujours marquée par l'ironie (le rire de Klossowski n'est-il pas lui aussi ironique ?⁹⁹) participe à la création de doubles, au sens où elle place à la fois l'interlocuteur et Socrate lui-même dans des positions drôlement contraires, celui qui sait et celui qui ne sait pas. Et en termes de fonctionnement logique, la dialectique est ce qui pose ensemble et l'hypothèse, et son contraire, pour parvenir à leur

1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 59-60, 2015, p. 59.

⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000, p. 25.

⁹⁹ J'entends ici ironie comme ce qui dit quelque chose et son contraire, pas l'ironie rapprochée du sarcasme portant les traces d'une certaine méchanceté.

combinaison, à leur synthèse. Toutefois, dès lors que l'image se transforme chez lui [Klossowski] en simulacre, en double, c'est-à-dire que l'image n'est pas composée de deux entités distinctes à partir desquelles elle doit être réfléchie, par un « *retour critique* », puis étrangement synthétisée, mais plutôt que l'image est elle-même reflet, image se réfléchissant elle-même et donc double et *simulacre* dans un mouvement différentiel qui la constitue, elle s'éloigne de la dialectique. Je rappelle d'ailleurs Foucault à cet effet, déjà cité :

Enfin un monde qui serait le même que le nôtre à ceci près justement qu'il est le même. En cet écart imperceptible du Même, un mouvement infini trouve son lieu de naissance. Ce mouvement est parfaitement étranger à la dialectique ; car il ne s'agit pas de l'épreuve de la contradiction, ni du jeu de l'identité affirmée puis niée : l'égalité $A = A$ s'anime d'un mouvement intérieur et sans fin qui écarte chacun des deux termes de sa propre identité et les renvoie l'un à l'autre par le jeu (la force et la perfidie) de cet écart lui-même.¹⁰⁰

Et Blanchot :

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

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel, *La prose d'Actéon*, Paris : Nouvelle revue française, N. 135, pp. 449-459, 1964, p. 447-448.

rapport à un prétendu premier objet et doit revendiquer une certaine primauté, de même que l'original, puis l'origine, vont perdre leurs privilèges de puissances initiales.¹⁰¹

C'est dire que l'image chez Klossowski opère selon un double mouvement, la faisant facilement passer pour une image portant l'unique et ce qui en diffère, mais lui ressemble, et portant en elle en apparence un mouvement dialectique partant de l'un pour s'en retourner toujours vers l'autre, les nouant ensemble ; mais lorsque l'image se dévoile comme simulacre, le mouvement dialectique s'arrête puisqu'elle fonctionne avant tout dans l'écart, dans le rapport différentiel dont elle est porteuse, c'est lui qui avant tout la constitue. C'est que l'image chez Klossowski ne fonctionne pas selon la même temporalité que la dialectique, en ce sens que la dialectique forme oui, des doubles, mais dans un avant et un après, alors que l'image klossowskienne c'est l'avant et l'après qui se présentent en même temps. C'est en se dévoilant ainsi que l'image peut, comme l'a dit Blanchot, arracher à l'origine sa primauté pour se la faire sienne. Et c'est la raison pour laquelle la question de la temporalité anachronique de l'image est extrêmement pertinente. Je l'ai déjà mise en œuvre quand j'ai parlé d'entremêler le polythéisme romain et le christianisme, en imaginant Diane présidant à l'accouchement de Marie. Il n'y a rien de nouveau pourtant dans cet acte interprétatif, qui est en acte constamment dans l'écriture klossowskienne. Les dieux anciens, les dieux grecs et romains, sont toujours repensés dans leur lien avec la

¹⁰¹ BLANCHOT, Maurice, *Le Rire des Dieux*, in *L'amitié*, Paris : Gallimard, 1971, p. 200.

pensée chrétienne qui leur est postérieure, il y a toujours un mouvement de retour dans son écriture, que j'ai, dans un article à propos de Klossowski, exprimé ainsi : *amener ailleurs en faisant retour*¹⁰², pour parler du dépassement propre au *bain de Diane*. Les images mises en mouvement par Klossowski procèdent toujours de ce dépassement temporel, qui repense la temporalité sous le mode du présent mettant en acte le passé et du passé mettant en acte le présent pour devenir à la fois le même temps, faisant survenir ensemble, dans un vif instant, l'infiniment ressemblant :

Ainsi les images de Klossowski n'offrent à notre regard ni l'unique ni le répétable, ni l'original ni le simulacre, ni ce qui n'existera jamais plus ni ce qui se présentera toujours à nouveau : elles flottent plutôt comme un voile sur le gouffre tourbillonnant de l'éternel retour de l'identique. Dans ce gouffre, elles brûlent et, en une hyperbole critico-parodique, se consomment intégralement comme images ; mais en même temps, dans leur consommation, elles révèlent que le plaisir est le lieu où la dialectique de l'un et du multiple trouve à la fin son accomplissement. De cette manière, elles libèrent au regard ce bonheur (non utopique, mais absolument topique) qu'un penseur qui a traversé à une époque décisive la vie de Klossowski (nous pensons à Walter Benjamin) eut à définir un jour comme la rencontre de l'unique et du toujours semblable.¹⁰³

« L' « adultère » divin n'a donc de sens que dans un contexte déjà élaboré de mythes aux figures définitives [...] »¹⁰⁴. Cette phrase, bien que traitant de l'adultère chez les dieux, est pertinente ici. Elle peut être transposée à la question de la théophanie des dieux, théophanie signifiant la manifestation d'un dieu auprès d'un mortel. Pour que

¹⁰² SYLVAIN, Laurence, *Diane-Actéon, L'objet d'Amour en tant que signe*, Post-Scriptum, N. 17, 2014. <http://post-scriptum.org/diane-acteon-l-objet-d-amour-en-tant>

¹⁰³ AGAMBEN, Giorgio, *Klossowski et la question de l'image*, trad. de Joël Gayrand, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 59-60, 2015, p. 60.

¹⁰⁴ KLOSSOWSKI, Pierre, *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Montpellier et Ste-Croix-de-Quintillargues : Fata Morgana, 1973, p. 59.

se présente un dieu, pour que sa théophanie soit réalisée et qu'elle fasse *sens*, il importe que la divinité participe d'une représentation fixée au préalable dans une figure particulière, bien que semblant réductrice. C'est fixé dans un corps féminin, se faisant chair, que Diane devient objet de désir et c'est en ajoutant au mythe la question du désir, désir plein de l'érotisme bataillien, que Klossowski transforme encore la version ovidienne. Actéon ne voit pas seulement Diane par hasard, il *désire* la voir, sachant très bien que son corps est celui d'une femme. Et pourtant, c'est bien Diane déesse qu'il veut voir, c'est le corps et le divin mêlés ensemble qui l'attirent.

Désir de transgresser l'interdit pour accéder au monde sacré des dieux :

La transgression excède sans le détruire un monde *profane*, dont elle est le complément. La société humaine n'est pas seulement le monde du travail. Simultanément — ou successivement — le monde *profane* et le monde *sacré* la composent, qui en sont les deux formes complémentaires. Le monde *profane* est celui des interdits. Le monde *sacré* s'ouvre à des transgressions limitées. C'est le monde de la fête, des souverains et des dieux. [...] L'interdit, le tabou, ne s'opposent au divin qu'en un sens, mais le divin est l'aspect fascinant de l'interdit : c'est l'interdit transfiguré. La mythologie compose — parfois elle enchevêtre — ses thèmes à partir de ces données.¹⁰⁵

À certains égards, le monde sacré décrit par Bataille trouve sa synonymie dans ce que Klossowski appelle l'espace mythique, monde des dieux que le langage profane ne peut décrire et qui ironise la parole en la changeant en silence, ce à double reprise. Le langage humain ne peut décrire ce qui se passe dans l'ordre mythique et la

¹⁰⁵ BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1957, p. 76.

métamorphose d'Actéon lui a en plus ôté la capacité de s'exprimer dans cette langue.

L'expérience divine demeure singulièrement intraduisible.

∴

J'aimerais vous parler de Diane et d'Actéon : deux noms qui dans l'esprit de mon lecteur évoquent peu ou beaucoup de choses : une situation, des postures, des formes, un motif de tableau, à peine de légende, car l'image et le récit, vulgarisés par les encyclopédies, ont réduit à la seule vision d'un bain de femmes surprises par un intrus ces deux noms dont le premier fut l'un des mille que porta la divinité aux regards d'une humanité disparue.¹⁰⁶

Je me permets ici un détour, un retour au commencement, à ces premières phrases du texte, à cette *humanité disparue*, oublieuse de Diane et d'Actéon, oublieuse des dieux grecs et romains et de leurs diverses théophanies sous le couvert, dans le cas d'Artémis, de l'image simplifiée de Diane se lavant de la chasse à la source. Image simplifiée en ce sens qu'on n'y voit désormais rien d'autre que Diane prenant son bain. Sans témoins, sans regards, impossible pour Diane de consacrer sa théophanie, impossible pour Actéon d'entrer dans les légendes... Impossible de se souvenir que la scène du bain ne se résume pas au bain lui-même. En signalant l'importance du rappel du mythe de Diane et d'Actéon, l'importance de conserver à ce mythe des témoins, Klossowski note l'importance pour la représentation et la figuration de la mémoire. Il faut se souvenir des figures de pensée nous permettant de réfléchir le monde à l'intérieur duquel nous vivons. Si ces figures tombent dans l'oubli, il y a une

¹⁰⁶ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 7.

perte, inaudible oui, mais incommensurable. Et c'est la mise en scène littéraire qui se porte garante du non-oubli, de la *mémoire vive*, qui rappelle de l'obscurité l'innommable pour mieux le lui restituer : « *qu'ainsi les noms de Diane et d'Actéon restituent pour un instant leur sens caché aux arbres, au cerf altéré, à l'onde, miroir de l'impalpable nudité* »¹⁰⁷. Pour un instant, oui, instant fugitif, présence réelle dont traite Foucault, cette fulguration subite d'effet qui l'instant d'après s'évanouit et s'en retourne se camoufler derrière le sens... Dans le prologue des *Lois de l'hospitalité*, Klossowski écrit :

Comment vivre ? Consentir à développer des idées, à décrire des scènes, à faire parler des personnages, se référant au monde, à ma vie... Mais ce n'était là encore que des médiations propres à me donner une apparence intelligible à l'extérieur, que me fournissait la mémoire, requise au discours, qui se poursuivait en moi, écrivant. Sitôt que je m'arrêtais d'écrire, la mémoire disparaissant, se reformait l'immobile circuit. Qu'est-ce qui me l'imposait ? Par quelle sorte de ruse s'exerçait le prestige du signe ? Vais-je à mon tour ruser en niant le simple effet d'une « image », d'un « contenu d'émotions », isolé dans une physionomie ? Mais il serait non moins arbitraire de céder à pareil aveu. La représentation n'est du tout cela, il faut un motif quelconque à sa production.¹⁰⁸

Sans l'écriture, et par extension j'ajoute, sans la mise en scène, pas de mémoire, parce que pas de traces justement. C'est bien elle qui rend possible à la fois la mémoire et l'oubli, puis le rappel. Quand l'écriture cesse, la mémoire se perd, et reprend son cours dès lors que l'écriture reprend aussi le sien. C'est l'écriture qui assure la pérennité de l'effort mnésique, rappelant le fameux « *Verba volant scripta*

¹⁰⁷ Ibid., p. 9.

¹⁰⁸ KLOSSOWSKI, Pierre, *Les lois de l'hospitalité, Postface*, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2009, p. 333-334.

manent », locution latine, dont la rime avec ce qu'écrit Klossowski est bien amusante quand on sait que lorsque Klossowski pense l'Antiquité, c'est avant tout l'Antiquité romaine qu'il réfléchit¹⁰⁹. C'est elle qui assure que l'effet de l'image soit opérationnel. Et cet effet de l'image, écrite et imaginée, n'est pas non plus sans rappeler la définition de la pensée se faisant acte, sous le mode de l'imaginaire, que donne Bachelard dans *L'air et les songes* :

Enfin le voyage dans les mondes lointains de l'imaginaire ne conduit bien un psychisme dynamique que s'il prend l'allure d'un voyage au pays de l'infini. Dans le règne de l'imagination, à toute immanence s'adjoit une transcendance. C'est la loi même de l'expression poétique de dépasser la pensée. Sans doute, cette transcendance apparaît souvent comme grossière, factice, brisée. Parfois aussi elle réussit trop vite, elle est illusoire, évaporée, dispersive. Pour l'être qui réfléchit, elle est un mirage. Mais ce mirage fascine. Il entraîne une dynamique spéciale, qui est déjà une réalité psychologique indéniable. [...] Dans le règne de l'imagination, l'infini est la région où l'imagination s'affirme comme imagination pure, où elle est libre et seule, vaincue et victorieuse, orgueilleuse et tremblante. [...] On comprend les figures par leur transfiguration. La parole est une prophétie.¹¹⁰

Si l'imaginaire est bien ce qui produit des images, par l'écriture, il est le créateur de cette *inquiétante étrangeté* en qui se présente à la fois le sensible et le suprasensible, comme ce qui ne peut que venir ensemble malgré son apparente séparation. Conçue sous ces termes, l'écriture, en son sens de mise en acte de la

¹⁰⁹ « Quand vous évoquez « l'Antiquité », vous pensez naturellement à l'Antiquité gréco-romaine. Mais pour Klossowski, quoi qu'il en ait, l'Antiquité est d'abord romaine, parce que son domaine de compétence, bien réel et digne d'admiration, est la littérature écrite en latin, et non pas en grec. Et à travers Rome, bien sûr, dans les siècles qui ont accompagné et suivi la fin de l'Empire, il y a le latin très vivant de l'Église. » AMSTUTZ, Patrick et PARA, Jean-Baptiste, *Variations du signe, Entretien avec Patrick Amstutz*, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, 2015, p. 21.

¹¹⁰ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination et le mouvement*, Paris : Librairie Josée Corti, 17^e réimpression, Édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, 1990. p. 15.

pensée littéraire, construit elle-même les liens servant à joindre entre eux ce qui d'apparence ne peut être que disjoint, tout en conservant leur distance. Par la création, la construction écrite de personnages simulacres, issus de son imaginaire, de ses *phantasmes* dirait Klossowski, celui-ci métamorphose le mythe, qui ne peut plus se résumer à la représentation d'un simple *évènement*, plutôt, qui se fait apparition déjà en train de disparaître. À l'image doit donc toujours s'adjoindre la mémoire, qui peut rappeler du passé ce qui le rend présent et rappeler du présent ce qui actualise et rend présent le passé.

Et ces personnages mis en scène, ici Diane, Actéon et le démon se voient transformés en ce que Deleuze et Guattari ont nommé personnages conceptuels. Ils ne sont plus seulement les acteurs d'un mythe latin, mais bien le mouvement de la pensée klossowskienne :

Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste. [...] Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. Aussi les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation. Qui est Je ?, c'est toujours une troisième personne.¹¹¹

Tout le texte est écrit sous ce Je à la troisième personne, ce Je qui analyse rigoureusement ce qui en Actéon s'est produit, ce qui en Diane l'a fait rougir, ce qui en le démon l'a fait joué et abaisser la divinité. Et ce Je parle parfois comme Je d'Actéon lui-même, comme Je du démon lui-même, dissociant Klossowski et les

¹¹¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2005, p. 65- 66.

figures mises en scène sous le mode du simulacre, en les rapprochant dans ce Je fourmillant, mais toujours avec une distance infime qui empêche de les individualiser, alors même que c'est le Je qui parle, le sujet personnel au plus haut point ! C'est bien ce passage de la vision au commentaire qui se produit, par l'entremise du Je comme personnage conceptuel.

C'est peut-être faire une entorse à la définition donnée par Deleuze des personnages conceptuels que de faire des personnages de Klossowski leur synonyme. Toutefois, si je me reporte sur un autre passage, la mutation de Diane, Actéon et du démon en de telles entités est bien seyante :

L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts. Ce qui n'empêche pas que les deux entités passent souvent l'une dans l'autre, dans un devenir qui les emporte toutes deux, dans une intensité qui les co-détermine. [...] C'est comme si des uns aux autres, non seulement des alliances, mais des bifurcations et des substitutions se produisaient [...] Un penseur peut donc modifier de façon décisive ce que signifie penser, dresser une nouvelle image de la pensée, instaurer un nouveau plan d'immanence [...] Certes, ils ne font pas une synthèse d'art et de philosophie. Ils bifurquent et ne cessent de bifurquer. Ce sont des génies hybrides qui n'effacent pas la différence de nature, ne la comblent pas, mais font servir au contraire toutes les ressources de leur « athlétisme » à s'installer dans cette différence même, acrobates écartelés dans un perpétuel tour de force.¹¹²

« *S'installer dans cette différence même* », « *perpétuel tour de force* », c'est bien dans la différence, de la plus infime à la plus grande, que se place le travail de Klossowski, et ce perpétuel tour de force — rappel de l'éternel retour, toujours

¹¹² Ibid., p. 68-69.

présent dans l'œuvre klossowskienne et que celui-ci a nommée *simulacre de doctrine* — on le retrouve partout, des textes à la peinture, ce que Jean-Baptiste Para et Patrick Amstutz ont nommé « *contaminations* »¹¹³. Ces contaminations, d'un texte à l'autre, d'une peinture à l'autre, manifestent bien la question de la différence, en ce sens que chaque textes, chaque toiles, se rapportent de manière extraordinaire toujours à un autre, mais dans un rapport toujours différencié, où chaque textes, chaque toiles, deviennent étonnamment le simulacre de l'autre. Ces contaminations se donnent d'ailleurs à voir dans un détail assez comique, qui apparaîtra certes seulement à celui ou à celle s'étant donné la peine de lire attentivement l'œuvre de Klossowski ; *Le bain de Diane* ne contient aucune référence, elles sont à deviner, et pour celui qui ne les a pas déjà devinées, elles sont parfois données plus tard, dans un autre texte. Je pense ici à une citation de Saint-Augustin : « « *Il serait permis aux dieux de s'unir aux femmes des mortels, et interdit aux hommes de posséder des déesses ? Dure ou plutôt incroyable condition !* » *s'écriait un illustre contempteur des dieux* »¹¹⁴. Seul indice : *illustre contempteur des*

¹¹³ « - Une forte unité semble se dégager de l'œuvre de Klossowski, qu'on l'observe sous le versant de la littérature romanesque ou sous celui des essais. Comment percevez-vous les spécificités de ces deux registres, leurs articulations, voire leurs contaminations ?

- Et l'on peut bien entendu aller jusqu'aux dessins, et les comprendre dans cette unité liée, *essentiellement*, à la monomanie de l'auteur. Aussi avez-vous parfaitement raison de parler de « contaminations ». L'incertitude de l'identité dans cet univers mental contamine les genres (vous dites du reste « registres ») et les dépasse [...] »

AMSTUTZ, Patrick et PARA, Jean-Baptiste, *Variations du signe, Entretien avec Patrick Amstutz*, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, 2015, p. 22.

¹¹⁴ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 20-21.

dieux. À ceux que l'indice ne suffit pas, on retrouve 12 ans plus tard la même citation, cette fois référencée et non paraphrasée, dans *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*¹¹⁵. Dans cette amusante répétition se fait déjà entendre le rire de Klossowski.

∴

L'hétérogénéité de l'œuvre de Klossowski ne fait pas de doute, lui qui refusait toute catégorisation, ne se considérant ni écrivain ni philosophe, mais bien plutôt monomane. Et pourtant il y a dans son écriture quelque chose de profondément littéraire, puisque c'est l'abîme qui la hante sans cesse, le non-savoir, non pas comme abîme où rien ne se trouve, mais abîme ou tout ce qui ne peut se dire se retrouve. C'est, tout comme l'a dit Blanchot, le rire qui la rend si impétueuse¹¹⁶. Ce rire, cette « hilarité du sérieux », on l'entend résonner dès les premières pages du *bain de Diane*, lorsque Klossowski demande :

Est-ce aux théologiens que nous demanderons si de toutes les théophanies qui se soient jamais produites, il en est une plus déconcertante que celle où la divinité se propose et se dérobe aux hommes sous les appas de la vierge éclatante et

¹¹⁵ KLOSSOWSKI, Pierre, *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Montpellier et Ste-Croix-de-Quintillargues : Fata Morgana, 1973, p. 69.

¹¹⁶« Il s'agit d'une œuvre principalement littéraire, même si sa richesse et son étrangeté donnent le droit de reconnaître en elle la proposition d'une nouvelle gnose. Œuvre littéraire, elle apporte à la littérature ce qui, depuis Lautréamont et peut-être depuis toujours, lui manque : je le nommerai l'hilarité du sérieux, un humour qui va beaucoup plus loin que les promesses de ce mot, une force qui n'est pas seulement parodique ou de dérision, mais qui appelle l'éclat du rire et désigne le rire le but ou le sens ultime d'une théologie [...] Rire qui est sans tristesse et sans sarcasme, qui ne demande nulle participation méchante ou pédante, mais au contraire l'abandon des limites personnelles, parce qu'il vient de loin et, nous traversant, nous disperse au loin (rire où le vide d'un espace retentit de l'illimité du vide). » BLANCHOT, Maurice, *Le Rire des Dieux*, in *L'amitié*, Paris : Gallimard, 1971, p. 193.

meurtrière ? Ou bien serait-ce plutôt aux mages, aux astrologues, aux accoucheuses, ou mieux encore à d'illuminés cynégètes de nous interpréter ses emblèmes d'un genre si divers : arc, lune, chiens, torches, cerfs, robes de femmes enceintes, verges à flageller les éphèbes, épieux de chasse, fleurs des arbres sacrés ; nous diront-ils si la leçon d'autant de signes avant que d'incliner à certaines pratiques permettrait de saisir la théophanie dans ses attributs contradictoires : virginité et mort, nuit et lumière, chasteté et séduction.¹¹⁷

Jamais la question n'est adressée aux philosophes, eux qui se sont tant évertués à décrire la divinité sous la forme de la transcendance, ce sous le manteau de la science métaphysique. C'est aux théologiens peut-être, aux spécialistes du religieux, du sacré et des dieux, qu'il faut s'adresser pour répondre à cette question. Et si ce n'est pas à eux, c'est aux astrologues, aux magiciens, aux accoucheuses que la déesse préside, qui décodent les messages du ciel étoilé, les connaisseurs de *signes* — semblable aux sorcières d'Apulée qui fabriquait des potions, des *pharmaka* (à la fois remède et poison), leur donnant des ailes leur permettant de s'élever vers la cime des cieux ! — qu'il faut s'adresser. Et finalement, la dernière possibilité, c'est celle de s'adresser aux cynégètes, aux spécialistes de la chasse, à tous ceux qui maîtrisent cet art et qui peuvent peut-être en déchiffrer les *signes* et les *images* ! La réponse ne peut être offerte que par ceux qui se sont intéressés, de près ou de loin, au mystère du divin, en tant que sacré. Ainsi c'est aux decodeurs de signes, à ceux qui voient ce qui se cache derrière les signes qu'il faut s'adresser, à ceux qui entendent le murmure camouflé en arrière... C'est aux littérateurs finalement qu'il faut poser la question,

¹¹⁷ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 11-12.

aux conteurs d'histoire, à ceux qui par les signes joignent ce qui se dévoile et ce qui se cache, à ceux qui croient toujours que derrière et dans les images mythiques se trouve la vérité. À ces « *acrobates écartelés* » de Deleuze. Et cette partie de la phrase « *nous diront-ils si la leçon d'autant de signes avant que d'incliner à certaines pratiques* » est tout aussi importante, puisqu'elle indique à elle seule que l'abstraction, les signes, la figuration justement, viennent avant le concret. Avant l'apparition des rites, des prières, des coutumes, il y a le mythe, il y a le désir de saisir le mythe, la divinité, pensée si bien exprimée par Deleuze dans son étude sur Proust :

Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche. [...] Il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix. La vérité ne se trouve pas par affinité, ni bonne volonté, mais *se trahit* à des signes involontaires.¹¹⁸

Double inversion : c'est l'abstraction qui fonde le rite et c'est ensuite par le rite, par le monde concret que nous tentons de saisir l'abstraction, en la représentant sous forme de figures, en l'imageant. Le rite fonde les pratiques et les pratiques légitiment alors l'abstraction, sous forme de croyances, qui s'est faite figure. S'adresser aux dieux implique tout un commerce particulier, répondant à des pratiques fixes, ritualisées, bien souvent liées au corps. Les rites eux-mêmes expriment ce passage de l'immanence à la transcendance. Il faut soigner le corps en premier, soigner l'âme

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris : Éditions Quadrige/Puf, 5^e édition, 2014, p. 24.

ensuite, pour s'élever vers la vastitude du ciel éternel et accéder au suprasensible.

Oui, il faut bien un esprit sain dans un corps sain !

La mystique s'estompe assez vite derrière un dialogue assez vite tutoyant et sous le poids d'une piété très tatillonne dans son formalisme. Un marché exige de l'exactitude dans la précision du contrat. Formules, recettes, modes d'emploi : la communication pratique avec les dieux ne s'accommode pas du flou. D'autant que la matérialité de cette communication, c'est-à-dire de ses moyens, ne fait pas question. On boit, on mange, on s'oingt. Boisson, nourriture, onguent sont des médiateurs ordinaires (la communion chrétienne s'établit à travers pain et vin). Ils rassurent parce qu'ils sont familiers, même si le philtre ou l'élixir, la plante ou l'animal, la pommade ou le cosmétique, surprennent par leur étrangeté. Présages, rêves, prémonitions, avertissements, oracles participent de ces moyens de communication. Autant d'agents de liaison que ces intuitions du surnaturel.¹¹⁹

La figuration est une réponse au concret, à la vie quotidienne. Les divinités se meuvent, changent, afin de répondre à ce qui, dans la vie régulière, fonde la constitution même de l'état et de la condition des hommes ou des femmes qu'elles représentent. Elles sont toujours dépendantes du monde immanent. Ainsi les représentations que nous nous faisons des divinités (ou d'une quelconque entité (tel l'Eidos platonicien)), transcendantes, suprasensibles, répondent toujours au concret de l'existence humaine, qui en a besoin pour s'expliquer qu'il y ait un monde transcendant dont dépend notre existence même : « *Pareilles divinités, dans la mesure où elles répondent à un développement de la conscience féminine, subissent*

¹¹⁹APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, trad. de Pierre Grimal, Paris : Éditions Gallimard, 1975, Préface 1958, p. 21.

autant de retouches que l'exigeait la condition civile faite aux femmes par les religions d'État »¹²⁰.

Mais ce n'est pas seulement la pratique qui se fonde dans les signes abstraits que donne le divin, c'est aussi l'art. Je pense ici à Walter Benjamin :

Il serait possible de représenter l'histoire de l'art comme l'opposition de deux pôles de l'œuvre d'art même, et de retracer la courbe de son évolution en suivant les déplacements du centre de gravité d'un pôle à l'autre. Ces deux pôles sont sa valeur rituelle et sa valeur d'exposition. La production artistique commence par des images au service de la magie. Leur importance tient au fait même d'exister, non au fait d'être vues. L'élan que l'homme de l'âge de la pierre dessine sur les murs de sa grotte est un instrument de magie, qu'il n'expose que par hasard à la vue d'autrui ; l'important serait tout au plus que les esprits voient cette image. La valeur rituelle exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée [...] *Avec l'émancipation des différents procédés d'art au sein du rituel se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer.*¹²¹

Ce à quoi répond la théophanie de Diane, dans laquelle se trouve une double nécessité, celle de s'incarner et celle d'être vue. L'incarnation participe du rituel, de la magie, « *au fait même d'exister* » alors que la nécessité d'être vue participe justement à l'exposition de la figure de Diane nécessaire à sa théophanie, « *à l'occasion de s'exposer* ». À quoi répondent aussi les images insérées dans la première édition du texte dont j'ai parlé plus tôt, la Diane de Versailles exposée à quatre reprises sous des

¹²⁰ KLOSSOWSKI, Pierre, *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Montpellier et Ste-Croix-de-Quintillargues : Fata Morgana, 1973, p. 33.

¹²¹ BENJAMIN, WALTER, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Écrits français*, Paris : Éditions Gallimard, 1991, p. 147.

angles chaque fois différents. Et aussi la critique klossowskienne des encyclopédies et des peintures ayant réduit le mythe à la vision du bain, le sortant de son caractère magique par la surexposition.

Pour que Diane soit vue, il lui faut un corps et pour être désiré, un corps désirable. Ainsi c'est au démon qu'elle emprunte un corps, démon lui permettant de se promener, d'être visible dans le monde immanent, de s'incarner justement, et démon lui permettant de prendre forme sous un corps qui est tout entier imagination d'Actéon, et qui répond donc de cette particulière appartenance à la vie concrète mentionnée plus haut. Pour que la théophanie fasse sens, il faut que Diane ressemble un tant soit peu à une image d'elle qui a été préétablie. Et c'est le démon qui, en tant que personnage conceptuel, insiste le plus, c'est lui qui donne Diane à voir, c'est lui qui consacre la théophanie et la vision d'Actéon. Si le dogme de l'Incarnation chrétien soutient que le Christ est le Verbe divin fait chair, que c'est lui le lien, alors son équivalent serait le démon intermédiaire. Cependant, la synonymie n'est pas équivoque, dès lors que le démon intermédiaire possède déjà un corps, avant même de se présenter sous l'une des formes corporelles d'une divinité particulière. Le démon n'est pas la divinité se transformant elle-même (totalement ou en partie) en corps, mais bien la divinité empruntant un corps déjà existant, mais flexible. Le paradoxe de l'incarnation se distingue, dans le mythe latin klossowskien, parce qu'il suppose deux corps plutôt qu'un seul, soit le corps « original » du démon, corps aérien, et le corps « image » du démon, le corps transformé sous lequel il présente la divinité au regard des hommes, ici, au regard d'Actéon. Toutefois, dès lors que ce

corps sert à offrir une représentation simulée de la divinité, la distinction entre l'original et l'image s'efface, puisque c'est toujours l'image au final qui est mise au premier plan.

Diane est d'ailleurs une divinité tout en contradiction, déjà par son caractère de chasseresse vierge présidant aux femmes en couches et aux bêtes, dont l'arc est le symbole, de par son mouvement de tension, des régions où elle se présente, sous deux qualités antonymes. L'arc tendu juste avant le départ de la flèche, c'est la montée vers le ciel, vers l'éther où elle est la vierge pure, impassible, et une fois la flèche partie, quand l'arc se détend, quand la corde se *décourbe*, c'est la descente vers les régions basses du monde où il lui est possible d'être vue, où elle peut se donner à voir à l'homme et aux chasseurs et ainsi, devenir pour un moment, potentiellement possédable.

Chasseurs qui l'invoquez, gardez-vous de trop scruter cette contradiction : vous connaîtriez un sort trop semblable à celui du gibier. L'arc que vous bandez est matière flexible du sacrement de la vierge ; à chacun de vos désirs répond une flèche de son carquois ; comme la corde se détend au départ de la flèche, ainsi la vie au départ du désir ; et c'est votre destin : si vos traits frappent la proie visée, c'est au prix de vos convoitises.¹²²

« *La vie se détendant au départ du désir* », c'est l'annonce du danger que peut représenter la quête. C'est qu'à « *trop scruter les contradictions* » de Diane le chasseur sombre dans le doute et subit le sort d'Actéon. Le désir entame la quête, mais elle est dangereuse et sans doute mortelle, dès lors que la quête est fondée par un désir

¹²² KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 12.

assoiffé, un désir qui sème le doute : « *Mais quelle idée de vouloir surprendre le principe même de sa vocation comme pour le remettre en cause !* »¹²³. Actéon remet en question Diane, doute d'elle, doute de sa chasteté, alors qu'elle est elle-même le principe de la chasse, le principe même des cynégètes. Si le suprasensible est bien cet inconnu par excellence, ce *vrai* de toute éternité que l'esprit humain ne peut saisir, alors la quête, lorsqu'elle ne voit dans l'image que l'un, est certainement vouée à l'échec... En ne voyant que l'un, elle ne voit pas ce qui, dans l'image, est simulacre, en ce sens de « *venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler c'est, originellement, venir ensemble)* »¹²⁴.

Le paradoxe visuel est celui de *l'apparition* : un symptôme apparaît, un symptôme survient et, à ce titre, il interrompt le cours normal des choses, selon une loi — souveraine autant que souterraine — qui résiste à l'observation triviale. Ce que *l'image-symptôme* interrompt n'est autre que le cours de la représentation. Mais ce qu'elle contrarie, elle le soutient en un sens : elle serait donc à penser sous l'angle d'un *inconscient de la représentation*. Quant au paradoxe temporel, on aura reconnu celui de *l'anachronisme* : un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contretemps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent.¹²⁵

L'apparition de Diane sous les yeux d'Actéon met fin à la représentation, parce que subitement Diane n'est plus représentée, elle est faite chair, elle est entièrement vivante, elle bouge, vit, respire, se lave, elle s'est incarnée. Et le symptôme qui apparaît toujours à contretemps, dans le cas d'Actéon, c'est le

¹²³ Ibid., p. 15-16.

¹²⁴ FOUCAULT, Michel, *La prose d'Actéon*, Paris : Nouvelle revue française, N. 135, pp. 449-459, 1964, p. 449.

¹²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000, p. 40.

symptôme qui transforme son désir en haine des images, puisque l'image désirée est source de sa métamorphose, source de sa condamnation, source de son erreur. Il apparaît trop tard, *en retard*, bien qu'il ait déjà été là au moment où ses yeux se sont posés sur Diane, et parce que : « Actéon ne redoutait aussi fortement le **danger** de la main de Diane que parce qu'il doutait de la chasteté de ses doigts. Ce caractère de la déesse n'était pour lui qu'une **attitude** [...] »¹²⁶. C'est bien là une forme « d'inconscient de la représentation », auxquels participent l'oubli et l'incompréhension. Diane comme image-symptôme se présente à Actéon qui n'arrive plus à se souvenir que ce qu'il voit est une image, une chose figurée, représentée. Drôlement impie, Actéon ne croyait pas que ce qui accepte de se faire chair puisse demeurer immuable, puisse garder en lui une part de divin. Comme si ce qui se fait chair accepte aussi d'être possédé, comme si c'était la condition même de l'incarnation. Se faire chair équivaldrait donc à accepter de vivre sous toutes les conditions qui s'imposent à l'immanence terrestre. Il n'a vu dans l'image de Diane que ses tropes, que la contingence...

Je rappelle ici une citation du *bain de Diane* inscrite dans l'introduction, celle de la scène où Actéon surprend un peintre en train de peindre Diane et devient fou de rage. Cette scène, c'est bien la surprise de l'image-symptôme de Didi-Huberman, l'anachronisme de l'image : « Quant au paradoxe temporel, on aura reconnu celui de

¹²⁶ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 19.

l'anachronisme : un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contretemps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent. »¹²⁷. Le malaise qu'a Actéon de voir l'image de son désir qui l'importune au moment inopportun, trop tard peut-être, parce que le désir est déjà en marche, ou trop tôt peut-être, parce que la métamorphose est toujours à venir et qu'en même temps elle est déjà arrivée, dès lors que le mythe participe de l'éternel retour.

Désirant faire violence à la divinité par son regard, c'est la divinité dans toute sa splendeur qu'il veut voir, c'est le début du chemin, le premier pas de la quête. Le désir est ce qui meut le savoir, ce qui enclenche la quête, si je suis la voie tracée par *Le Banquet* et par *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*. Ainsi en désirant Diane, Actéon se met en chemin, défiant son démon tutélaire, ou piégé par celui-ci. C'est le premier pas oui, mais il devra le payer, parce qu'il doute ? ou parce qu'il a cru possible que la déesse se laisse prendre ? Mais comment faire autrement ? S'il y a bien des degrés, s'il faut suivre un certain chemin, un certain passage pour accéder à la transcendance, s'il faut monter du corps vers l'âme puis de l'âme vers le ciel, *comment faire autrement ?* Ce germe de doute en Actéon, instauré en lui par son démon tutélaire, c'est aussi le désir du jeu, le désir du démon de jouer, de participer à la théophanie de la déesse en se riant d'Actéon... La quête se voit entièrement retournée. Alors que dans *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*, le désir et l'Amour assurent à Psyché une place au panthéon des

¹²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000, p. 25.

dieux, dans le cas d'Actéon, c'est la mort qui l'attend. Sans doute Actéon était-il plus égoïste que Psyché, lui qui voulait surprendre la divinité pour la posséder tout entière, alors que Psyché cherchait éperdument son mari, car sa *compagnie* lui manquait...

En un mot : *lâcher la proie pour l'ombre*, n'était-ce pas le secret de tous les chasseurs, dès lors que les biens d'ici-bas sont l'ombre des biens à venir ? Mais si le Royaume appartient aux violents, c'est donc qu'Actéon faisait le premier pas sur la voie de la sagesse, quand il s'approcha de ce buisson ardent qu'il écarta comme le premier des voyants en marche, armés et masqués.¹²⁸

∴

Il y a un constant jeu de dédoublement dans le texte de Klossowski. Déjà, le démon se présente sous deux noms, soit le démon tutélaire et le démon intermédiaire. Ces deux noms distinguent, au même titre qu'Apulée dans *Le démon de Socrate*, deux catégories de démon¹²⁹. Le démon tutélaire, c'est le démon gardien d'Actéon, cette voix qui s'adresse à lui de l'intérieur, sa *conscientia* et le démon intermédiaire quant à lui est un démon *paraissant* provenir d'un tout ordre, démon qui participe au jeu des dieux, démon ennuyé par sa nature double, immortel comme les dieux, mais sujet aux humeurs humaines, aux douleurs et aux peines, jaloux étrangement la divinité et participant, dès que cela lui est possible, à sa corruption. Démon qui autorise la vision des dieux aux hommes et en qui se jouent toutes les possibilités théophaniques

¹²⁸ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 16.

¹²⁹ Apulée en distingue certes bien plus que deux, mais c'est avant tout le fait de créer plus d'un ordre de démons qui importe ici.

des divinités, exprimant ainsi que c'est par lui, encore une fois, que le lien est possible, c'est lui qui permet l'incarnation et qui ici explique que la divinité, même une fois faite chair, conserve en elle du divin. En reprenant la figure du *daemon*, puisque c'est avant tout la pensée antique latine que réfléchit Klossowski, comme je l'ai dit plus haut, à l'intérieur du mythe de Diane et d'Actéon, tout comme l'a fait Apulée des siècles plus tôt dans ses *Métamorphoses*, le texte se place nettement dans une tradition conjuguant mise en scène et théorisation conceptuelle, et place sur le même plan temporel les divinités romaines et le Dieu unique du monothéisme, dès lors qu'en se faisant chair par l'intermédiaire du démon, Diane, participant d'une forme divine déjà répétée en « douze », puis répétée à travers le démon, demeure ce qui porte l'unique en même temps que la répétition.

La divinité en douze personnes se donnent toujours en spectacle à elle-même : sa « vie » consiste ainsi à se divertir de ses diverses théophanies dans sa liberté sans limite et son inépuisable richesse. Quoi d'étonnant que les dieux aient institué eux-mêmes les jeux scéniques chez les hommes. Les diverses modifications de la pensée divine qui ne sont que pur jeu en soi, sans nulle utilité, si ce n'est la dépense des énergies dans des formes sans cesse renouvelées, sans autre but que de se maintenir hors de tout asservissement à une utilité quelconque, hors d'un asservissement même de la divinité à la divinité, exaltent le mortel hors de sa sphère de servitude, dès que dans la rencontre avec l'homme, ces modifications, ces jeux constituent pour lui un événement à partir duquel, sa vie jusque-là soumise à une nécessité sans figure, s'élève à la légende de pareils jeux : ainsi les Dieux ont enseigné aux hommes à se contempler eux-mêmes dans le spectacle comme les dieux se contemplent eux-mêmes dans l'imagination des hommes.¹³⁰

¹³⁰ Ibid., p. 52-53.

« *La divinité en douze personnes* », le *la* n'est pas anodin. Déjà, la trinité chrétienne est difficile à avaler, abstraction énorme où $1 = 3$ et $3 = 1$. Ici, c'est $1 = 12$ et $12 = 1$. Mais pas tout à fait, plutôt, c'est $1=1=1=1=1=1=1=1=1=1=1=1 = 12 = 1$ ou mieux $1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1 = 1 = 12 = 1$, parce que l'addition x 12 de 1 qui égale tout de même 1 fait retentir encore plus que le simple signe = la notion de la répétition comme ce qui porte toujours la différence à l'intérieur de l'unité. C'est-à-dire que la divinité qui se donne en spectacle, qui se donne en *images*, est porteuse, peu importe le nombre de divisions, par là j'entends du nombre de fois qu'est répété 1, qu'elle implique, d'une unicité faisant d'elle le point transcendant par excellence, en entendant transcendance sous la formule utilisée plus tôt du « moment où toutes les distinctions en vigueur dans le monde immanent s'effacent ». Même multipliée, *reproduite*, sa valeur **une** persiste. Les dieux sont à la fois le dieu et les dieux, *la* divinité, même dans le polythéisme romain. Voilà qui montre bien qu'en lisant Klossowski, comme Blanchot l'a dit, on est face à de la comédie et on peut enfin entendre résonner le rire des dieux !

Je reviens toutefois au démon intermédiaire de Klossowski, qui est dessiné presque exactement sur la définition qu'en a donnée Apulée dans son traité, sujet aux humeurs, à la fois divin et humain.

[...] tout comme nous ils peuvent être sensibles à tous les apaisements ou excitants de l'âme : ainsi ils sont excités par la colère, fléchis par la pitié, amadoués par les présents, attendris par les prières, exaspérés par les outrages,

adoucis par les honneurs et ils modifient leur comportement pour toute sorte d'autres raisons, de la même manière que nous. [...] Et si je les ai qualifiés, non sans raison à mon avis, d'émotifs, c'est précisément parce qu'ils sont sujets aux mêmes troubles intérieurs que nous.¹³¹

C'est bien en ajoutant au mythe la figure du démon intermédiaire que Klossowski place celui-ci dans une tradition qui est tout autre. C'est par l'utilisation d'une telle figure que le mythe n'est plus seulement une fiction, mais qu'il participe aussi à la pensée philosophique, le démon étant une figuration conceptuelle provenant de la philosophie, un personnage conceptuel justement. Jamais le démon n'est mentionné par Ovide, il n'y a pas, dans sa version du mythe, un intermédiaire, qui ferait de Diane non pas Diane elle-même, mais un double d'elle-même, un simulacre et une image. En insistant sur la figure du démon en tant que simulacre, Klossowski tente à son tour de saisir les liens entre le sensible et le suprasensible, mais sous un paradigme tout à fait autre, dès lors que les divinités grecques et romaines, opposées au Dieu monothéiste du christianisme par rapport au rire — « *Comme nous l'ont signalé certains critiques, la passion ludique de l'imagination klossowskienne, par ses épiphanies contradictoires, est lieu de nouement entre le mystère chrétien (qui exclut le rire) et le polythéisme romain (qui inclut le rire des dieux)* »¹³² —, se jouent d'elles-mêmes et des hommes en se présentant sous une forme qui les multiplie et qui garantit leur *inutilité*. Sans la

¹³¹ APULÉE, *Le démon de Socrate*, trad. de Colette Lazam, Paris : Éditions Payot et Rivages, 1993, p. 61.

¹³² AMSTUTZ, Patrick et PARA, Jean-Baptiste, *Variations du signe, Entretien avec Patrick Amstutz*, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 18-24, 2015, p. 23.

figure du démon intermédiaire, le texte d'Ovide demeure, à l'instar du poème homérique, une narration d'ordre réaliste, en ce sens qu'elle raconte les évènements sans ajouter à ceux-ci *d'arrière-plan*, pour reprendre les mots de Erich Auerbach.

Comme les phénomènes eux-mêmes, leurs limitations temporelles, locales, causales, finales, consécutives, comparatives, concessives, antithétiques et conditionnelles sont mises en lumière par une formulation qui ne laisse rien dans l'ombre. Il en résulte un flux ininterrompu et rythmé de phénomènes, où n'apparaît nulle part une forme à l'état de fragment ou seulement à demi éclairée, ou une lacune, ou une disparate qui conduirait le regard dans des profondeurs insondées. Et cet écoulement des phénomènes se produit toujours au premier plan, c'est-à-dire dans un continué présent temporel et local.¹³³

Déjà, les mythes narrés par Ovide dans *Les Métamorphoses* sont toujours présentés selon un ordre chronologique les mettant tous sur le même plan. Le premier livre ne commence-t-il pas par : « *O dieux (car ses transformations furent, elles aussi, votre œuvre), favorisez mon entreprise et guidez le déroulement **ininterrompu** de mon poème depuis l'origine du monde jusqu'à ce temps qui est le mien* »¹³⁴, rappelant la phrase d'Auerbach « *flux ininterrompu et rythmé de phénomènes* ». Et l'histoire d'Actéon, seconde du troisième livre, place d'entrée de jeu Actéon en tant que petit-fils de Cadmus, expliquant sa filiation, déjà nette du fait que la légende narrée avant celle d'Actéon est celle de Cadmus, et qu'elle se termine par :

¹³³ AUERBACH, Erich, *La cicatrice d'Ulysse*, in *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de Cornélius Heim, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, 1968, p. 15.

¹³⁴ OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. de Joseph Chamonard, Paris : Éditions Garnier-Flammarion, 1966, p. 41.

Voici que tu pouvais sembler, Cadmus, heureux grâce à l'exil : pour beaux-parents, la fortune t'avait donné Mars et Vénus ; ajoute la postérité née d'une épouse de si noble origine, tant de fils, de filles et, gages chéris, de petits-enfants, à leur tour déjà adolescents. Il est vrai ; mais l'homme doit toujours attendre le dernier jour, et nul ne doit être appelé heureux avant le trépas et les suprêmes honneurs funèbres.¹³⁵

pour être immédiatement suivi par : « *La première cause de deuil pour toi, au sein de tant de bonheur, Cadmus, fut un petit-fils, la ramure insolite qui crut sur son front, et vous, chiens, qui vous repûtes du sang de votre maître* »¹³⁶, première phrase de la légende d'Actéon. À l'instar du poème homérique (et virgilien par extension, car le maître d'Ovide est avant tout Virgile), la description est détaillée sans obscurité, à commencer par le rapport filial, le lieu, le moment du jour, les nymphes sont toutes nommées, les chiens aussi, etc. Ici, Diane rougissant n'est pas à interpréter, c'est une phrase d'ordre factuelle, servant seulement à préciser les détails de la scène. Et c'est là que la critique de Klossowski dont j'ai parlé plus haut, consistant à dire que les images (les tableaux) ont retiré au mythe une part de sa signification, n'en conservant que l'image d'une femme au bain, apparaît encore plus paradoxale, bien qu'elle concorde avec la pensée benjaminienne. Car l'ajout de la notion de désir, qui n'est pas présente dans le texte ovidien, est né avant tout de l'art sculptural et pictural. Que l'on pense par exemple au tableau de Tiziano, *Diana e Atteone* (1556-1559), à celui de Cesari, aussi nommé *Diana e Atteone* (1603-1604), à celui de Boucher, *Diane*

¹³⁵ Ibid., p. 92.

¹³⁶ Ibid., p. 93.

sortant du bain (1742), à la sculpture de Christophe-Gabriel Allegrain, *Diane au bain* (1778), etc., qui, présentant chacun la déesse nue, et pour la plupart, Actéon la surprenant, ont greffé au mythe la notion de voyeurisme, sous la forme d'une curiosité du désir¹³⁷. Sans cet ajout, sans cet *arrière-plan*, le mythe, tel qui a été écrit par Ovide ne se laisse pas interpréter. C'est en modifiant, en ajoutant au mythe des concepts qui n'étaient pas présent dans la version ovidienne que Klossowski peut réaliser une telle exégèse. C'est par la combinaison double du désir et du démon qu'il l'exécute.

Et même le sort qui s'abat sur Actéon est potentiellement double, dans la mesure où c'est peut-être le sort, le hasard qui l'a mené à sa perte, ou bien c'est le désir¹³⁸. Le texte penche vers le désir, si l'on entend toujours désir comme ce qui déclenche la quête, comme l'état qui permet de se lancer à la recherche de ce qui apparaît comme inaccessible. En demandant si le désir qu'éprouve Actéon de voir la déesse n'est pas un « *piège de son imagination vénatorienne qu'il voulait tendre à son génie tutélaire* »¹³⁹ — Actéon s'imaginant à la chasse, s'imaginant traquant Diane comme il aurait traqué une bête — le démon est étrangement transfiguré, il n'est plus

¹³⁷ Il est important de noter que Klossowski en a lui-même réalisé plusieurs esquisses.

¹³⁸ Les deux premiers chapitres, suivant l'introduction, commencent tous deux par des questions qui demeurent sans réponses, éloignant et rapprochant le texte de la pensée socratique et platonicienne. Il s'en éloigne en ce que les réponses ne sont jamais clairement données, elles sont à deviner dans le texte, et il s'en rapproche parce qu'en laissant les questions en suspend, il admet en quelque sorte ne pas pouvoir y répondre de manière définitive. Ce sont des hypothèses à vérifier, jamais à affirmer totalement, analogues au *savoir ne pas savoir* socratique.

¹³⁹ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 15.

seulement celui qui nous dit ce qu'il ne faut pas faire, ni qui connaît tous nos secrets, il est aussi celui que nous pouvons piéger, duquel nous pouvons nous jouer et qui peut aussi se jouer de nous. C'est qu'il y a un danger inhérent à la quête, un danger lié au désir.

Voyant dans l'imagination d'Actéon ce que celui-ci désire dans l'image de Diane, le démon lui donne exactement cette image à voir. Le corps qu'Actéon voit au bain, c'est le corps de Diane qu'il s'est lui-même imaginé. Figure triple, à la fois figuration, concept, et simulacre, figuration parce que fixant par les *simulacra*, en offrant de Diane une vision réduite à un corps féminin, totalement sensible, simulacre parce qu'en jouant le rôle de Diane, en lui prêtant un corps, il rend floue la ligne déjà mince entre le Même et l'Autre, entre ce qui se reconnaît et ce qui demeure toujours *irreconnaissable*, et concept de par son origine philosophique. Soulignant que c'est le démon qui, par l'imagination d'Actéon, donne Diane à voir, Klossowski entremêle alors les deux démons paraissant auparavant séparés par leur nom, le démon tutélaire et le démon intermédiaire. Qui piège Actéon ? Son démon tutélaire, sa *conscientia*, ou bien le démon intermédiaire ? Au fond, sont-ils un seul et même démon ? Impossible donc de distinguer en lui le démon d'Actéon du démon intermédiaire de la déesse, impossible de distinguer ce qui est le démon de ce qui est la déesse, impossible d'établir une différence, une lignée. Utilisant la figuration et la représentation du simulacre, le texte démultiplie sans cesse les couches symboliques, les abstractions et répond OUI et NON à la résolution de la quête :

C'est au-dessus de cet abîme que demeurent en suspens les images de Klossowski, et ce n'est que si l'on prend conscience de cette épaisseur théologique et

philosophique qu'il devient possible de les situer dans leur dimension propre, qui ne se tient ni tout à fait du côté de l'un ni non plus du côté du multiple, mais plutôt dans leur disjonction.¹⁴⁰

C'est bien là que se situe l'erreur d'Actéon. Ayant voulu voir la déesse dans sa nudité, doutant d'elle il s'est fourvoyé, pensant que ce corps sensible, nu, lui donnerait accès à la plénitude de son essence. Pensant aussi que ce corps qu'il observait était autre que lui, alors que ce corps qu'il voyait était déjà en lui, était créé par lui, par son imagination. Ce corps est un corps fraude — et j'entends ici fraude comme tromperie, non au sens moral, mais sous les mêmes termes que ceux utilisés par Hadot, que j'ai décrit dans le premier chapitre de cette recherche —, il participe au jeu de l'inutile auquel se donnent les dieux, spectacles d'eux-mêmes qui les fondent dans leur inutilité, qui les maintient dans l'altitude inatteignable du ciel. C'est qu'il n'a pas su voir, ou comprendre, que dans ce corps palpable, c'est la scission à la fois de tout et de rien qui se présente.

Il fallait être fou pour croire que la copie exacte de ce qu'il avait en tête, le reflet, donnerait accès à l'essentiel, pour croire que les dieux se laisseraient saisir dans leur totalité par la représentation figurée. Il fallait être fou pour croire que Diane se laisserait prendre, pour avoir cru un instant à l'image, à la représentation comme ce qui contient véritablement l'essence... et non pas tout à la fois. Diane se donnant à voir par l'intermédiaire du démon qui lui donne un corps tout entier présent *a priori*

¹⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Klossowski et la question de l'image*, trad. de Joël Gayrand, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 59-60, 2015, p. 59.

dans l'imagination d'Actéon, c'est à la fois le Même et l'Autre, l'original et la copie qui se présente au regard, mais c'est l'impossibilité de distinguer ce qui, entre tous ces reflets, est l'original et ce qui est la copie, ce qui par le fait même efface et l'original et la copie. Différence infime qui s'efface et fait de l'un à la fois l'Autre et le Même. Et si aucune image, aucun miroir ne se laissent voir, que reste-t-il ? Il fallait être fou oui, mais c'était sans doute la seule folie possible...

∴

En effet, impassibles, les dieux n'en ont pas moins le goût du spectacle qu'ils se donnent par cette classe des démons intermédiaires : ils se servent de ces derniers pour explorer les émotions que leur principe exclut, et alors revêtent un corps démonique pour se mêler aux mortels : ils deviennent ainsi visibles aux hommes soit pour une *théophanie*, soit pour avoir commerce avec quelque femme privilégiée parmi les mortels. Dans ce sens, les démons sont ou bien les 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. Dans les deux cas ils simulent les Dieux, et parfois, quand ces derniers se sont retirés dans leur impassibilité — qu'en réalité ils ne quittent jamais — indifférents à ces êtres qui se confondaient un instant avec eux, ces histrions démoniaques continuent à les contrefaire.¹⁴¹

Le démon intermédiaire, le masque, tel que l'écrit Klossowski, n'est pas sans rappeler le *prosopon* de Socrate, que j'ai déjà fait rimer avec *daimonion*. À l'instar de la figure de Socrate, le démon est masque, masque sous lequel se présentent les dieux, masque leur permettant de donner à voir aux hommes un *visage* qu'il leur est possible de reconnaître et qui, certes, n'est pas leurs visages. Le *prosopon* des dieux, en ce sens

¹⁴¹ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 56-57.

de ce qui se donne à voir à autrui, c'est donc le démon lui-même, c'est bien lui, encore chez Klossowski, qui transmet les messages, ou plutôt, qui joue, qui s'amuse à transmettre les messages. C'est lui qui crée le lien, mais d'une manière bien différente que celle décrite par Apulée et Socrate. Le démon décrit par Klossowski possède lui aussi des attributs relatifs à l'air, à la légèreté, et c'est parce que son corps est aérien qu'il lui est possible de le prêter aux dieux. Aérien se rapporte alors à malléable, plus seulement à ce qui se situe dans l'air, à ce qui habite l'air, mais à ce qui peut se transformer en quelque chose d'autre, à sa guise.

Si les dieux n'ont pour seule activité que celle de l'inutile, qui n'est pas en soit une activité, et que le spectacle qu'ils donnent sans cesse répond à l'inutilité, pourquoi alors Diane se lave-t-elle ? Le bain est une feinte, un jeu, alors qu'elle vient de chasser, activité qui porte en elle le caractère de l'utilité, c'est de celle-ci qu'elle se lave. C'est qu'ayant emprunté un corps au démon, il lui faut jouer entièrement, feindre entièrement ce corps.

Mais Diane se lave après la chasse : ce n'est pas par nécessité de se nettoyer de la poussière terreuse qui couvre son corps, ni de la transpiration ; détails accessoires qui peuvent faire rêver, égarer Actéon ; Diane se purifie du sang versé, du contact avec les énergies aveugles, avec les besoins terrestres : elle *se purifie d'une activité utile* : elle retrouve dans l'onde son principe d'inutile sérénité : et c'est pourquoi cette nudité d'un corps apparemment utile devient pour Actéon motif de sa propre destruction. Il prend tous ces détails, pourtant rituels, au sens littéral ; en sorte qu'il y trouve moyen de ruser : se *déguiser en Cerf*. Il croit que Diane est réellement « fatiguée de la chasse », qu'elle « transpire », qu'elle a besoin de se « rafraîchir », que ce sera le moment voulu pour une démonstration irréfutable de la *présence réelle*, etc...¹⁴²

¹⁴² Ibid., p. 33.

Ces multiples feintes et tromperies de la déesse, réalisées par l'intermédiaire du corps que le démon lui a prêté manifestent bien l'importance de la simulation chez Klossowski. Les dieux se donnant en spectacle à eux-mêmes, se contemplant dans l'imagination des hommes et se laissant *interpréter* par ceux-ci dans le théâtre, résident dans un monde qui est tout entier représentation. C'est le monde du simulacre, où tout est sans cesse joué et mis en scène. Même la divinité mise en scène par Klossowski n'a cure du vrai. C'est le jeu qui avant tout l'anime, qui la fait se présenter et consacrer sa théophanie, théophanie qui ne peut être consacrée qu'une fois qu'elle s'est faite chair :

Le bain qui conclut la chasse artémisienne est l'instant le plus cruel de notre carrière : la sieste nous est refusée, que nous comptons goûter dans les bras de la divinité : et si elle affirme maintenant son intouchable nature, c'est pour mieux nous convaincre de la réalité théophanique de ses joues, de ses seins et de ses fesses, empruntés à la mort de nos sens, tandis que l'onde enveloppe de ses nappes agitées la toison virginale, le ventre fécondable que caressent les tendres paumes qui serraient l'arc, les doigts souples à choisir les flèches, qui maintenant jouent sur le nombril et les tétons durcis...¹⁴³

La théophanie de Diane est composée sur la même trame que celle de la figuration. Je l'ai dit plus haut, avant le rite vient l'abstraction et l'abstraction fonde ensuite le rite, par la figuration. La théophanie de Diane fonde l'incarnation, abstraction et énigme incroyable, et l'incarnation fonde la théophanie, fonde les signes qui par la suite vont légitimer les pratiques ritualisées. L'incarnation vient

¹⁴³ Ibid., p. 14.

avant la théophanie, parce qu'il faut que Diane se soit faite corps pour être vue, et il faut qu'elle soit vue pour qu'il s'agisse bien d'une théophanie. Et pourtant les deux mouvements se voient placés sur le même plan temporel, ils sont apparitions simultanées nécessitées l'une par l'autre. Et si simulacre rime avec reflet, miroir, ce n'est certainement pas un hasard si c'est ce mythe qu'a choisi Klossowski, dès lors que c'est au moment du bain, dans l'eau, que tout se produit, eau reflétant elle-même la scène, la répétant indéfiniment, rappelant assurément le mythe de Narcisse, obsédé par son propre reflet miroitant dans la nappe en laquelle se fondent ses larmes.

∴

Percevait-il le sens ou seulement le son de ces mots alors qu'il cessait d'être homme, mais n'était pas encore cerf ? Proférées par Diane, ces paroles semblent donner le sens de l'aspersion rituelle de façon ambiguë ; car elles 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 vu ayant déposé mon voile — Si tu le peux, libre à toi ! La provocation : Va donc le dire — va décrire la nudité de Diane — va décrire mes appas — c'est là sans doute ce que tu attends, ce que tes semblables aimeraient savoir ! L'ironie : Si tu le peux, libre à toi ! Paroles qui abolissent le langage dans l'évènement mythique, parce qu'elles font partie intégrante du jeu qui est la seule expression du mythe et que ce jeu est le mythe même. Et dans ce sens, Actéon, sous le masque du cerf, avec sa recherche de la vérité et son besoin de la communiquer, est condamné d'avance, et non pas exalté : condamné, mais non pas manifesté ; donc il n'entre pas dans la lumière qu'il cherche, car tout ce qui est manifesté est lumière (Eph. V, 13).¹⁴⁴

Je répète, exactement, l'expérience divine demeure singulièrement intraduisible. Dans l'espace mythique, le langage est autre, il diffère du langage des

¹⁴⁴ Ibid., p. 99-100.

hommes, de la langue profane, qui elle cherche « à trouver au mystère une signification intelligible par d'autres moyens que par le jeu scénique en lequel s'accomplit le mystère »¹⁴⁵.

Cette tentative de *dire* l'expérience du mythe, expérience irréalisable, s'accorde avec l'apophasme décrit par Pierre Hadot dans le chapitre *Apophatisme et théologie négative* de son livre *Exercices spirituels et philosophie antique* (déjà à l'étude dans le chapitre précédent à travers un autre chapitre du livre, *La figure de Socrate*).

Distinguant l'apophasme et la méthode apophairétique de la théologie négative en insistant sur le sens des termes grecs, *apophasis* signifiant négation et *apohairesis*, abstraction, Hadot montre que l'apophasme, découlant de la méthode apophairétique, s'en distingue parce qu'il radicalise la méthode apophairétique quant au langage. Si la méthode apophairétique consistait à un retranchement permettant de passer, de *monter* du sensible au suprasensible¹⁴⁶, l'*apophasis*, en son sens de négation, devient, chez Damascius, une négation du dire.

Plotin disait que l'on ne peut penser le principe, mais que l'on peut en parler. Damascius, au contraire, déclare que l'on ne peut parler du principe, on peut seulement dire que l'on ne peut en parler : « Nous démontrons notre ignorance et notre impossibilité de parler à son sujet (*aphasia*). » Damascius analyse avec une lucidité parfaite les apories de l'inconnaissable : il est également impossible de dire que le principe est inconnaissable et qu'il est connaissable. Nous ne parlons pas du principe, nous ne faisons que décrire l'état subjectif dans lequel nous

¹⁴⁵ Ibid., p. 101.

¹⁴⁶ « Cette abstraction est un véritable mode de connaissance. On retranche et on nie un « plus » qui s'est ajouté à un élément simple. Dans cette analyse, on remonte donc du complexe au simple et de la réalité visible – le corps physique – aux réalités invisibles et purement pensées qui fondent sa réalité. » HADOT, Pierre, *Apophatisme et théologie négative*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002, p. 241.

sommes : « Notre ignorance à son sujet est complète et nous ne le connaissons ni comme connaissable ni comme inconnaissable. »¹⁴⁷

Cette définition de l'apophatisme radicalisé par Damascius, Hadot en trouve l'écho dans la pensée wittgensteinienne, lorsque celui-ci écrit son fameux « *Sur ce dont on ne peut parler, il faut se taire* »¹⁴⁸. Ce qui ne peut se dire, c'est ce que Wittgenstein nomme le mystique. Se crée alors une parenté entre « l'indicible » et le « mystique ». L'expérience mystique devient inexprimable, un *trop* pour le langage. Le mystère du mythe est impossible à dire, et dès lors qu'on tente de le dire, on en sort. La mystique est avant tout une expérience : « « *Le fait que le monde soit, c'est là le mystique.* » L'accumulation des négations peut tout au plus provoquer dans l'âme un vide qui la prédispose à l'expérience. Et elle peut servir, après l'expérience, à exprimer l'échec de toute description de l'indicible »¹⁴⁹. L'expérience divine peut se vivre, mais elle ne peut être dite, elle ne peut être décrite. Si bien qu'Actéon, pensant pouvoir posséder Diane et dire ce qu'il a vu, se fourvoie encore une fois. Définissant le simulacre comme ce qui produit un effet, Deleuze semble avoir vu juste, dans la mesure où Diane comme simulacre, la divinité s'offrant au regard de l'homme sous les traits d'une femme corporelle simulée, portant en elle l'un et le multiple, c'est bien ce qui ne peut se dire,

¹⁴⁷ Ibid., p. 246.

¹⁴⁸ Il s'agit de la traduction notée par Hadot, toutefois, la traduction change quelque peu dans l'édition du *Tractatus* que je possède : « *Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence* ». WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Gilles-Gaston Granger, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, 1993, p. 112, (7).

¹⁴⁹ HADOT, Pierre, *Apophatisme et théologie négative*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002, p. 251.

ce qui demeure à jamais inexprimable et qui pourtant peut être expérimenté, qui génère un effet. La transcendance est une expérience, un rapport d'effets simultanés, un instant fugace où l'immanence perd son emprise, perd ses repères, mais qui demeure inatteignable par le langage : « *Devant l'énigme de l'existence, le langage atteint ses limites infranchissables* »¹⁵⁰.

Le monde existe, le monde est, mais le pourquoi, question fondamentale à l'idée d'une transcendance quelconque, demeure sans réponse, parce que le langage ne peut la dire, parce que le langage, créé par l'homme immanent, demeure au niveau du sensible. C'est bien là que la littérature ajoute quelque chose, supplée à la philosophie. Déjà, dans le chapitre *La figure de Socrate*, Hadot l'annonçait : « *La tâche du dialogue consiste même essentiellement à montrer les limites du langage, l'impossibilité pour le langage de communiquer l'expérience morale et existentielle.* »¹⁵¹ Si le langage ne peut dire le suprasensible comme tel, toujours participant à l'« *expérience existentielle* », la littérature elle s'efforce au moins de décrire son expérience, par la mise en scène, même si les mots ne suffisent pas.

En revanche les paroles de la déesse, par le biais de l'ironie, invitent à décrire la scène de *Diane nue devant l'homme-cerf* au moyen du langage indiscret ou profane, à trouver au mystère une signification intelligible par d'autres moyens que le jeu scénique en lequel s'accomplit le mystère. Mais alors il n'est même pas besoin que la divinité ait seulement parlé : Diane faisant son geste d'aspersion dans le silence, dans le silence de la pantomime qu'est le mythe même, laissant Actéon s'approcher d'elle, prête à le recevoir, à le soumettre au rite du cerf ; si Actéon ne

¹⁵⁰ Ibid., p. 252.

¹⁵¹ HADOT, Pierre, *La figure de Socrate*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002, p. 129.

percevait ses paroles qu'en son for intérieur, c'est donc qu'il s'excluait délibérément du mystère, ne s'en remettant qu'au « libre à toi » ; et alors il ne subsistait en lui rien que des mots propres à raconter — « si tu le peux » — à raconter la scène dans ses moindres détails.¹⁵²

Mais les mots qui subsistaient en Actéon ont été tus une deuxième fois, par la métamorphose, et une troisième fois, par la mort. Actéon a cru au langage comme à ce qui pouvait dire l'indicible et il est tombé. Par la réécriture du mythe, Klossowski en vient à cette conclusion presque ridicule de la condition de l'homme, celle de ne pas pouvoir tout dire. Que la transcendance se camoufle à l'intérieur de simulacres qui jouent à la fois le sensible et la suprasensible, certes, mais ce n'est pas tout, il importe avant tout de souligner que la transcendance, le mythe, synonymes chez Klossowski, ne peuvent être dit *totalement*, que le langage ne peut les embrasser. C'est à cela que sert le simulacre. À rappeler de l'ombre la puissance de l'image, la puissance de l'impossible et de l'ironie, la puissance de la représentation en qui se recèle l'innommable qui se montre, à prouver une fois pour toutes que même si la transcendance existe, jamais elle ne pourra être prouvée. L'incarnation divine en est l'image même, en ce sens que le divin se faisant chair, c'est bien le divin simulant la condition de l'homme et empêchant celui-ci de le reconnaître comme tel. La seule condition possible à la transcendance serait la métamorphose, et la mort... Il faut bien subir la colère des dieux...

¹⁵² KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 100-101.

De quelque façon qu'on tourne et retourne cette situation, on trouve toujours le même défaut : la volonté présomptueuse et impie de s'approprier le mythe par la médiation du langage : *Diane dévoilée violable* — *Diane nue inviolée* — pure interférence ou application littéraliste de l'analogie de l'être ? Stratagème de la médiation des mots ! Sur *Diane dévoilée* il avait jeté le voile même de la *nudité*. *Diane nue*, *Diane rougissant*, *Diane souillée*, *Diane se lavant* — autant d'abominables simulacres qu'il s'agissait de détruire ; restait le dernier : le *croissant lunaire*, il voulait en donner une *version* nouvelle, démontrer l'imposture de son fallacieux rayonnement : Actéon se méfiait pour lors de cette facile promotion d'une réalité sensible au rang d'une vérité spirituelle ; démasqué par la divinité, pour avoir voulu garder la faculté de *dire*, Actéon devait justifier sa *non-cervidité* comme amour de la vérité même. Ni *chasseur*, ni *cerf*, ayant désormais en horreur le culte des images [...]¹⁵³

∴

Peut-être est-ce là que se camoufle la difficulté de lire Klossowski... Dans son écriture se trouve mise en jeu le rapport complexe que nous entretenons avec la transcendance... Déjà, la transcendance philosophique et la transcendance divine ne sont pas tout à fait les mêmes... Et en même temps elles le sont... C'est notamment de Plotin, de l'être en trois hypostases que nous vient la conception de la trinité chrétienne. Elles sont toujours entremêlées, même si la philosophie se surmène pour les distinguer... Ce qu'il nous dit, c'est que Dieu est lui aussi une figure servant à concevoir la transcendance, et que ce qui importe, ce n'est pas Dieu comme tel, ni les divinités grecques et romaines, mais bien les textes et les images qui les mettent en scène, et qui du coup, les nomment. La puissance de Dieu ne se trouve pas en Dieu lui-même, mais dans la sévérité seule du nom, Dieu. Tout comme la puissance de

¹⁵³ Ibid., p. 113-114.

Diane se recèle dans le nom même de Diane : « *GRANDE EST LA DIANE DES ÉPHÉSIENS !* »¹⁵⁴.

Cela est en quelque sorte admissible. Le nom lui aussi est unique, il est silencieux, il ne livre rien que lui-même ; il est le signe se dénonçant dans le pur silence de sa cohérence. Pourtant, le mouvement est déjà malicieux. La malice consiste en ceci que, désormais, en tant que nom, le signe va répondre aussi — quitte à la susciter — à une physionomie qui lui sera extérieure : physionomie à son tour silencieuse, grande figure qui ne dira rien et, même se laissant voir de la manière la plus provocante, continuera d'appartenir à la souveraine invisibilité du signe.¹⁵⁵

Et c'est dans le texte, écriture de figures et mise en scène conjuguant le nom dans des aventures, et l'art pictural, lui aussi mise en scène et figuration, que se camouflent la possibilité de vivre l'expérience de la transcendance, de la sentir, mais pas de la voir, en ce sens de la comprendre, de l'embrasser. Elle est un phantasme que seule la répétition peut nous faire sentir, phantasme du cœur et non pas de la tête, pour reprendre Deleuze. Ainsi, quand la littérature s'attèle à la tâche qui incombe habituellement aux philosophes, c'est aux noms qu'elle s'attache, puisque ce sont eux, noms-figures, qui permettent de transcender, pour un instant, l'habitus. Le texte de Klossowski montre toutefois que la représentation littéraire participe de contraintes qui la régissent, qu'elle n'est pas ce lieu où tout se peut... La figuration étant une réponse au concret de l'existence cherchant à appréhender l'abstraction, elle doit répondre de certaines exigences...

¹⁵⁴ Ibid., p. 120.

¹⁵⁵ BLANCHOT, Maurice, *Le Rire des Dieux*, in *L'amitié*, Paris : Gallimard, 1971, p. 197-198.

Conclusion

Pour répéter, encore...

La beauté ne sera jamais une production naturelle ; elle ne s'obtient que par une artificielle contrainte. Art et nature sont en rivalité sur la terre. Oui, l'art embrasse la nature, il embrasse toute la nature, et l'étreint ; mais se servant du vers célèbre il pourrait dire : *J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer*. L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde.

André Gide, *Nouveaux prétextes*

Le nom ne perdure que dans sa répétition. À répéter la mort de Dieu, on réaffirme aussi le nom de Dieu, flottant dans les astres comme une vigie silencieuse. Si bien qu'à force de répéter le nom de Diane, c'est au-dessus de ma tête qu'à présent il se balance. J'ai voulu dans ce mémoire parler des liens entre le sensible et le suprasensible, essayer de canaliser dans cet exercice l'obsession d'un mot qui n'a toujours pas tari, celui de transcendance. Je peux toutefois en dire ceci, quoique banal, la transcendance ne s'offre qu'à celui qui accepte qu'elle soit éphémère. Elle est bien pour moi une expérience de l'ordre du sentiment, du sentie, mais qui ne dure jamais très longtemps, parce que dès qu'elle commence à être réfléchie, elle se perd dans les méandres du néant qui la constituent et nous ramène à la chaise sur laquelle nous

sommes assis, à la table à laquelle nous mangeons, au pavé sur lequel nous marchons, au livre que nous lisons...

Longtemps, aux dires de quelques-uns, son spectre hanta les campagnes ; il lapidait ceux qui s'aventuraient dehors dans la nuit et se livrait à je ne sais quels autres méfaits ; comme on ne pouvait retrouver ses restes, les oracles ordonnèrent qu'on lui élevât une statue au flanc d'un rocher, le regard au loin ; ainsi il l'épiait encore, comme fixé à toujours dans sa vision ; lui qui refusait le simulacre, un simulacre immortalisait son amour de la vérité...¹⁵⁶

La répétition est le mode premier de l'écriture et en même temps sa plus grande contrainte. C'est la leçon que nous donne Actéon. Son regard demeure à jamais suspendu à l'image de Diane, c'est là son idiosyncrasie. Si bien que pour conclure, il me faut répéter encore. Mettre en scène un concept d'origine philosophique, en lui donnant figure, c'est réitérer par le fait même l'abstraction sous une forme nouvelle et toujours identique. L'insistance d'un nom ou d'une image est marquée par sa récurrence, présence toujours réactualisée par l'enchaînement que forme la mise en scène. L'abstraction s'appréhende par des figures qui à force d'être répétées, se font souvenirs et reconnaissables. L'acte d'écrire, de décrire les liens entre le sensible et le suprasensible est donc avant tout un acte de répétition, qui à force de se présenter les noue plus étroitement.

¹⁵⁶ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 119.

Le simulacre est lui aussi une métamorphose, irrévocable admission de la représentation toujours changeante comme ce à quoi notre regard se heurte. Il est un mode de représentation, mode par lequel les divinités romaines ont pu s'incarner, mode qui donne pour un instant la transcendance pour mieux la retirer à celui qui a cru la trouver. Sa contrainte à lui aussi est celle de la répétition.

∴

Mais la question des contraintes ne se résume pas seulement à la répétition. Penser la représentation comme le monde de tous les possibles, c'est, à l'instar d'Actéon, se fourvoyer. La représentation littéraire opère selon des contraintes, contraintes répondant à la fois d'une tradition et d'un rôle particulier. Qu'elle parvienne à traiter des problèmes philosophiques d'une manière qui soit étrangère à celle-ci n'y change rien. Même *Le bain de Diane* de Klossowski n'y résiste pas, ce que le précédent chapitre a commencé à démontrer, en traitant de la réponse au concret auquel participe la figuration (et en dénotant, comme le fait Klossowski, les contradictions inhérentes à la figure de Diane, qui n'ont pu que jouer grandement dans son imaginaire) et en montrant les liens entre les représentations antiques du démon, forts ressemblantes à celle de Klossowski. Le choix de Diane par celui-ci répond aussi de ses contraintes. Les figures mises en scène participent d'une tradition, consciente ou inconsciente, qui régit leurs définitions. Je pense notamment à la présence de la figure de l'oracle dans les représentations mythiques de l'Antiquité grecque. Je rappelle à cet effet ce que j'en ai dit, c'est-à-dire que l'oracle

n'est pas inscrit dans les textes simplement comme mise en scène d'une réalité religieuse de l'époque, il répond aussi à un rôle précis, servant à faire avancer le récit.

"Here we observe certain rules of the game in traditional narrative prophecy. The terms never have their usual and obvious meaning, which is the meaning that the recipient inevitably gives to them, especially if the meaning intended by the speaker is unfavorable to the recipient" ¹⁵⁷. L'oracle annonce ce qui va suivre, sa fonction est déjà établie, ainsi que les règles qui la régissent. L'annonce est toujours ambiguë, mais elle projette l'avenir du récit et nous avertit déjà que celui à qui a été fait l'annonce n'en saisira pas bien le sens, qu'il se trompera et que par le fait même, il sera bel et bien rattrapé par le sort, par la fortune, créant ainsi une distance entre le lecteur, spectateur ou auditeur, qui lui sait déjà ce qui va se produire, seule la « *manière de* » lui demeure inconnue, et le protagoniste, qui ne sait pas ce qui l'attend, ni comment ce qui l'attend se produira, parce qu'il n'a pas compris le sens des paroles de l'oracle. Le rôle narratif qu'occupe l'oracle est posé *a priori*, il a une utilité dans le récit qui n'est pas à sous-estimer.

∴

Je rappelle ici deux choses : premièrement, les réflexions portées par Klossowski à propos de l'Antiquité sont avant tout latines, deuxièmement, *Le bain de Diane* est paru en 1956, c'est-à-dire six ans après l'établissement par la constitution

¹⁵⁷ FONTEROSE, Joseph, *The Oracular Response as a Traditional Narrative Theme*, Journal of Folklore Research, Vol. 20, N. 2/3, Special Dual Theme Issue: Verbal Folklore of Ancient Greece and French Studies in Oral Literature (Jun. - Dec.), pp. 113-120, 1983, p. 115.

apostolique du dogme de l'Assomption, stipulant que la Vierge Marie est montée au ciel avec son corps, n'ayant pas subi la séparation de l'âme et du corps qui s'opère pour le commun des croyants. Je ne pourrais faire que des spéculations quant au rôle qu'a pu jouer un tel évènement dans l'écriture du *bain de Diane*. Il n'en demeure pas moins que la proximité de ces deux évènements ouvre la porte à des réflexions insondables¹⁵⁸.

De la sorte prescrire aux hommes de les représenter sur la scène, non pas dans leur impassibilité, non pas dans leur inaccessibilité, mais comme des natures prodigieusement corrompues — adultères, incestueux, voleurs et parjures — en quelque sorte avilies, mais sans qu'on pût jamais oublier que c'étaient là des Dieux qui s'avilissaient du seul fait qu'ils se communiquaient et se donnaient en spectacle à leurs adorateurs — prescrire cela, dis-je, revenait de la part de ces Dieux, pour autant que ceci répondait aux imaginations de la Rome païenne — à *s'incarner*.¹⁵⁹

Le choix de Diane par Klossowski réside, au moins en partie, dans cette vision de l'incarnation. S'incarner dans un corps, c'est déjà accepter de déchoir dans le monde des hommes. Alors à s'incarner, aussi bien le faire *totale*ment, accepter la déchéance sous toutes ses coutures. Le mystère de l'incarnation, tel que conçu par la Rome païenne, est moins abstrait que le mystère de l'incarnation chrétienne. Il se laisse plus facilement concevoir, dans la mesure où la déchéance qu'implique l'incarnation dans un corps est entièrement assumée.

¹⁵⁸ Je pense aussi au dogme de l'Immaculée Conception – la naissance de la vierge Marie n'est pas taché du péché originel – établi en 1854, alors que Flaubert écrivait *Madame Bovary*.

¹⁵⁹ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, fin de la note de la page 72.

L'attribut de chasteté de la déesse rappelle toujours l'importance de la pensée chrétienne pour Klossowski, qui a assurément joué un rôle dans le choix de sa réécriture. Il y a d'ailleurs un passage dans *Le bain de Diane* qui comporte une allusion au monothéisme chrétien sous l'emblème de la vierge tout à fait époustouflante :

Le Père des Dieux avait consenti à Artémis la sauvegarde d'une virginité éternelle ; à peine la lui a-t-il accordée, que pareille prétention de sa fille apparaît ni plus ni plus moins qu'une remise en cause de la pluralité des personnes au sein de la divinité : Artémis identifiait l'intégrité divine à la chasteté. Ce qui revenait de la part d'Artémis à revendiquer toute la divinité pour elle seule, et dans la mesure où elle figure parmi d'autres déesses, à faire acte d'auto-monothéisme.¹⁶⁰

La déesse se suffisant à elle-même, se suffisant dans sa chasteté, c'est étrangement la déesse unique, en ce sens qu'elle est une seule et même entité, complète, sans besoin extérieur, ressemblant à s'y méprendre au Dieu du monothéisme chrétien se suffisant dans sa propre intégrité.

∴

Alors il dit : « Qui t'a appris que tu étais nu ? Cet arbre dont je t'avais défendu de manger, tu en as donc mangé ? » L'homme répondit : « La femme – que tu m'as associée – c'est elle qui m'a donné du fruit de l'arbre, et j'ai mangé. » [...] À la femme il dit : « J'aggraverai tes labeurs et ta grossesse ; tu enfanteras avec douleur ; la passion t'attirera vers ton époux, et lui te domineras. » Et à l'homme il dit : « Parce que tu as cédé à la voix de ton épouse, et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais enjoint de ne pas manger, maudite est la terre à cause de toi : c'est avec effort que tu en tireras ta nourriture, tant que tu vivras. (Gen. 3 :

¹⁶⁰ Le comique de Klossowski se fait encore plus ressentir quand on constate que ce passage se trouve dans le chapitre *Confidences du Démon dianasque*. C'est le démon qui parle ici. Ibid., p.65

11 ; 12 et 16 ; 17)¹⁶¹

Ce passage de la Genèse est précédé, comme la plupart le savent, de la création de la femme, *Icha*, à partir de la côte de l'homme. Le texte de la Genèse a participé, et participe encore aujourd'hui, à une représentation du féminin liée à la tentation et au vice. Il s'agit peut-être d'une évidence, mais cela demeure important : la femme est venue après l'homme¹⁶², créée à partir de l'homme, c'est elle que le serpent pu convaincre si facilement, c'est elle qui mangea le fruit en premier, c'est elle qui donna le fruit à manger à Adam. Et c'est elle qui suite à cela, sera dominée par la passion. Les saintes seulement se tirent de cette définition, dont la Vierge Marie.

Klossowski fait du moment où Diane rougit un moment répondant à cette définition. Ne dit-il pas dans *Le bain de Diane* :

La responsabilité de Diane serait ici entière : sous le masque de ce corps démonique elle peut se livrer clandestinement, ou *expérimenter incognito* les émotions que son principe immuable exclut, y compris les émotions de la chasteté ; de la sorte, sans préjudice de *son corps essentiel et invisible*, inséparable de son principe divin, impassible parce qu'impalpable, mais spectatrice – car Diane, plus que les autres Dieux, a le goût du spectacle, – elle assiste à ses propres aventures – aventures où sa chasteté est mise à l'épreuve.¹⁶³

¹⁶¹ *La Bible, texte intégral*, traduite du texte original par le Rabbinate Français, sous la direction de Zadoc Kahn, Paris : Les Éditions Colbo, 7^e édition, 1989, p. 4.

¹⁶² Il y a toutefois une incongruité dans le texte de la Genèse, si l'on se réfère à Gen. 1 : 27 : « Dieu créa l'homme à son image ; c'est à l'image de Dieu qu'il le créa. Mâle et femelle furent créés à la fois. » Incongruité qui a marqué la tradition kabbalistique. *Ibid.*, p. 2.

¹⁶³ KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956, p. 60.

Divinité immuable, certes, Diane demeure tout de même la divinité qui prend le plus de plaisir au spectacle qu'elle se donne à elle-même et qu'elle donne aux autres dieux. Elle prend plaisir à risquer sa chasteté, à se faire désirer sous le corps que lui donne le démon, tout comme *Roberte*, dans *Les lois de l'hospitalité*, prend plaisir aux situations sexuelles toujours plus tortueuses qu'Octave a conçues pour elle, et qu'elle réalise maintenant de son plein gré. Le nom *Roberte* qui est le signe sous lequel vit Klossowski. Mais il y a tout de même, dans ce rougissement, une gêne du corps incarné – de la chair – dans lequel elle se présente.

[...] dès qu'elle se touche au bain, elle frissonne, étonnée au contact des formes que je lui prête : car j'ai mis dans ses mains toute l'excitabilité dont moi-même je souffre [...] c'est que dans les paumes de ses mains, comme dans le creux de ses aisselles, de ses cuisses et de ses genoux, ma part est plus grande que celle de son impassible nature.¹⁶⁴

Mais parce que c'est Actéon qui paie la Faute, celle d'avoir vu Diane nue, et parce que Diane, peu importe les situations dans lesquelles elle se met, perdue dans sa virginité, elle représente en même temps la femme vertueuse, celle qui se satisfait de sa propre nature sans tremper dans le péché de la chair, à la Pénélope de l'Odyssée, qui attend patiemment Ulysse sans jamais prendre un autre homme, ou à la Vierge Marie et à l'Immaculée Conception (je pourrais citer bien d'autres exemples, mais une conclusion exige une fin). Choisir Diane, déesse vierge, c'est à la fois paraître se conformer aux représentations du féminin issues de la tradition

¹⁶⁴ Ibid., p. 63-64.

biblique, et s'en rire, puisque c'est la déesse chaste qui s'amuse le plus de cet attribut et qui le met toujours en danger. Choisir Diane, c'est bien répéter, dans une seule figure, dans un seul nom, le polythéisme romain et le monothéisme chrétien...

Bibliographie

À. Encyclopédie Universalis, Dictionnaire, disponible en ligne, consulté le 3 août 2015 : <http://www.universalis.fr/dictionnaire/>.

AGAMBEN, Giorgio, *Klossowski et la question de l'image*, trad. de Joël Gayrand, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 59-60, 2015.

AGAMBEN, Giorgio et TREMBLAY, Thierry, *Un auteur messianique, Entretien avec Giorgio Agamben*, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 9-11, 2015.

AMSTUTZ, Patrick, *The Christian "Bain de Diane", or the Stakes of an Ambiguous Paratext*, *Diacritics*, Vol. 35, N. 1, *Whispers of the Flesh, Essays in Memory of Pierre Klossowski*, pp. 136-146, 2005.

AMSTUTZ, Patrick et PARA, Jean-Baptiste, *Variations du signe, Entretien avec Patrick Amstutz*, Europe, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 18-24, 2015.

APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, trad. de Pierre Grimal, Paris : Éditions Gallimard, 1975, Préface 1958.

APULÉE, *Le démon de Socrate*, trad. de Colette Lazam, Paris : Éditions Payot et Rivages, 1993.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. de J. Hardy, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, Réimpression Société d'édition Les Belles Lettres, 1996.

AUERBACH, Erich, *La cicatrice d'Ulysse*, in *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de Cornélius Heim, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, 1968.

AUERBACH, Erich, *Figura, La loi juive et la promesse chrétienne*, trad. de Diane Meur, Paris : Éditions Macula, Collection Argô, 2003.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination et le mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 17^e réimpression, Édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, 1990.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, Texte revu et corrigé, 1954.

- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1957.
- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961-1971.
- BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'Autre par lui-même*, Paris : Éditions Galilée, 1987.
- BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2004.
- BENJAMIN, WALTER, *Sur le concept d'histoire suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien et de Paris la capitale du XIX^e siècle*, trad. de Olivier Mannoni, Paris : Éditions Payot & Rivages, Collection Philosophie, 2013.
- BENJAMIN, WALTER, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Écrits français*, Paris : Éditions Gallimard, 1991.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Rire des Dieux*, in *L'amitié*, Paris : Gallimard, 1971.
- BORGES, Jorge Luis, *L'Aleph*, trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1967.
- BUBER, Martin, *Je et Tu*, Paris : Éditions Aubier, Édition revue et augmentée, 2012.
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- DANTE, *La divine comédie*, trad. de Jacqueline Risset, Paris : Éditions Garnier Flammarion, Bilingue, Édition corrigée 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Renverser le platonisme (Les simulacres)*, Paris : Revue de Métaphysique et de Morale, 71^e année, N. 4, pp. 426-438, 1966.
- DELEUZE, Gilles, *Klossowski ou les corps-langages*, in *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.

- DELEUZE, Gilles, *Platon et le simulacre*, in *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Éditions Quadrige/Puf, Collection Épiméthée, 7^e édition, 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris : Éditions Quadrige/Puf, 5^e édition, 2014.
- DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Paris : Éditions Hatier, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.
- FONTEROSE, Joseph, *The Oracular Response as a Traditional Narrative Theme*, *Journal of Folklore Research*, Vol. 20, N. 2/3, Special Dual Theme Issue: Verbal Folklore of Ancient Greece and French Studies in Oral Literature (Jun. - Dec.), pp. 113-120, 1983.
- FIGURA. Le *Gaffiot* numérisé, p. 667, disponible en ligne, consulté le 6 juin 2015 : <http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-dico.html>.
- FOUCAULT, Michel, *La prose d'Actéon*, Paris : Nouvelle revue française, N. 135, pp. 449-459, 1964.
- FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, in *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Quarto, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les images*, in *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Quarto, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots qui saignent*, in *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Quarto, 2001.
- GIDE, André, *Nouveaux prétextes*, Paris : Éditions Mercure de France, Numérisée, 2014.
- HADOT, Pierre, *La figure de Socrate*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002.

- HADOT, Pierre, *Apophatisme et théologie négative*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, Format de poche revue et augmentée, 2002.
- HÉRODOTE, *L'Enquête, Livres I à IV*, trad. de Andrée Barguet, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Classique, 1964.
- HÉSIODE, *La Théogonie, Les Travaux et les jours et autres poèmes*, trad. de Philippe Brunet, Paris : Éditions Le livre de poche, 3^e édition, 2007.
- HOMÈRE, *Iliade*, trad. de Mario Meunier, Paris : Éditions Le livre de poche, 1972, Préface, notes et index 1956.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. de Victor Bérard, Paris : Éditions Le livre de poche, 1996, Introduction, notices et notes 1931.
- KAUFMAN, Eleanor, *Klossowski, Deleuze, and Orthodoxy*, *Diacritics*, Vol. 35, N. 1, *Whispers of the Flesh, Essays in Memory of Pierre Klossowski*, pp. 47-59, 2005.
- KEIME, Christian, *La fonction de Diotime dans le Banquet de Platon (201d1-212c3) : le dialogue et son double*, *Études platoniciennes* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 15 avril 2015, consulté le 28 avril 2015. URL : <http://etudesplatoniciennes.revues.org/535>
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Écrits d'un monomane, Essais 1933-1939*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Le Promeneur, 2001.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Les lois de l'hospitalité*, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2009.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1^{ère} édition, 1956.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Un si funeste désir*, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1963.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Le Baphomet*, Paris : Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2002.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Montpellier et Ste-Croix-de-Quintillargues : Fata Morgana, 1973.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche ou le cercle vicieux*, Paris : Éditions Mercure de France, 1969.

KLOSSOWSKI, Pierre, *La monnaie vivante*, Paris : Éditions Joëlle Losfeld, 1994.

KLOSSOWSKI, Pierre, « *Peut-on imaginer un monde* », *Europe*, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, pp. 152-153, 2015, p. 153.

La Bible, texte intégral, traduite du texte original par le Rabbinat Français, sous la direction de Zadoc Kahn, Paris : Les Éditions Colbo, 7^e édition, 1989.

MACARY-GARIPUY, Pascale, *Du bain de Diane à Artémis l'ensauvagée*, *Revue Psychanalyse* 2, N. 3, pp. 33-52, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le livre du philosophe*, trad. de Angèle Kremer-Marietti, Paris : Garnier Flammarion, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich, *La généalogie de la morale*, trad. de Henri Albert, Paris : Éditions Gallimard, Collection Idées, Réimpression de l'édition Mercure de France, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, trad. de Cornélius Heim, Paris : Éditions Gallimard, Collection Idées, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich, *L'Antéchrist suivi de Ecce Homo*, trad. de Jean-Claude Hémerly, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, trad. de Jean-Claude Hémerly, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, trad. de Pierre Klossowski, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, Édition revue, corrigée et augmentée, 1982.

Nouveau Testament et Psaumes, traduction œcuménique, Montréal : Société biblique canadienne, Secteur francophone, Texte biblique et introductions, Société biblique française, Notes, Société biblique française, 1988.

OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. de Joseph Chamonard, Paris : Éditions Garnier-Flammarion, 1966.

- OVIDE, *L'Art d'Aimer, suivi de Les Remèdes à l'Amour et de Les Produits de beauté pour le visage de la femme*, trad. sous le patronage de Guillaume Budé, Paris : Éditions Le livre de Poche, Collection Classique, à partir de Société d'Édition « *Les belles Lettres* », 1960, 1961.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, trad. de Michel Le Guern, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Classique, 2004.
- PLATON, *La République*, trad. de Pierre Pachet, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1993.
- PLATON, *L'Apologie de Socrate*, trad. de Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 3^e édition corrigée, 2005.
- PLATON, *Le Banquet*, trad. de Luc Brisson, Paris : Éditions Garnier Flammarion, 5^e édition corrigée et mise à jour, 2007.
- RIMBAUD, Arthur, *Lettres du voyant*, Charleville : 1871, consulté le 11 octobre 2014. http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/lettres_1871.htm.
- RAOUL, Ruiz et KLOSSOWSKI, Pierre, *L'hypothèse du tableau volé*, France, Noir et blanc - Mono - 35 mm, 66 minutes, 1979.
- SHAKESPEARE, William, *Le marchand de Venise, The merchant of Venice*, trad. de Jean-Grosjean, Paris : Éditions Garnier Flammarion, Bilingue, 1994.
- SUPERVIELLE, Jules, *Le sillage*, in *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, Paris : Éditions Gallimard, Collection/Poésie, 1983.
- SAINT-AUGUSTIN, *La cité de dieu 1, Livres I à X*, trad. de Louis Moreau (1846), revue par Jean-Claude Eslin, Paris : Éditions du Seuil, Collection Sagesses, 1994.
- SAINT-AUGUSTIN, *La cité de dieu 2, Livres XI à XVII*, trad. de Louis Moreau (1846), revue par Jean-Claude Eslin, Paris : Éditions du Seuil, Collection Sagesses, 1994.
- SAINT-AUGUSTIN, *La cité de dieu 3, Livres XVIII à XXII*, trad. de Louis Moreau (1846), revue par Jean-Claude Eslin, Paris : Éditions du Seuil, Collection Sagesses, 1994.
- SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, trad. de Arnaud d'Andilly, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio/Classique, 1993.

- SYLVAIN, Laurence, *Diane-Actéon, L'objet d'Amour en tant que signe*, Revue en ligne Post-Scriptum, N. 17, 2014. <http://post-scriptum.org/diane-acteon-l-objet-d-amour-en-tant>
- TRAVERS. Encyclopédie Universalis, Dictionnaire, disponible en ligne, consulté le 3 août 2015 : <http://www.universalis.fr/dictionnaire/>.
- TREMBLAY, Thierry, *L'invention de Pierre Klossowski*, Montréal : Revue Spirale, N. 182, pp. 20-21, 2002.
- VIRGILE, *Énéide*, trad. de Maurice Lefaure, Paris : Éditions Le livre de Poche, Collection Classique, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Gilles-Gaston Granger, Paris : Éditions Gallimard, Collection Tel, 1993.
- W. SMITH, Daniel, *Klossowski's reading of Nietzsche : Impulses, Phantasms, Simulacra, Stereotypes, Diacritics*, Vol. 35, N. 1, *Whispers of the Flesh, Essays in Memory of Pierre Klossowski*, pp. 8-21, 2005.