

Université de Montréal

La rencontre et ses passages
La singularité de Pierre Klossowski

Par
Laurence Sylvain

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

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en Littérature, option Théorie et épistémologie

Mars 2021

© Laurence Sylvain, 2021

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

La rencontre et ses passages
La singularité de Pierre Klossowski

Présenté par

Laurence Sylvain

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Simon Harel

Président-rapporteur

Terry Cochran

Directeur de recherche

Sylvano Santini

Membre du jury

John Hamilton

Examineur externe

Résumé

Cette thèse examine l'œuvre et la vie de Pierre Klossowski en les considérant comme figure du phénomène littéraire. S'intéressant à l'œuvre de ce dernier en ce que celle-ci, traversant les genres, les médias et les techniques du XX^e siècle et véhiculant une pensée des plus singulière, exemplifie de façon à la fois concrète et abstraite une économie du littéraire qui est le fond épistémologique de cette thèse. Articulant une conception du littéraire en tant que rencontre se refusant à la simple dualité, la thèse propose une réflexion épistémologique sur le phénomène littéraire et sur l'exemplarité de la figure de Klossowski dans un tel contexte, figure dont la thèse, par le fait même, déploie la formation et la façon dont celle-ci agit sur le littéraire. En prenant en considération la formation historiquement tardive des institutions actuelles du savoir et leur effet sur la conception moderne des disciplines, la thèse permet de briser les schèmes actuels des catégorisations disciplinaires et de repenser la puissance épistémologique du littéraire selon une économie de la rencontre qu'elle analyse dans les productions transdisciplinaires de Pierre Klossowski.

Mots-clés : Pierre Klossowski, figure, rencontre, singularité, pensée littéraire, épistémologie, transcendance, immanence, herméneutique, lecture.

Abstract

This thesis examines the work and life of Pierre Klossowski as a figure of the literary phenomenon. Klossowski's work exemplifies, both concretely and abstractly, a particular economy of the literary which is the epistemocritical basis of this thesis, for it crosses the boundaries between genres, medias and techniques of the 20th century. Articulating a conception of the literary as an encounter that refuses to be confined to simple duality, the thesis proposes an epistemological reflection on the literary phenomenon and on the exemplarity of Klossowski's figure in such a context, a figure whose formation and the way in which it acts on the literary itself are also deployed in the thesis. By taking into consideration the historically late formation of current knowledge institutions and their effect on the modern conception of disciplines, the thesis breaks down the current schemas of disciplinary categorizations and rethinks the epistemological power of the literary according to an economy of the encounter that is analyzed through Pierre Klossowski's transdisciplinary productions.

Keywords: Pierre Klossowski, Figure, Encounter, Singularity, Literary thought, Epistemology, Transcendence, Immanence, Hermeneutics, Reading.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Remerciements	vi
Préface	1
Première partie – L’énigme littéraire	10
Liminaire - De la rencontre	11
Pensée littéraire et rencontre : une pluie d’accidents.....	11
Sillages de la rencontre : trois cas.....	25
Auerbach et la <i>Figura</i>	25
L’actualisation benjaminienne	30
Langer et la clé du symbolique	33
Patience et contemplation	38
L’exemplarité du cas original et copie.....	40
Pierre Klossowski et le littéraire.....	46
Deuxième partie : L’exemplarité de Pierre Klossowski	49
Chapitre I – Le carrefour klossowskien	50
<i>Atopos</i> : être au carrefour.....	50
Du carrefour, du <i>quadrúvium</i>	61
La superposition des écrans	68
Le masque huguenot	73
D’un masque théorique	83
Les masques « tutélaire »	88
La catastrophe risible du hasard.....	93
Chapitre II – L’errance du traducteur	100
Le geste de traduire.....	100
Deux moments du traduire.....	108
L’<i>Énéide</i> de Virgile : traduire <i>comme</i> l’errance	108
La traduction de Benjamin : de la non-errance	129
Chapitre III – Les passages du savoir	139
La tradition et la singularité.....	139
Klossowski, la tradition et l’inactuel	142
Babel : le socle de la tradition	152
« Le combat contre la culture »	156
Nietzsche, contemporain inactuel	156
Mimer la tradition	175
Le recours aux citations	175
Chapitre IV – Les perspectives et la pensée de l’image	192
La cristallisation de l’œuvre par l’image	192
La rencontre du textuel et du visuel	192
Le perspectivisme et la stéréotypie.....	200
La stéréotypie d’une physionomie	218
Le reflet spéculaire de l’image.....	225

Le spéculaire dans <i>L'hypothèse du tableau volé</i> de Raoul Ruiz	228
Postface	236
Références bibliographiques	243
I. Corpus principal – Pierre Klossowski	243
i. Fictions et essais.....	243
ii. Traductions.....	243
iii. Films et documentaires	244
iv. Œuvres visuelles (abrégé)*	244
iv.i. Dessins.....	244
iv.ii. Sculpture.....	245
II. Corpus théorique	245
III. Littérature secondaire (abrégé)	246
IV. Corpus général	249

À A.N., L-T. L., L.B. & G.T.

Remerciements

En premier lieu, un merci à Terry Cochran, sans qui une telle thèse n'aurait jamais été possible et pour qui un simple merci, pris dans le langage quotidien, ne sera jamais suffisant. Merci pour la générosité, pour le soutien considérable tout au long de mes études supérieures, pour la patience envers mes digressions et l'anxiété, ainsi que pour les dialogues constants, même lorsqu'il m'était difficile d'entendre et que la constellation de cette thèse semblait m'échapper. Merci pour le masque de Socrate, cet outil pédagogique et psychologique dont il sait si bien user et qui m'a tant aidé à dérouler moi-même la chair de mon écriture. Merci pour les rires et la pensée, partagés encore aujourd'hui.

Merci à Catherine Mavrikakis, grâce à qui je ne peux plus oublier de rire et de crier tout à la fois, pour un amour fou pour la littérature qu'elle sait si bien partager et pour ses encouragements à trouver un espace qui soit mien, en tant que singulier, au sein de l'écriture. Merci de toujours me rappeler que l'essentiel sont l'écriture et la lecture.

Merci à John Hamilton pour une lecture tout entière tournée vers la thèse en elle-même, une lecture attentive, patiente et généreuse, une lecture d'attention et de suspension qui s'est consacrée entièrement à la pensée véhiculée dans la thèse. Merci pour ses propres livres, dont la lecture a joué un rôle fondamental dans mon écriture et ma pensée et qui désormais m'habitent.

Merci à mes parents, Yves Sylvain et Suzanne Desjardins, pour leur soutien indéfectible durant toutes ces années et un merci à mon père pour la générosité de ses lectures, un chapitre à la fois, tout au long de l'écriture.

Merci à l'Association canadienne de littérature comparée, qui m'a accueillie les bras ouverts au sein de son exécutif, et particulièrement à Jerry White, Doris Hambuch, Susan Ingram et Jeanne Mathieu-Lessard, dont l'intérêt pour mes recherches et les conseils ont été d'une aide considérable, et qui n'ont cessé de m'encourager à les présenter.

Merci à Mathieu Li-Goyette et Olivier Thibodeau pour les rires et la rage partagés, pour la passion de l'image et de ses traits.

Un merci tout particulier à Léonore Brassard, Gabriel Tétrault et Louis-Thomas Leguerrier, auprès de qui la vie me semble être plus proche d'une vie saine et forte, au sens où l'entendait Nietzsche. Merci pour les étincelles de vos intelligences, pour une fête de la pensée à laquelle vous me permettez de participer, pour votre amour de la littérature et de la lecture et pour votre présence, même dans l'absence. Merci aussi pour votre foi dans mes recherches, pour vos commentaires et lectures, pour vos encouragements à écrire et à persévérer, opiniâtrement, dans une voie incertaine, dont votre présence m'aide à tracer le fil, aussi invisible soit-il.

Enfin, un merci tout aussi particulier à Alexandre Nénon, qui comme la pluie althussérienne est là, devant et avec moi, tous les jours, et qui sans cesse vient à ma rencontre.

*Cette thèse a été réalisée grâce au soutien financier du Département de littératures et de langues du monde, de la Faculté des Études supérieures de l'Université de Montréal (FESP), du Conseil de Recherche en Sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec Société et Culture (FRQSC).

Préface

What was philosophy must become philology, if only to encourage a ceaseless search into the very foundation of knowledge; *for what we know matters little if we cannot evaluate how we know it.*

John Hamilton

La présente thèse est, évidemment, à propos de Pierre Klossowski. Or elle porte sur Pierre Klossowski selon une optique tout à fait singulière, car elle s'intéresse plus précisément à la spécificité du penseur en tant que figure. Klossowski fut un écrivain, un traducteur, un dessinateur, et bien d'autres choses encore. Mais il était surtout un penseur qui n'avait pas d'essence simple, un penseur dont l'en soi ne se résume jamais à l'une de ses caractéristiques. Klossowski était un écrivain, un traducteur, un dessinateur, mais il n'a jamais été qu'un écrivain, ou un traducteur, ou un dessinateur, ni même un écrivain *et* un traducteur *et* un dessinateur. Aucune de ces qualifications n'est suffisante pour le circonscrire, ni l'opération d'une simple somme de ces qualifications. Qui plus est, il importe, pour bien comprendre sa spécificité, sa singularité, de ne pas le circonscrire ou le catégoriser d'une manière qui se voudrait définitive. Cette thèse, donc, conçoit Klossowski en tant que figure — notamment parce qu'il transcende les catégories habituelles du savoir, c'est-à-dire les catégories institutionnalisées du savoir — ce afin de mettre en scène une puissance épistémologique propre au littéraire. Klossowski ne peut être saisi par une langue, une tradition, un médium, une époque, une discipline, etc. La figure de Klossowski contient une charge épistémologique qui ne peut se réduire au Klossowski « réel », au Klossowski biographique, charge épistémologique qui, encore une fois, transcende la vie historique du penseur, vie historique qui participe toutefois de la figure.

Ainsi, cette thèse porte certes sur Klossowski, mais elle porte aussi sur la manière dont les figures se forment, la façon dont celles-ci provoquent une certaine compréhension qui relève de la lecture, d'un acte de l'esprit qui lit les textes et le monde, faisant en sorte que la thèse contient à la fois un élément d'étude sur le réel, sur Klossowski et sur ses productions, mais aussi un élément réflexif sur la compréhension littéraire, soit un projet épistémocritique. La question que porte cette thèse est alors la suivante : lorsqu'on considère Klossowski en tant que figure, qu'est-ce que cela permet de penser relativement à la compréhension littéraire ; quels sont les effets de Klossowski en tant que figure sur le savoir littéraire, sur la littérature, en tant que celle-ci ne se résume pas à la littérature comme médium textuel, tel que l'a institutionnalisée le XX^e siècle ? Car cette thèse prend au sérieux la description de la littérature telle qu'elle fut donnée par Diderot et d'Alembert dans *L'Encyclopédie*, « terme général, qui désigne l'érudition, la connoissance des Belles-Lettres & des matieres qui y ont rapport. Voyez le mot Lettres, où en faisant leur éloge on a démontré leur intime union avec les Sciences proprement dites » (Diderot et d'Alembert, 1765 : 594), tout comme la définition qu'en donnait encore Schlegel en 1815 dans son *Histoire de la littérature ancienne et moderne (Geschichte der alten und neueren Literatur, 1815)*, où il affirmait de la littérature qu'elle concernait et englobait toute forme prise par la pensée pour se matérialiser, s'inscrire dans le monde, ce qu'il appelait des « productions de l'esprit » (Schlegel, [1815] 1829). Une prise au sérieux possible dans le contexte d'une pensée qui refuse de s'arrimer à une conception du savoir et de l'histoire conçus comme progressant sur une ligne temporelle linéaire, refusant donc par le fait même de concevoir que tout ce qui n'a plus cours dans les institutions actuelles du savoir soit tout simplement dépassé, pour plutôt s'intéresser avant tout à la littérature en tant certes, que « productions de l'esprit », mais surtout en tant qu'acte de l'esprit, acte de lecture, qui se meut par rencontres. Position — ou non-position — que revendiquait par ailleurs Klossowski lui-même, et

qui participe de son exemplarité dans le contexte de cette thèse, qui en ce sens est peut-être, comme Klossowski, tout à fait *inactuelle* et parce qu'*inactuelle*, toujours virtuellement actuelle.

La littérature, voire, la pensée littéraire, tel que l'argumente cette thèse, se refuse constamment à la systématisation, à une prétention à la vérité absolue au sens d'un système définit et clôt, d'un système qui prétendrait tenir par et pour lui-même et être en ce sens, total. La littérature ne fonctionne pas par la synthèse d'une thèse et de son antithèse, elle concerne plutôt la pensée elle-même, c'est-à-dire un acte de l'esprit qui rencontre le monde et ses composantes et de par cette première rencontre, ne cesse d'en produire, d'en générer de nouvelles. La rencontre, objet du liminaire, est toujours une rencontre entre quelque chose et un esprit, entre un esprit qui se saisit de ce qu'il rencontre et qui par ce saisissement produit un heurt et crée le premier maillon d'une chaîne qui n'a rien d'autosuffisante, ni de définitif. La littérature se tient dans le hasard des rencontres, hasard faisant en sorte qu'elle se propage ensuite par figures, puisque ce sont les figures qui permettent de parler de la rencontre. Car les figures ne fonctionnent que par la rencontre entre un objet et un esprit, elles sont le résultat d'une rencontre qui a pris et qui s'évertue à tenir et à être tenue dans et par la figure, qui la dissémine partout où elle se présente. Pensons simplement à la figure de Socrate, devenue l'exemplaire par excellence de la sagesse, qui concentre en elle une rencontre entre l'humain, le sensible, et le suprasensible, la sagesse qui, comme nous le dit Hadot, appartient au divin¹. Cette rencontre entre le sensible et le suprasensible, entre l'immanent et le transcendant, figurée par Socrate, n'a-t-elle pas justement pris ? Elle est bel et bien l'un des maillons qui a mis en place l'établissement d'une chaîne, une chaîne à laquelle ne cessent de

¹ Voir Hadot, Pierre. « La figure du sage dans l'Antiquité gréco-latine ». *Études de philosophie ancienne*. Paris : Les Belles Lettres, 2010, pp. 233-257.

s'ajouter des maillons, de rencontre en rencontre, de figures à figures. La rencontre est indissociable de la figure.

Klossowski fonctionne comme une figure épistémologique. Ne pouvant être saisi par une catégorie particulière ni par une somme des catégories particulière, il est toujours *entre*, entre dessinateur, traducteur, écrivain, entre protestant, chrétien et juif, entre baroque, moderne, etc. Tel que le démontre la précédente et relativement courte énumération — considérant toutes celles possibles dans le cadre de la vie et de l'œuvre de Klossowski — Klossowski n'est jamais seulement entre une chose et une autre, mais toujours entre plusieurs, entre une multiplicité qui exagère toutes les rencontres que celui-ci permet d'observer et de penser, en tant que figure épistémologique. Figure épistémologique en ce qu'il figure, justement, l'acte de l'esprit propre au littéraire. Acte de l'esprit qu'il faut comprendre au sens où Deleuze décrivait l'irrationalisme dans son livre sur Nietzsche, citation qui sera d'ailleurs mise en relation avec la perspective baroque et son importance dans l'œuvre de Klossowski au sein du dernier chapitre de cette thèse, « Les perspectives et la pensée de l'image » :

2° Non pas une pensée qui se croit législatrice, parce qu'elle n'obéit qu'à la raison, mais une pensée qui pense contre la raison : « Ce qui sera toujours impossible, être raisonnable ». On se trompe beaucoup sur l'irrationalisme tant qu'on croit que cette doctrine oppose à la raison autre chose que la pensée : les droits du donné, les droits du cœur, du sentiment, du caprice ou de la passion. Dans l'irrationalisme, il ne s'agit pas d'autre chose que de la pensée, pas d'autre chose que de penser. Ce qu'on oppose à la raison, c'est la pensée elle-même ; ce qu'on oppose à l'être raisonnable, c'est le penseur lui-même. Parce que la raison pour son compte recueille et exprime les droits de ce qui soumet la pensée, la pensée reconquiert ses droits et se fait législatrice contre la raison : le coup de dés, tel était le sens du coup de dés [...] (Deleuze, 1962 : 67)

Cette thèse s'intéresse donc à la pensée, et selon la description de Deleuze, à l'irrationalisme, à la pensée contre la raison en tant que ce qui trie et classe, mais non pas à un envers de la raison qui serait simplement celui des affects. Elle considère que la pensée, dans le cas précis de la littérature, fonctionne par rencontre et que les figures en sont les porteuses, voire les pleureuses, c'est-à-dire

qu'elles portent les rencontres mais en sont aussi des productrices, productrices de gouttes d'eau qui se rencontrent.

C'est la raison pour laquelle cette thèse est divisée en deux parties, la première, « L'énigme littéraire », et la seconde, « L'exemplarité de Pierre Klossowski ». Les deux parties de cette thèse sont ainsi portées par des métadiscours, l'un sur la rencontre, l'autre sur la figure, qui articulent tous deux des aspects centraux de la thèse en constant dialogue, la première étant le fond à partir duquel la seconde peut surgir. La première partie propose une réflexion sur le phénomène littéraire en tant que rencontre, elle porte sur les effets littéraires dans un tel contexte, et elle permet d'asseoir le prisme épistémologique, le cadre qui va guider dans la seconde partie la lecture de la figure de Klossowski. La seconde partie, qui s'articule autour de l'œuvre et de la vie de Klossowski, permet de penser les modalités de formation de la figure de Klossowski, ainsi que sa signification historique, et les conséquences qu'a une telle figure sur la puissance épistémologique du littéraire. Car Klossowski, se situant toujours entre une multiplicité d'embranchements, de vecteurs, s'approprie tout ce qu'il rencontre, tout ce qu'il met en scène, en ne cessant de défigurer et de *transformer*, de métamorphoser tout ce qu'il s'approprie, qu'il s'agisse d'une langue, d'un médium, d'une pensée, et plus encore. C'est ce geste même de défiguration, défiguration qui produit une nouvelle rencontre, qui fait de Klossowski une figure épistémologique, une figure ayant des conséquences sur les effets du littéraire, les effets de la pensée littéraire. Klossowski au XX^e siècle, c'est aussi une figure d'un siècle qu'elle ne cesse de dépasser et de transcender, d'un siècle qu'elle représente en le défigurant aussi.

Le liminaire de cette thèse donc, porte sur la rencontre. À partir de la lecture althussérienne des atomes d'Épicure et du clinamen, terme qui provient de Lucrèce et qu'il emploie pour mettre en scène la pensée d'Épicure, le liminaire, titré « De la rencontre », développe la rencontre en tant que nœud épistémologique du phénomène littéraire. Or plutôt que de s'en tenir à la formulation

d'Althusser, qui dit que le clinamen se produit « on ne sait ni où ni comment » (Althusser, 1994 [1982] : 555), le liminaire argumente que le *comment* du clinamen, en tant que moteur du phénomène littéraire, est justement l'investissement d'un acte de l'esprit qui se saisit de cette déviation, de cette rencontre inattendue entre deux atomes, deux gouttes de pluie — image proposée par Althusser pour penser les atomes d'Épicure — deux contraires ou deux éléments distincts, les entrelaçant selon un mouvement de l'esprit qui ne résume jamais à une simple logique de non-contradiction et qui les pense ensemble, sans jamais subsumer l'un des deux éléments sous l'autre. À partir du développement relativement à la rencontre, le liminaire propose d'examiner trois cas qui, sans nommer la rencontre, s'inscrivent dans une telle conception de la pensée, de l'acte de l'esprit, à savoir la *figura* telle que développée par Auerbach, l'actualisation benjaminienne et la pensée du symbolisme de la philosophe Suzanne Langer. Puis, afin d'explicitier plus avant la puissance permise par une conception de la pensée littéraire comme rencontre, le liminaire examine le couple d'opposés formé par les notions d'original et de copie chez Platon, ce couple, fixé en tant que deux contraires, exerçant encore aujourd'hui son emprise sur les institutions du savoir et la façon dont celles-ci légifèrent la transmission et la production du savoir.

La deuxième partie, « L'exemplarité de Pierre Klossowski », est divisée en quatre chapitres. Le premier chapitre, « Le carrefour klossowskien », commence par le déploiement du second métadiscours de la thèse, celui portant sur la figure. Pour ce faire, il reprend la description de la figure de Socrate donnée par Pierre Hadot dans son article « La figure de Socrate » (Hadot, 2002) et dans son chapitre du même titre provenant de *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Hadot, 1995), en s'intéressant particulièrement au qualificatif employé pour décrire Socrate, celui d'*atopos*, ἄτοπος, qualificatif qui permet de penser la qualité figurative de Klossowski, celui-ci étant lui-même *atopos*, soit sans-lieu et inclassable. Afin de démontrer que ce qualificatif appartient aussi à Klossowski, la suite du chapitre s'intéresse au carrefour occupé par le penseur, c'est-à-dire à sa

position dans un carrefour au centre de multiples embranchements, un non-lieu lui permettant de bouger à son propre gré au sein de la constellation de la tradition occidentale. Par la suite, le chapitre articule, à partir d'éléments biographiques, la façon dont la vie historique de Klossowski, ou plutôt, dont les éléments biographiques parfois créés par Klossowski lui-même participent à faire de celui-ci une figure de la pensée littéraire. Il démontre aussi que la singularité de Klossowski est traversée par une si grande multiplicité qu'elle doit plutôt être pensée comme une *plurisingularité*.

Le second chapitre, « L'errance du traducteur », propose une réflexion sur la traduction à partir du geste de traduire opéré par Klossowski dans son *Énéide* (1964), ici conçu sous la forme d'une errance langagière rendue possible par son caractère *atopos* et par la rencontre proposée entre le latin et le français au sein de celle-ci, rencontre qui reprend la langue de Virgile et la défigure, tout comme elle défigure le français dans lequel elle traduit le texte. En vue de rendre nettement la singularité de la traduction de *L'Énéide* produite par Klossowski et son rôle dans la réflexion épistémologique de la thèse, la seconde partie de ce chapitre s'intéresse à la traduction de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936) de Benjamin qu'a réalisée Klossowski au cours des années 30, soit un peu moins d'une trentaine d'années avant celle de *L'Énéide*, traduction tout à fait horizontale, qui cherche non pas à défigurer le texte de Benjamin mais à rendre le sens du texte allemand dans la langue française, tout en rendant explicite la situation historique de cette traduction.

Le troisième chapitre, « Les passages du savoir », porte sur le rapport entretenu par Klossowski à la tradition et sur les modalités employées par celui-ci pour mettre en scène ce rapport. S'arrimant dans la lecture de Nietzsche qu'a réalisée Klossowski sa vie durant, le chapitre vise à démontrer que le refus de penser en fonction des époques participe lui aussi du caractère *atopos* de Klossowski et de sa qualité figurative, tout comme il démontre la pertinence d'une pensée

inactuelle, donc d'une pensée qui ne s'inscrit jamais seulement dans l'ici et maintenant et qui, si elle s'exemplifie chez Klossowski, appartient au phénomène littéraire dont il est une figure. Afin de soutenir l'argument et de montrer ce que refuse la conception klossowskienne de la tradition, le chapitre passe aussi par une description de l'allégorie de la tour de Babel en tant qu'elle symbolise ladite tradition. La seconde partie du chapitre est arrimée par l'emploi d'une même citation par Klossowski dans deux de ses textes, *Le bain de Diane* (1956) et *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines* (1968), emploie qui mime une reprise de la tradition et de ses codes institutionnels afin de la remettre en question, soit, afin de la défigurer.

Enfin, le quatrième chapitre, « Les perspectives et la pensée de l'image », se tourne vers le découpage habituellement pensé par les spécialistes entre la période dite de l'écriture et celle dite du dessin au sein de l'œuvre de Klossowski, pour plutôt concevoir l'image en tant que dispositif de la pensée qui, si elle se présente de manière littérale au sein des dessins et des films de Klossowski, traverse, elle aussi, l'entièreté de l'œuvre, puisqu'elle fait partie de l'acte de l'esprit qui la constitue. Pour ce faire, le chapitre traite de l'importance de la perspective baroque dans l'œuvre de Klossowski ainsi que de l'importance de l'emploi des stéréotypes, qui font partie de l'image comme dispositif ; les stéréotypes devant être conçus dans une prise au sérieux de leur sens littéral comme figuré, donc, de la rencontre entre les deux sens qui appartiennent au mot, celui de l'inscription sur le papier et celui de la création de stéréotypes dits psychologiques. Finalement, la dernière partie du chapitre s'intéresse à l'emploi fréquent par Klossowski du terme « spéculaire » pour décrire son œuvre, exagérant la tentative d'imitation qui elle aussi traverse l'œuvre entière, là où l'imitation, en tant que reflet, participe encore une fois d'une défiguration.

Klossowski figure, de par toutes les rencontres que met en scène son œuvre, rencontres qui sont la plupart du temps anachroniques, la capacité de l'esprit de penser à l'extérieur du seul présent qui est le sien, de transcender les époques, les traditions, les langues, etc., dans un geste

d'autodépassement constant qui refuse de s'arrimer au sein d'une identification établie une fois pour toutes. Ce qu'il figure relève du littéraire, des productions de l'esprit, en tant qu'elles s'inscrivent et se matérialisent dans le monde mais qu'elles ne se résument jamais à cette matérialisation ni à leur première itération. Son œuvre est exemplaire de l'énigme propre au phénomène littéraire non seulement parce qu'elle le figure, mais parce que sa plurisingularité, l'abondance des rencontres et des vecteurs qui s'entrecroisent en son sein la dramatise, l'exagère. Dramatisation de l'exigence de la pensée, du risque de la lecture, qui ne se résume jamais à une dramatisation individuelle. C'est-à-dire là où le littéraire est synonyme de la pensée mais surtout, est l'espace où il est possible de penser — et non pas de raisonner, donc de légiférer —, peu importe le prix à payer.

Première partie – L'énigme littéraire

Liminaire - De la rencontre

When wind and hawk encounter,
What remains to keep?
So you and I encounter,
Then turn, then fall to sleep.
Leonard Cohen

Il n'est pas donné à quiconque d'aborder
les extrêmes, soit dans un sens, soit dans
un autre.
Lautréamont

Pensée littéraire et rencontre : une pluie d'accidents

Dans l'un de ses textes les plus étranges, « Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre » ([1982] 1994), Louis Althusser tente de retracer une tradition philosophique clandestine qui selon ses dires remonte à la pluie des atomes d'Épicure (et à la lecture d'Épicure par Lucrèce dans son *De rerum natura*), une tradition qu'il prétend observer dans les œuvres d'autres philosophes tels que Machiavel, Hobbes, Spinoza, Rousseau, Heidegger, Marx et Derrida. Alors que la présentation par Althusser de cette tradition illicite est spécifiquement ancrée dans la pensée philosophique, ce qu'il y propose est extrêmement fructueux pour repenser le nœud caractéristique du phénomène littéraire. Si nous considérons la littérature en tant que pluie, qu'averse, c'est-à-dire tel quelque chose qui tombe, un peu comme les atomes d'Épicure qui tombent parallèlement les uns aux autres et qui, parfois, se rencontrent accidentellement, il devient alors possible de considérer la littérature non pas seulement en tant qu'objet ou qu'outil de l'interprétation, mais plutôt d'interpréter la littérature comme une manifestation de rencontres, opérant un changement important dans toute forme d'herméneutique. C'est là la visée de cette thèse, qui propose de repenser la singularité du phénomène littéraire à partir d'une dérivation de la conception de la rencontre articulée par

Althusser, en traversant, pour ce faire, l'œuvre de Pierre Klossowski, considérée comme figuration exemplaire de la puissance épistémologique du littéraire.

Le texte d'Althusser commence ainsi :

Il pleut. Que ce livre soit donc d'abord un livre sur la simple pluie. Malebranche se demandait « pourquoi il pleut sur la mer, les grands chemins et les sablons », puisque cette eau du ciel qui ailleurs arrose les cultures (et c'est fort bien) n'ajoute rien à l'eau de la mer ou se perd dans les routes et les plages. Il ne s'agira pas de cette pluie-là, providentielle ou contre-providentielle. Ce livre porte tout au contraire sur une autre pluie, sur un thème profond qui court à travers toute l'histoire de la philosophie, et qui y a été aussitôt combattu et refoulé qu'il y a été énoncé : la « pluie » (Lucrece) des atomes d'Épicure qui tombent parallèlement dans le vide, la « pluie » du parallélisme des attributs infinis chez Spinoza, et bien d'autres encore, Machiavel, Hobbes, Rousseau, Marx, Heidegger aussi et Derrida. Tel est le premier point que, découvrant d'emblée ma thèse essentielle, je voudrais mettre en évidence : *l'existence d'une tradition matérialiste presque complètement méconnue* dans l'histoire de la philosophie (il faut bien un mot pour la démarquer en sa tendance) *de la pluie, de la déviation, de la rencontre et de la prise.* (Althusser, 1994 [1982] : 553-554)

« Il pleut » : mais pourquoi la pluie, c'est-à-dire, pourquoi utiliser l'image de la pluie pour arriver à la rencontre ? Ce n'est pas le « pourquoi il pleut » de Malebranche, puisque le « pourquoi il pleut » correspond au fond au « pourquoi y-a-t-il quelque chose et non pas rien », soit à une question visant à pointer la cause, ou l'origine, du « il y a quelque chose », du « il pleut ». Non, Althusser le dit bien, ce n'est pas de cette pluie-là qu'il parle, mais de la « simple pluie » insiste-t-il. La simple pluie ici, il faut, pour bien saisir en quoi elle permet d'articuler la singularité du phénomène littéraire qu'est la rencontre, la voir, la considérer de manière tout à fait concrète, ou l'imaginer dans sa concrétude. Il pleut : cela signifie simplement, constatons qu'il pleut, sans plus. Il n'y a pas à chercher pourquoi il pleut, mais seulement à observer qu'il pleut. *Je regarde et je vois qu'il pleut.* Voilà la pluie qui tombe, je peux la voir tomber et lorsque je l'observe tomber, je vois les gouttes de pluie qui tombent, qui chutent du ciel vers le sol parallèlement les unes aux autres — les photographies de la pluie sont à cet effet parlantes, on constate bien, lorsqu'on les regarde, les lignes que forme la pluie, les lignes de la chute qui apparaissent droites et séparées les unes des autres et qui suivent le même mouvement parallèle. Cependant, ce n'est pas non plus je

regarde vers le ciel *d'où* tombe la pluie, donc je ne lève pas la tête vers le ciel dans l'espoir d'observer la verticalité de la pluie tout comme je ne lève pas les yeux vers la question « pourquoi il pleut » ou, « d'où pleut-il ? » Je regarde la pluie dans l'horizon de mon regard et je constate qu'il pleut dans cet horizon, il pleut, cela chute parallèlement, voilà tout.

La rencontre, dit Althusser, se produit lorsqu'il y a une déviation de ces chutes en parallèle, faisant en sorte qu'une goutte de pluie en rencontre alors une autre. Or la question qu'il importe alors de poser est, mais qu'est-ce qui fait qu'une déviation se produit ? Mais c'est là que s'arrête Althusser lorsqu'il écrit à la suite d'Épicure et de Lucrèce « on ne sait ni où ni quand ni comment » (*Ibid.* : 555). Pourquoi y a-t-il tout à coup un changement dans le mouvement qui fait en sorte que le parallélisme des gouttes de pluie laisse place à une conjonction ? Lorsque la pluie tombe, elle dévie de sa chute en parallèle quand elle rencontre un obstacle à sa chute, que l'on s'imagine la pluie qui tombe sur un arbre et sur les feuilles de l'arbre et qui, en s'écoulant sur les feuilles, se transforme en petit ruisseau où se rejoignent les gouttes qui y tombent. Si je sors à l'extérieur, si je vais sous la pluie, cela aussi se produit, la pluie tombe sur mon corps qui fait alors en sorte que les gouttes se rejoignent et qu'elles dévient de leur parallélisme. Il faut bien comprendre qu'Althusser commence ici un épisode important quant à la rencontre, il permet d'entamer la réflexion sur la rencontre en tant qu'elle concerne la structure même de la pensée, mais c'est là précisément qu'il faut poursuivre. Il importe de voir que l'image de la pluie althussérienne, qui lui permet de penser la rencontre, peut aussi permettre de réfléchir à la rencontre en tant que nœud elle-même de la singularité de la pensée littéraire. La déviation ne se produit pas sans rien dans la pensée, il ne s'agit pas simplement de constater qu'à ce moment-là il y a déviation, il faut contempler la pluie qui tombe, les gouttes qui tombent individuellement, comme tombent sur nous les concepts, les mots et *les images* et que l'esprit s'en saisisse, qu'il agisse et qu'il assure que la rencontre *prenne*. C'est en passant par l'acte de l'esprit qui se saisit de la rencontre que peuvent

seulement faire sens les derniers mots de la dernière phrase de la citation ci-haut d'Althusser « *de la pluie, de la déviation, de la rencontre et de **la prise*** » (*Ibid.* : 554, je souligne).

Althusser touche ainsi dans ce texte tardif un problème caractéristique de l'histoire de la pensée, si ce n'est des sciences de l'esprit, à savoir celui de la rencontre entre deux opposés lors de laquelle s'institue entre ceux-ci une complémentarité. Ce problème, qui est en fait topos, un motif, concerne le passage du particulier au général, ou du général au particulier, voire de l'universel au singulier — bien qu'on les confonde souvent — dans tout ce que ces termes peuvent recouvrir : il s'agit bien de la possibilité de lier entre eux des contrastes antagonistes. Selon les diverses modalités sous lesquelles se présente ce problème au cœur de la pensée, il peut s'exprimer par le passage du plus petit au plus grand, de l'abstrait au concret, du fini à l'infini, de l'immanence à la transcendance, de l'original à la copie, du céleste au terrestre, du Dieu au Fils, de la chair à l'esprit, de la subjectivité à l'objectivité, de la littérature nationale à la littérature mondiale, de l'être à l'étant, du macro au micro, de la tradition à l'actuel, de l'immédiat à la médiation — chacun de ces passages pouvant être considérés inversement —, et j'en passe. Ce paradoxe constituant de la pensée ne cesse de la hanter, de trahir sa présence, peu importe les modalités sous lesquelles il se présente, puisqu'il en constitue la structure même. Ainsi, on peut bien s'efforcer d'entrer dans les détails théoriques de toutes ses manifestations, il n'en demeure pas moins qu'en chacune d'entre elles est toujours en jeu la manière dont il est possible de penser ou d'articuler une pensée, si ce n'est un discours ou une prise de parole, à partir de deux concepts, noms ou notions aux premiers abords antonymiques, voire radicalement opposés. Autrement dit, et tout simplement, comment est-il possible de concevoir un, ou des liens, entre deux opposés ? Au sein

de cette question profondément herméneutique¹, la littérature s'agite, se déploie aussi, souvent en tant qu'objet de la lecture, objet de l'interprétation, ou en tant qu'elle est toujours interprétation, telle que la décrit Klossowski dans « La décadence du nu » : « Ce n'est jamais la réalité que l'on appréhende, mais une vue de l'esprit. Le naturalisme en peinture comme en littérature n'est qu'une forme de lyrisme. » (Klossowski, 1984 : 70) Appréhender une « vue de l'esprit », c'est précisément l'acte par lequel, à la suite de l'impression, ou de la chute d'une image dans l'esprit, celui-ci s'en saisit, et par ce saisissement, ouvre la porte, déchaîne une suite de contrecoups que l'image elle-même ne contenait pas de manière nécessaire, mais que ledit saisissement déclenche en tant qu'effets, en tant que rencontre, rendant chaque fois compte de sa singularité. Cela revient à dire que l'image qui subrepticement saisit la pensée déclenche des passions, d'où le « une forme de lyrisme », dans un mouvement où l'esprit lui-même interprète les passions dont il est en proie par l'image. Là bien sûr où se rencontre ce que la philosophie depuis Platon — si ce n'est depuis Parménide — appelle le paraître et l'être, le visible et l'invisible : cela revient à dire, je vois la pluie qui tombe, peut-être ai-je la chance d'observer les gouttes qui se rejoignent, mais je ne peux jamais observer ce que cette confluence génère si je ne l'investis pas par la pensée. Il est cependant

¹ Dès lors qu'elle a aussi toujours à voir avec la manière dont nous pouvons interpréter les liens qui unissent de tels opposés — qu'il s'agisse simplement de l'art d'interpréter les textes sacrés ou profanes, jusqu'à l'art d'interpréter le monde de manière plus large, telle que l'a proposée l'herméneutique moderne : « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens » (Foucault, 1966 : 44). Certes, l'histoire de l'herméneutique, on le sait, traverse elle aussi l'histoire de la pensée, principalement d'Aristote aux Pères de l'Église jusqu'à l'herméneutique moderne, de Schleiermacher à Dilthey en se déclinant ensuite au sein de la phénoménologie, de la pensée ontologique de Heidegger à *Vérité et Méthode* de Gadamer, en passant par Charles Taylor, jusqu'à Ricœur et Foucault chez qui l'herméneutique, différemment certes, s'articule principalement dans une pensée du soi (notamment *L'herméneutique du sujet* (1981-1982) de Foucault qui s'intéresse au « souci de soi » grec en tant qu'horizon du « connais-toi toi-même »). La liste qui précède reste d'ailleurs très courte. On pourrait alors objecter qu'il serait ici nécessaire de traverser cette histoire de l'herméneutique pour situer le projet actuel — or là n'est ni le propos de celui-ci ni ce qu'il demande, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'écrire et de créer un nouvel agrégat de connaissances empilées l'une à la suite de l'autre, ni de retracer une « ligne » historique de l'herméneutique. L'histoire de l'herméneutique a déjà été l'objet de multiples publications, Dilthey lui-même avait écrit un texte à cet effet alors qu'il articulait sa propre conception de l'herméneutique (« The Rise of Hermeneutics », traduit en 1972 en anglais par Frederic Jameson et publié dans *New Literary History*), et l'on peut consulter maintes et maintes encyclopédies qui se chargent de définir l'herméneutique en retraçant son histoire.

nécessaire de contempler la pluie de manière à constater la déviation et à la saisir, à l'interpréter, à la lire.

Épicure nous explique qu'avant la formation du monde, une infinité d'atomes tombaient, parallèlement, dans le vide. Ils tombent toujours. Ce qui implique qu'avant le monde il n'y eût rien, et en même temps que tous les éléments du monde existassent de toute éternité avant qu'aucun monde ne fût. Ce qui implique aussi qu'avant la formation du monde, *aucun Sens* n'existait ni Cause, ni Fin, ni Raison, ni déraison. La non-antériorité du sens est une thèse fondamentale d'Épicure, en quoi il s'oppose aussi bien à Platon qu'à Aristote. Survient le *clinamen* [...] Le *clinamen*, c'est une déviation infinitésimale, « aussi petite que possible », qui a lieu « on ne sait ni où ni quand ni comment », et qui fait qu'un atome « dévie » de sa chute à pic dans le vide, et, rompant de manière quasi nulle le parallélisme sur un point, provoque une rencontre avec l'atome voisin et de rencontre en rencontre un carambolage, et la naissance d'un monde, c'est-à-dire de l'agrégat d'atomes que provoquent en chaîne la première déviation et la première rencontre. (Althusser, 1994 [1982] : 555)

La pluie des atomes d'Épicure ne répond jamais au « comment » du *clinamen*, puisqu'elle consiste plutôt à constater qu'il y a *clinamen* ; c'est tout entier dans ce « il y a » que se situe l'horizon du monde, et l'horizon du regard porté sur le monde. C'est en ce sens même qu'Althusser considère la pensée d'Épicure en tant que tradition philosophique cachée par la tradition idéaliste qui prend ses racines chez Platon. S'il existe une tradition philosophique de la rencontre, il s'agit ici de montrer en quoi la singularité de la puissance épistémologique du littéraire est précisément celle de la rencontre. Ce qui revient aussi à dire que pour saisir la singularité du phénomène littéraire, c'est vers les rencontres qu'il faut porter l'attention. Et peut-être est-ce précisément parce que là se situe la puissance épistémologique du littéraire que Platon a expulsé les poètes de la Cité philosophique, non seulement en refusant ce que la poésie, la littérature, aurait alors pu faire à la philosophie, mais aussi, peut-être, en ne comprenant pas tout à fait la connaissance propre au littéraire, connaissance qui n'est pas celle de la raison en tant que ce qui tri et classe. Il faut aussi bien comprendre que le terme « rencontre » est un terme chapeau, c'est-à-dire qu'il se décline, autrement dit, la rencontre en tant que fondement de l'agir de la pensée est un phénomène vaste, que le terme de rencontre sert ici à dénommer, à tenter de saisir, mais qui recouvre une multitude d'autres termes, pensons notamment à carrefour, traversée, passage, liaison, pont ainsi que son

pendant grec, *metaxu*, etc. Or, le grec *metaxu*, qui signifie précisément pont, est particulièrement intéressant.

La notion de *metaxu* est reprise par Simone Weil, qui écrit, dans *La Pesanteur et la Grâce* (ce dans une section titrée, justement, « Metaxu ») :

Ce monde est la porte fermée. C'est une barrière. Et, en même temps, c'est le passage. Deux prisonniers, dans des cachots voisins, qui communiquent par des coups frappés contre le mur. Le mur est ce qui les sépare, mais aussi ce qui leur permet de communiquer. Ainsi nous et Dieu. Toute séparation est un lien [...] Les choses créées ont pour essence d'être des intermédiaires. Elles sont des intermédiaires les unes vers les autres, et cela n'a pas de fin [...] Les ponts des Grecs. — Nous en avons hérité. Mais nous n'en connaissons plus l'usage. Nous avons cru que c'était fait pour y bâtir des maisons. Nous y avons élevé des gratte-ciels où sans cesse nous ajoutons des étages. Nous ne savons plus que ce sont des ponts, des choses faites pour qu'on y passe, et que par là on va à Dieu. (Weil, 1988 [1947] : 228-229)

Cette reprise de Weil s'ancre dans la lecture qu'elle propose de Platon, le situant dans une filiation directe avec le christianisme. Mais ce qui est ici pertinent c'est la manière dont elle signale que si les ponts des Grecs nous ont été transmis, ils sont toutefois aujourd'hui (le grand aujourd'hui de la modernité) incompris, c'est-à-dire qu'on ne comprend plus qu'il s'agit de traverses, d'espaces temporaires, qui ont été investis comme s'ils s'agissaient de lieux permanents. Les ponts des Grecs, les *metaxu*, sont des passages, soit des formes de médiations — or ici la médiation ne doit pas être comprise comme une médiation qui fixe justement un chemin précis et définitif, mais bien qui note la possibilité d'un passage en apparence caché par une frontière, qu'elle soit matérielle ou immatérielle. Weil le rend bien par l'image du mur : conçu en tant que frontière permanente et définitive entre deux espaces qu'il délimite, un seul coup donné par une main humaine au mur permet de remettre en question la permanence de la frontière et de concevoir qu'en elle quelque chose passe, malgré tout. La littérature, la pensée littéraire, dont l'œuvre de Klossowski est un exemple saisissant, n'est quant à elle faite que de ponts ; des passages dont on ne peut jamais assurer la prise ni la permanence, mais qui garantissent seulement la possibilité qu'une rencontre ait lieu, dans toute sa singularité. « Au commencement était la trahison » (Klossowski, 1995 :

172²), écrit d'ailleurs celui-ci dans *Roberte ce soir* (1953), c'est-à-dire au commencement était la singularité de la rencontre qui refuse de se soumettre à la permanence. Le terme *metaxu*, que réfléchit Weil, condense en lui l'abstraction que représente la nécessité d'une médiation, qui seule peut permettre les passages, qui seule peut permettre les rencontres, ce dans la singularité de son expression.

La littérature, dans laquelle se noue constamment le topos, ou le motif, du passage du général au particulier, ainsi que celui de l'universel et du singulier, permet une herméneutique qui n'est pas de l'ordre de la découverte de la vérité, mais plutôt une herméneutique de la rencontre des singularités. Il ne s'agit alors plus de lire dans l'espoir d'interpréter *nécessairement* le sens du texte, mais bien de lire de manière à constater la rencontre produite par le littéraire, le coup de dés aléatoire qui produit subitement, au cœur du littéraire, un instant non nécessaire et singulier où coïncident, où confluent les opposés, instant qui à chaque fois génère sa propre multiplication :

Et dans ces interprétations triomphe une certaine conception de l'histoire de la philosophie qu'on peut, avec Heidegger, qualifier d'occidentale, car elle domine depuis les Grecs notre destin, et de logocentrique, car elle identifie la philosophie avec une fonction du logos chargé de penser l'antécédence du Sens sur la réalité. (Althusser, 1994 [1982] : 554)

En parallèle d'un geste herméneutique cherchant à articuler le sens du texte se tient, résistant et furtif, la possibilité de saisir la singularité par un geste lui aussi herméneutique. Ce parallélisme entre un geste herméneutique du sens et un geste herméneutique de la singularité est lui-même important, dès lors qu'en lui se tient la possibilité de leur collision, un geste herméneutique de la singularité visant une lecture des rencontres. Il ne s'agit donc pas non plus ici de soutenir que la rencontre s'oppose au sens, mais plutôt que le sens qu'elle peut faire surgir est lui-même contingent et donc qu'il n'est pas, tel que l'indique Althusser, antécédent à la rencontre, productrice de

² La référence de la page 172 est celle de la trilogie des *Lois*. Plusieurs des livres de Pierre Klossowski n'ont pas été réédités depuis plusieurs années — ce qui n'est pas le cas de la trilogie des *Lois*, souvent considéré comme l'ouvrage textuel le plus important de l'auteur — en faisant des textes rares, parfois difficiles à trouver et souvent à des prix assez exorbitants.

singularités. C'est en ce *sens* précis que la rencontre est le topos de la littérature, d'une littérature qui n'est pas que l'objet de la philosophie ou l'objet de la connaissance, plutôt une littérature en tant qu'elle tombe, qu'elle dégringole et qu'elle produit sans cesse la rencontre, là où la littérature *est* rencontre, est un savoir de la rencontre, un regard tourné vers les rencontres — là où la littérature, en tant qu'interprétation et donc toujours, en tant que « vue de l'esprit », nous ramène sans cesse à l'observation des heurts qu'elle essaime, « lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister, mais dont personne ne sait encore ce qu'elle sera... » (Calvino, 1990 : 86) J'insiste, là où la singularité du phénomène littéraire *est* une lecture des rencontres.

Mais il y a chez lui toute une série de développements autour de l'expression « *es gibt* », « il y a », « c'est donné ainsi » qui rejoignent l'inspiration d'Épicure. « *Il y a* du monde, de la matière, des hommes... » Une philosophie du « *es gibt* », du « c'est donné ainsi », règle leur compte à toutes les questions classiques d'Origine, etc. Et elle « ouvre » sur une vue qui restaure une sorte de contingence transcendantale du monde, dans lequel nous sommes « jetés », et du sens du monde, lequel renvoie à l'ouverture de l'Être, à la pulsion originelle de l'Être, à son « envoi » au-delà de quoi il n'y a rien ni à chercher ni à penser. (Althusser, 1994 [1982] : 556-557)

La littérature, ou, le littéraire, on le sait, procède par l'articulation de nœuds entre le général et le particulier, encore plus entre le singulier et l'universel, simplement, et en partie, dans l'étonnante capacité qu'a le texte d'être toujours en mouvement entre son apparition immanente et sa traversée singulière de l'histoire dans laquelle il peut ressurgir à tout moment, ce toujours de manière verticale, c'est-à-dire transcendantale. Quelque chose passe dans la littérature, dans la mise en scène que permet le littéraire, il y a traversée et rencontre des opposés sans qu'il y ait coupure ou distinction radicale entre les deux, c'est-à-dire, sans qu'il y ait de catégorisations effectives. C'est en ce sens même qu'on peut dire de la littérature qu'elle se situe non pas du côté du général et du particulier, mais bien du côté de l'universel et du singulier. L'importante distinction, articulée clairement par Deleuze dans *Différence et répétition* (1969), entre les couples général-particulier et universel-singulier, ce lorsqu'il pose la répétition et la différence du côté du singulier et de

l'universel est ici des plus pertinentes, puisqu'elle insiste sur le fait que le couple général-particulier se situe du côté de la règle, du tri et des mots d'ordre, alors que le couple universel-singulier ne pose pas quant à lui d'ordre ou de règles à respecter, et elle note l'importance de ne pas confondre leur fonctionnement ni leur rôle épistémologique. On pourrait dire, par un exemple très simple, que l'universel serait ce qui dit « tous les êtres humains contiennent en eux la possibilité de pleurer, la possibilité des larmes » et que le singulier se présente, se répète de manière toujours, justement, singulière, à chaque fois qu'advient des larmes, tandis que le général serait ce qui dit « tous les êtres humains pleurent dans telle ou telle circonstance » et que le particulier advient lors de l'avènement des larmes selon les circonstances prescrites par le général.

La littérature dit le couple universel-singulier, bien plus que le couple général-particulier. On y subit les effets de la rencontre, les surplus créés par les collisions, sans que l'un des deux opposés qu'elle joint ne se retrouve à la remorque de l'autre, ni sans que ces effets ne soient jamais nécessaires : « C'est-à-dire qu'au lieu de penser la contingence comme modalité ou exception de la nécessité, il faut penser la nécessité comme le devenir-nécessaire de la rencontre de contingents » (*Ibid.* : 581). La littérature met en scène les images, phantasmées ou non, les « vues de l'esprit » (Klossowski, 1984 : 70), en les introduisant de manière radicalement transcendantale, c'est-à-dire singulière.

Il faut également comprendre que ces rencontres ne sont pas toujours réussies et qu'elles ne sont ni passives ni non agressives. La rencontre au cœur du littéraire est toujours quelque peu empreinte d'excès et de fureur, précisément parce qu'elle est toujours accidentelle et hasardeuse, c'est-à-dire risquée. Le pont qui se forme à partir d'une rencontre peut aussi bien brûler qu'il peut rester en place, mais même s'il reste en place, cela ne signifie pas qu'il soit nécessaire. Cela signifie simplement qu'il nous est possible de le traverser plus longtemps, ou même qu'il pourrait brûler pendant que nous le traversons. Pourtant, le feu qui l'embrase ouvre la porte à la possibilité d'autres

rencontres, d'atomes qui s'écrasent les uns sur les autres et produisent quelque chose qui les dépasse toujours, nouvelles constellations d'excès de singularité.

Le simple fait que cette tradition du « matérialisme de la rencontre » soit conçue par Althusser à partir d'Épicure et de Lucrèce indique ses liens avec la pensée littéraire : si Épicure est toujours considéré en tant que philosophe, Lucrèce est lui un poète-philosophe, et l'on sait bien sûr que le *De rerum natura*, datant du I^{er} siècle av. J.-C., est un poème en vers à partir de la pensée atomiste d'Épicure. C'est de Lucrèce, et Althusser lui-même le précise dans son texte, que provient l'emploi du terme clinamen, tout comme l'image des atomes en tant que pluie. Dans ce seul passage d'Épicure à Lucrèce, et à certains égards, de la philosophie à la poésie, résonne la puissance de la rencontre et ses liens intimes avec la pensée littéraire, avec la mise en image et la mise en scène de la pensée dont elle est constitutive.

Dans un geste de lecture très proche de celui d'Althusser, il est possible de percevoir la présence camouflée d'une conception de la littérature comme rencontre créatrice de singularité qui, si elle ne se présente jamais comme telle, se tient là, dissidente et tenace, dans l'espace textuel d'une modernité ayant désagrégée si fortement la part institutionnelle de toute forme de spiritualité, voire de sacré, que seule l'écriture (peut-être), voire l'œuvre d'art, en garde encore les traces. Car une pensée littéraire de la rencontre n'expulse rien, soit, aucune singularité. De l'exemple susmentionné d'Épicure et de Lucrèce à la pensée du XX^e siècle, l'un des fils à saisir est peut-être celui de la rencontre, d'une pensée de la rencontre qui se tient en parallèle des institutions et de leur puissance et qui, justement, continue de leur tenir tête, effronterie et témérité d'un langage qui conserve en lui toutes les bavures et les restes que l'histoire lui aura infligés, réfutant du même coup la fixité du signe.

Certes, le contexte de l'avènement des universités modernes, associé à la division des savoirs en disciplines séparées, en catégories, ainsi que la sécularisation du savoir institutionnalisé,

peuvent laisser croire, aux premiers abords, que la rencontre en tant que nœud épistémologique n'a jamais été autant écartée de notre conception du savoir et de la pensée³. Mais peut-être est-ce justement parce que la pensée littéraire se dérobe constamment à ces divisions et catégorisations du savoir qu'il est possible, via l'empreinte tracée par Althusser, de constater la présence foncièrement puissante de ce nœud épistémologique. Parmi les textes et penseurs se tenant dans ce sillage, trois retiendront particulièrement mon attention afin d'articuler l'épistémologie de la rencontre et sa capacité à rendre compte de la singularité sous ces diverses modalités. Le premier est le texte de Erich Auerbach, *Figura : La loi juive et la promesse chrétienne*, publié pour la première fois en 1938. Dans ce texte qui retrace les modifications historiques et institutionnelles prises par le sens du mot latin *figura* à travers l'histoire conceptuelle du christianisme, on sent vibrer l'intime rapport qui unit le texte à la rencontre, qui unit la pensée à la rencontre, dès lors que l'histoire de la notion de *figura* est celle d'une création de passages entre le Testament hébraïque et le Testament chrétien, soit, ce qui fait qu'entre ces deux textes il est possible de concevoir une rencontre qui résiste à l'histoire tout en s'y inscrivant. Le second est le penseur Walter Benjamin, principalement, sa notion d'actualisation, dont la mention la plus explicite provient du fameux *Passagen-Werk*. Si elle n'est jamais décrite ainsi, l'actualisation, qui concerne une action de la pensée devant les textes, l'œuvre d'art et devant l'histoire, est étroitement liée à la rencontre, à l'aspect proprement transcendantal de la rencontre. Enfin, le troisième texte traité sera *Philosophy*

³ Les exigences *interdisciplinaires* ou, nouveau mot à la mode, *intersectorielles*, dans les universités actuelles ne changent pas véritablement la donne, puisqu'elles ne font que suivre la courbe du progrès, en présentant ces exigences comme de nouvelles exigences demandées par l'époque historique — or la pensée n'a été figée de façon aussi rigide qu'avec les universités modernes, qui ont séparé ainsi les disciplines selon une même logique de progrès, d'avancement des connaissances, d'objectivation et de marchandisation du savoir. On oublie par ailleurs souvent que le terme de postmodernisme, qui naît en 1979 dans le titre *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* de Jean-François Lyotard, ne renvoyait aucunement à un courant de pensée particulier, mais simplement à un postmodernisme au sens de l'apparition d'un nouveau changement de paradigme depuis l'apparition des universités modernes, où selon Lyotard, la marchandisation du savoir l'emporte sur tout le reste. Notons aussi que le texte avait été commandé à Lyotard par le gouvernement du Québec.

in a New Key de la philosophe Suzanne Langer — aujourd’hui considérablement oublié — dont la première publication date de 1941. Dans ce texte, la philosophe américaine propose une conception de la pensée en tant qu’acte de symbolisation, or à la fois cette proposition ainsi que l’introduction conceptuelle de cette nouvelle question, de cette nouvelle « clé » font état de liens avec l’idée de rencontre, notamment dans le rôle particulier que la philosophe octroie à la littérature, au mythe et à la musique pour la connaissance.

La rencontre telle que je cherche ici à l’énoncer à partir d’Althusser doit aussi être comprise, en tant que nœud du phénomène littéraire, comme une manière de lire les textes, comme méthode de lecture consistant à lire les singularités produites par les rencontres. C’est là un aspect de la rencontre littéraire qui la distingue de la philosophie, et qui empêche de faire du littéraire un simple objet de réflexion pour celle-ci, mais bien, de le concevoir en tant que phénomène singulier ayant son propre rapport à la connaissance, sa propre lecture. Mais de quelle lecture s’agit-il ? Bien sûr, je pourrais ici répéter qu’il s’agit d’une lecture des rencontres, et c’est bien le cas ; or il reste qu’il n’y a pas un mot précis, dans la mesure où la rencontre est un terme chapeau, pour la décrire. Il m’est nécessaire de paraphraser pour parler de cette lecture, qui n’a pas le choix d’être lente, d’être attentive aux détails, de se perdre dans les textes compulsivement, d’y faire sans cesse retour. Il s’agit d’une lecture qui creuse, qui excave les textes, dans un geste de dépliage constant, d’une lecture *patientia*, dans ce que le terme latin recouvre de l’endurance, de la souffrance, du corps supportant la souffrance et d’une « acceptation sans révolte de la honte » (Gaffiot, 1934 : 1125), c’est-à-dire l’acceptation du risque encouru à chaque lecture (acceptation d’un risque qui ne se résume pas à un danger pour le lecteur individuel, mais bien un risque propre à l’acte de lecture lui-même), un acte de lecture que décrit scrupuleusement John Hamilton dans son *Philology of the Flesh* :

Reading can be exhausting. The multiple and complex efforts expended to scan page after page, gathering the many visual marks and understanding their significance, require considerable amounts of mental and physical energy. However habituated, the manner by which a reader produces meaning is a laborious process. Every letter calls for attentiveness, even if only not at a subconscious level, as the syllables come to form each word and as the words compose broader syntactic units. The reader then proceeds from the order of the sentence all the way to the work as a whole—that is, to the reconstruction of a verbal corpus that ultimately relates to other, similarly reconstructed works. These textual bodies, the personal libraries stored in the mind of each individual reader, result from years of continuous diligence and the cultivation of memory. One must become ever more deeply familiar with language and languages, including the infinite variations and refinements in meaning, historical, cultural, social, and individual. Such industry cannot be performed without extensive strain on the reader's stamina: the strain on the eyes, the discomfort of remaining still, the struggle to keep distraction at bay. (Hamilton, 2018 : 4)

Si cette forme de lecture est associée par Hamilton à ce qu'il appelle une « philologie du corps » (*philology of the body*), à l'envers de laquelle se tient une « philologie de la chair » (*philology of the flesh*), c'est précisément que cette manière de lire les textes est inextricablement liée à l'histoire de l'herméneutique, ou plutôt, à une certaine vision de l'herméneutique, qui dit que lire c'est aller à la recherche du sens du texte, institué en lui au préalable, quête d'un sens *a priori* ou le lecteur use d'une lecture « which features methods of dematerialization and decarnalization [...] methods that are committed to the immaterial idea and therefore strive to free meaning from base mediation » (*Ibid.* : 6). Or, ce qu'Hamilton nomme « philologie de la chair » refuse ce dépassement de l'objet livre : « On the other hand, then, in contrast to the philology of the body, there is a *philology of the flesh*. Whereas the former attends to the book's instrumental capacity, the philology of the flesh exhibits a love that never wants to part with the word's manifestation. » (*Ibid.* : 7) Où, alors, se situe donc un geste herméneutique visant à aller lire les rencontres ?

Aller à la lecture des rencontres serait, d'une certaine manière, chercher à constater les passages entre une philologie du corps et une philologie de la chair, ne se départir d'aucune des deux pour plutôt voir de quelle manière se manifeste leur collision, dès lors que la lecture des rencontres ne se défait pas entièrement du sens, ni de l'aspect matériel du livre, mais qu'elle suppose que le sens n'est jamais donné que par l'activité de la lecture qui vient après le texte et

jamais avant. Et c'est un peu dans cet espace que se situent, bien que différemment, à la fois Auerbach, Benjamin et Langer.

Sillages de la rencontre : trois cas

Auerbach et la *Figura*

L'histoire de la *figura*, qui précède la fondation des études littéraires actuelles, incarne la tension propre au texte, autrefois sacré, aujourd'hui séculaire⁴, entre l'immanence et la transcendance, entre son inscription singulière à travers l'histoire et sa capacité de dépasser cette inscription historique, dans une même nécessité de faire appel à un mouvement de l'esprit qui soit lui-même une rencontre entre immanence et transcendance — ou spiritualité. Ainsi, *Figura*, à partir de l'étymologie et de l'utilisation du terme *figura* de Tércence à Quintilien chez les penseurs grecs et latins païens, jusqu'à notamment Tertullien, « la signification spécifiquement nouvelle prise par le mot dans le monde chrétien apparaît pour la première fois chez Tertullien, qui en fait d'emblée un usage très fréquent » (Auerbach, 2003 : 33), articule très clairement en quoi l'interprétation figurative mise en place par les Pères de l'Église rend compte de cette puissance proprement littéraire qui consiste à être et ne pas être dans le temps en même temps, semblable au chat de Schrödinger à la fois mort et vivant tant que la boîte n'a pas été ouverte⁵ : « [...] la *figura* est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et historique » (*Ibid.* : 35). C'est dire que non seulement la notion de *figura* elle-même, tel qu'elle s'est vue reprise par le christianisme dans ses tentatives de lier entre eux les textes sacrés que sont la Torah et le Testament chrétien, remplaçant du même

⁴ Dans l'autrefois sacré et l'aujourd'hui séculaire il faut bien comprendre que l'autrefois n'est pas fixé et n'est pas véritablement un autrefois, tout comme le terme séculaire, qu'on cherche à fixer et à concevoir comme l'état actuel du monde occidental, ne l'est pas réellement.

⁵ À tout le moins, tel le chat de Schrödinger connu par les « profanes », pour reprendre les termes de Léonore Brassard (2016 : 75), or, toujours selon les termes de Brassard : « Ce que le rayonnement surprenant de l'explication vulgarisatrice suggère, toutefois, c'est peut-être bien qu'il s'entend, effectivement, ce pauvre chat, à la fois mort et vivant. » (*ibidem*)

coup, dans la tradition chrétienne, le nom Torah par celui d'Ancien Testament, ainsi que les déplacements étymologiques qui ont permis à ce terme de représenter une telle liaison, sont tous autant de passages et de ponts qui signalent qu'une rencontre a eu lieu. Il n'est pas anodin qu'Auerbach débute son texte par un chapitre qui reprend « l'histoire sémantique de *figura* dans l'Antiquité païenne » (*Ibid.* : 30), dès lors que les changements justement sémantiques, et le flou qui s'institue notamment chez Quintilien dans l'emploi du terme, la difficulté donc à le ranger ou à le définir de manière définitive, ont permis la reprise de la notion par les penseurs chrétiens. C'est précisément le flou lié à la notion de *figura*, son caractère hasardeux, qui donnait à la notion sa mouvance et donc, la possibilité que soit penser, par ce flou, autre chose, qu'une nouvelle rencontre ait lieu, le terme étant alors encore en train de tomber, de chuter, telle une goutte de pluie. D'une certaine manière, c'est presque toujours le flou sémantique des termes qui permet que l'esprit s'en saisisse.

Or, bien qu'une question proprement figurative soit en jeu dans la notion de *figura*, ou, dans les termes très précis de Louis-Thomas Leguerrier, « Erich Auerbach, dans *Figura*, a montré que les fondateurs du Christianisme, pour résoudre la contradiction entre la situation historiquement déterminée du texte sacré et sa dimension intemporelle, ont dû développer une théorie figurative de l'histoire » (Leguerrier, 2018 : 60), ce qui retient ici principalement mon attention est l'accent mis sur le rôle de l'entendement, soit *l'intellectus spiritalis*, un acte d'entendement par lequel la notion de *figura* devient effective — autrement, dit, l'action singulière de la pensée en train de lire les textes et le monde.

La dénomination Josué-Jésus est donc une « prophétie réelle », une figure présageant le futur ; la *figura* est une chose réelle, historique, qui représente une autre chose tout aussi réelle et historique. Le rapport réciproque entre les deux événements se manifeste par une concordance ou une ressemblance ; ainsi Tertullien écrit, dans le *Contre Marcion*, V, 7 : *Quare Pascha Christus, si non Pascha figura Christi per similitudinem sanguinis salutaris et pecoris Christi ?* [« Pourquoi le Christ est-il notre Pâque, sinon parce que la similitude entre le sang salubre et le troupeau du Christ fait de la Pâque une figure du Christ ? »] Pour cela, il suffit

souvent de vagues ressemblances dans la structure des événements ou dans leurs circonstances annexes ; *chaque fois, il fallait une ferme volonté d'interprétation pour les déceler.* (Auerbach, 2003 : 35, je souligne)

On ne saurait insister suffisamment sur l'importance d'un tel acte, d'une telle volonté interprétative, tel que le fait déjà Auerbach lorsqu'il écrit « il suffit souvent de vagues ressemblances [...] ; chaque fois, il fallait une ferme volonté d'interprétation pour les déceler » (*ibidem*), que j'ai déjà soulignée ci-haut. Lire avec une « ferme volonté d'interprétation », qu'est-ce que cela signifie pour la pensée ? Car le fait que les ressemblances sont vagues, mais qu'elles sont malgré tout suffisantes, ce qui n'est pas sans rappeler ce qu'indique Althusser quant au clinamen, soit qu'il s'agit d'une « déviation aussi petite que possible », signale que l'aspect vague, ou imprécis, des ressemblances, soit, la minime possibilité d'observer une ressemblance suffit justement à les penser et à les concevoir. Pour les penser, il faut « une ferme volonté d'interprétation », soit, une volonté de lire ces ressemblances afin de les forcer à entrer en contact l'une avec l'autre, aussi minime soit la rencontre. Or il faut bien voir que l'accent ici est mis par Auerbach sur le processus lui-même, et non pas sur le but, sur la volonté de l'esprit de lire les textes, où l'interprétation surgit a posteriori, interprétation qui si elle devient dogmatique, ne l'est qu'après coup, qu'à la suite de la volonté qui a enclenché le mouvement de l'esprit. L'interprétation alors a pris, mais ce qui pousse à l'interprétation, c'est la volonté de l'esprit.

Une fois comprise en tant qu'objet ou chose historique, la *figura*, ou, la préfiguration, institue deux moments historiques temporellement disjoints et pourtant, liés : « La figure prophétique relève de la factualité sensible et historique, et elle trouvera son accomplissement dans la factualité sensible et historique [...] nous désignerons désormais les deux événements de la relation figurative par les termes de « figure » et d'accomplissement. » (*Ibid.* : 36)

La liaison possible entre ces deux événements historiques ne prend cependant forme qu'à partir d'un autre événement, celui-ci spirituel, et ainsi, transcendantal, un acte par lequel l'esprit

qui interprète le premier et le second événement historique parvient à les joindre de manière verticale. Autrement dit, la *figura* demande une rencontre entre des aspects ou faits matériels et historiques et un acte d'entendement capable de faire en sorte que ces faits, qui sont éloignés temporellement l'un de l'autre, puissent se joindre pour ne former qu'un seul événement : la figure, le premier moment, annonce l'accomplissement à venir, le second moment, qui n'ont de sens qu'une fois compris en tant que deux moments distincts d'un seul et même événement. C'est-à-dire qu'il faut à la fois qu'ait lieu une rencontre entre l'esprit et un objet, et que l'esprit qui se saisit de l'objet génère entre les deux une seconde rencontre, créant ainsi la possibilité d'un nouveau passage, d'un nouveau pont. C'est en cela que la conception de la *figura* que décrit Auerbach rejoint foncièrement la notion de rencontre, dans la mesure où elle opère précisément à partir d'un agir de la pensée se saisissant de deux événements, c'est-à-dire, opérant leur collision et développant à partir de ladite collision une série de conjonctions qui sans l'entendement n'aurait pas été possible ou plutôt, n'aurait pas eu lieu.

Les deux pôles de la figure sont temporellement disjoints, mais, en tant qu'épisodes ou protagonistes réels, appartiennent l'un et l'autre à la temporalité ; tous deux, comme nous l'avons déjà plusieurs fois souligné, sont pris dans ce fleuve qu'est l'existence historique, et seul l'entendement, l'*intellectus spiritalis*, y introduit un acte spirituel ; acte qui, en chacun des deux pôles, a affaire au matériau donné (ou attendu) des faits passés, présents ou futurs, et non à des concepts ou à des abstractions ; ces derniers sont tout à fait secondaires, puisque même la Promesse et l'accomplissement sont des événements réels et intra-historiques, qui se sont déjà réalisés en partie dans l'incarnation du Verbe, et achèveront de se réaliser dans sa parousie. (*Ibid.* : 64)

Cette méthode interprétative offre une manière de considérer les liens entre le passé, le présent et le futur (soit, dans le cas du christianisme, le Jugement dernier, ce *à venir* en suspens que contient aussi la *figura*). Or en ce sens même, il s'agit d'une forme d'interprétation qui nécessite toujours une rencontre, rencontre entre le ou les textes et l'esprit, l'*intellectus spiritalis* qui permet de les joindre dans un mouvement de l'esprit instituant au cœur de leur rapport une verticalité et une singularité fondamentale,

La prophétie figurative contient l'interprétation d'un événement intra-mondain par un autre ; le premier est le signe annonciateur du second, qui l'accomplit. Sans doute l'un et l'autre restent-ils des faits intra-historiques ; mais tous deux, dans cette perspective, ont cependant quelque chose de transitoire et d'incomplet ; chacun renvoie à l'autre, et tous deux renvoient à une chose future, qui n'est encore qu'attendue et qui seule réalisera leur vérité pleine, réelle et définitive. (*Ibid.* : 69)

Cette interprétation figurative, régit alors par la foi chrétienne, ouvre ainsi le texte à d'incroyables possibilités : aux textes et aux événements transitoires s'adjoint l'ouverture de la rencontre entre ce qui transcende et ce qui reste, entre les résidus et les excès. La *figura* chrétienne, bien qu'entièrement liée à l'interprétation des textes sacrés, permet de reconnaître au sein du littéraire, du textuel, l'enchevêtrement d'une force transcendante, d'une force qui transcende, à sa matérialisation au sein de l'immanence, je répète, la puissance épistémologique infinie du littéraire qu'est la rencontre, de l'esprit qui, se saisissant de deux oppositions conceptuelles, opère une liaison fortuite et pourtant féconde entre celles-ci, permettant ainsi de rendre compte de la singularité de chacune d'entre elles. La nécessité de *l'intellectus spiritalis* pour la *figura* met l'accent sur une manière de lire les textes qui en elle-même, est transitoire, et parce que transitoire, est aussi historique, précisément parce qu'elle fait appel à un acte de lecture, un acte de l'esprit on ne peut plus hasardeux ; soit, un acte de l'esprit situé dans la singularité de son apparition historique, mais qui, de par sa lecture, c'est-à-dire par son interprétation, produit une collision, une rencontre, qui elle dépassera cette apparition singulière. En même temps, la *figura* ne se comprend qu'à partir d'un alliage entre son caractère tout à fait matériel, historique, et son pendant spirituel : « [...] the figure cannot be peeled away from the substance it expresses, must be read in its literality, and has a concrete historical meaning as well as a figural one. » (Cochran, 2005 : 59) C'est parce que la figure ne peut se défaire de ses aspects matériels que l'esprit peut s'en saisir, peut la lire.

L'actualisation benjaminienne

L'œuvre de Walter Benjamin est extrêmement attentive à la puissance transhistorique et transcendante du littéraire, dans sa sensibilité aux résidus et aux excès qui vont de pair avec lesdits résidus, notamment lorsqu'il articule sa conception de l'actualisation : « Le matérialisme historique a précisément ici toute raison de se distinguer des habitudes de pensée bourgeoises. Son concept fondamental n'est pas le progrès, mais l'actualisation. » (Benjamin, 2009 : 47, N 2,2) Or la fougue de l'actualisation benjaminienne trouve peut-être l'une de ses plus belles formulations dans les *Thèses sur le concept d'histoire*, notamment dans la très fameuse section consacrée à l'Ange de l'histoire, mais aussi dans la section III, où le terme n'apparaît pas (il apparaît de toute façon très peu dans toute l'œuvre de Benjamin) :

Le chroniqueur qui relate les événements sans faire la distinction entre les grands et les petits tient ainsi compte de la vérité selon laquelle rien de ce qui s'est passé un jour ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire. Cependant, seule l'humanité rédimée voit son passé lui revenir entièrement. Cela signifie que l'humanité rédimée est la seule dont le passé soit devenu susceptible d'être cité en chacun de ses moments. Chacun de ses instants vécus devient une *citation à l'ordre du jour* — jour qui est, justement, celui du Jugement dernier. (Benjamin, 2013 : 56)

Proche de la puissance permise par la *figura* telle que décrite par Auerbach, l'actualisation benjaminienne ouvre, elle aussi, le texte à des possibilités époustouflantes, au constant renouvellement des rencontres hasardeuses que le texte peut générer et créer. C'est-à-dire qu'à la fois chez Auerbach et chez Benjamin, il ne s'agit jamais de lire, à partir de l'actuel présent, le passé, mais bien de voir en quoi les événements textuels du présent permettent une relecture, une actualisation du passé parce que le passé lui aussi permet une actualisation du présent. Il ne s'agit pas d'un mouvement qui va d'un seul point à un autre, mais bien d'une rencontre entre le présent et le passé toujours déjà là sans qu'elle ait été nécessairement constatée et dont la constatation ou, la vision, permet alors de nouvelles rencontres. Le passé rencontre le présent qui l'actualise et l'actualisation qui a lieu au présent n'est possible que parce que le passé lui aussi actualise le

présent : la puissance littéraire se situe dans le carambolage généré et enclenché par la rencontre, par le tiraillement entre les opposés qui se croisent. Mais encore une fois, l'actualisation benjaminienne ne prend forme qu'à partir d'un acte de l'esprit, d'un acte de lecture qui constate les rencontres et les réfléchit, les pense, les actualise, les *singularise*. L'actualisation n'est pas, comme la *figura*, une notion indépendante de la médiation qu'est la lecture, or elle est toute proche d'une philologie de la chair, dans la mesure où elle ne se départit pas du matériel à partir duquel s'opère la lecture.

Ou, tel que l'explique Terry Cochran :

For Benjamin, history is not an event, not a subject unfolding itself in time, and it is not controlled or generated by agents, even omniscient ones. Rather, it is a process of figuration characterized by its historicity and readability. [...] The historical subject acts or, rather, reacts in the face of an unpredictable relationship between the present and past. (Cochran, 2005 : 96)

« Rather, it is a process of figuration characterized by its historicity and readability » : ici, Cochran met nettement l'accent sur les aspects matériels et immatériels qui composent l'actualisation benjaminienne, tout entière liée à la conception de l'histoire de celui-ci. C'est dire que si l'actualisation il y a, c'est exactement parce que l'histoire est un processus ne prenant forme qu'à partir de sa potentialité d'être lu, soit, d'être saisi par l'esprit, par un acte de lecture : « The historical subject acts or, rather, reacts in the face of an unpredictable relationship between the present and past. » (*ibidem*) Cet acte de lecture n'est cependant pas celui d'une subjectivité ou d'un agent maître du savoir ou de la connaissance, ce qui s'approcherait bien trop d'une conception idéaliste et presque, platonicienne du savoir, là où le sujet pensant, déjà chez Platon, était celui-là même qui se saisissant du langage, du discours, du *logos*, était à mesure de connaître le monde et ses réalités, de se défaire du faux pour tendre, par sa maîtrise discursive, vers le vrai. Le caractère imprévisible de la relation entre le présent et le passé met déjà cela en défaut ; c'est la raison pour laquelle Cochran précise d'ailleurs, « acts, or rather reacts », phrase qui rend très bien la qualité transcendante de ce

rapport, dans la mesure où l'imprévisible, comme les gouttes de pluie d'Althusser, nous tombe dessus. C'est-à-dire que lorsque Benjamin écrit « [...] rien de ce qui s'est passé un jour ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire. Cependant, seule l'humanité rédimée voit son passé lui revenir entièrement » (Benjamin, 2013 : 56), il indique aussi que la lisibilité de l'histoire survient sous la forme d'une rencontre bel et bien accidentelle entre le maintenant et l'autrefois, rencontre qui demande une prise et ce, au bon moment, autrement, il est possible qu'elle disparaisse, peut-être, pour toujours. Ce qu'il appelle « l'humanité rédimée », qui peut voir l'entièreté de son passé, est elle-même une figure de pensée à partir de laquelle il devient possible de concevoir la lisibilité historique, grâce à laquelle peuvent surgir des éclats de singularité.

C'est la raison pour laquelle l'actualisation ne peut se passer des figures, tout comme l'histoire ne peut non plus s'en passer, figures qui peuvent être lues, modalités de l'actualisation sur laquelle insiste Cochran :

The characteristic of these figures is their readability, and reading itself serves as the epistemological model for the generation of historical time. Reading describes an engagement with something that has material existence, to produce something that has nonmaterial, though nonetheless historical, existence. This should not be mistaken for a hermeneutic moment, however: there is no community of interpretants, no unfolding of meaning in time, no sense of a temporal tradition. In sum, it indicates what seems to be an irresolvable contradiction: the absolute singularity of what can only be described as a historical action. In other words, readability is no less historical than the reading itself. (Cochran, 2005 : 94)

« [...] readability is no less historical than the reading itself », c'est exactement la question de la lisibilité de l'histoire en tant que rencontre accidentelle, tel que je viens de la décrire. Cela revient aussi à dire que la lisibilité est, comme la rencontre, contingente, contingence si fondamentale qu'elle peut ne pas advenir. Or la description de la forme et de la présentation que donne Benjamin dans sa fameuse « Préface épistémologique-critique » du *Trauerspiel* rejoint foncièrement la conception de l'histoire en tant que potentielle lisibilité sans « unfolding of meaning in time ». La préface du *Trauerspiel* peut se lire comme une description d'une lecture des rencontres :

Si la philosophie, non pas en tant qu'introduction médiatrice à la connaissance, mais en tant que présentation de la vérité, veut préserver la loi de sa forme, il lui faut mettre l'accent sur la pratique de cette forme, et non sur son anticipation dans le système. Toutes les époques qui ont envisagé l'essentialité incontournable de la vérité se sont vu imposer cette pratique dans une propédeutique qu'il est permis de désigner par le terme scolastique de traité, parce qu'il contient justement la référence, au moins latente, aux objets de la théologie, sans laquelle on ne peut penser la vérité [...] Le principe essentiel de leur méthode, c'est la présentation. La méthode est détour. La présentation comme détour — tel est donc le caractère propre à la méthode du traité. Son premier signe caractéristique, c'est qu'il renonce au cours ininterrompu de l'intention. Inlassablement la pensée prend de nouveaux départs, et revient laborieusement sur la chose même. Cette façon de sans cesse reprendre haleine est la forme d'existence la plus propre de la contemplation. (Benjamin, 1985 : 24-25)

Lorsque Benjamin écrit « Le principe essentiel de leur méthode, c'est la présentation. La méthode est détour. La présentation comme détour — tel est donc le caractère propre à la méthode du traité » (*ibidem*), il nous dit aussi : la présentation est détour précisément parce qu'elle est singulière, sa singularité demande le détour, et non pas la reprise exacte qu'aurait tendance à rendre le terme de représentation. Car c'est bien de la présentation dont parle Benjamin, là où « la pensée prend de nouveaux départs et revient laborieusement sur la chose même » (*ibidem*), la chose même étant la singularité de ses rencontres.

Langer et la clé du symbolique

La philosophe américaine Suzanne Langer, grande disciple d'Ernst Cassirer aujourd'hui très peu lue, a pourtant écrit une œuvre marquante pour la philosophie (non seulement du langage, mais aussi pour la philosophie plus largement). La question qu'elle aborde dans son fameux *Philosophy in a New Key* (1941), livre qu'elle considère en tant que prolégomènes au reste de son œuvre et au sein duquel elle entame sa théorie de la symbolisation comme processus fondamental de la pensée et de la créativité de l'esprit humain, a parti lié à la rencontre, dans la mesure où la rencontre est une manière d'appréhender les textes, une manière de les lire, et que le processus que celle-ci décrit consiste lui aussi en une manière de lire, non seulement les textes, mais le monde. La proposition de Langer, ce qu'elle conçoit comme étant la nouvelle clé philosophique, consiste en la nécessité

pour l'esprit de créer des symboles, de penser par la symbolisation que lui permet le langage. Autrement dit, ce livre articule non pas simplement le rôle des symboles, mais aussi, et surtout, le rôle qu'occupe l'esprit dans ce processus de symbolisation. Or cette nécessité, Langer la conçoit comme étant si forte — autrement dit, il s'agirait plutôt d'une forme d'impulsion ou de désir de l'esprit de lire le monde —, que celle-ci se poursuit alors même que nous dormons :

Instead of that, it [the brain] goes right on manufacturing ideas—streams and deluges of ideas that the sleeper is not using to *think* with about anything. But the brain is following its own law; it is actively translating experiences into symbols, in fulfillment of a basic need to do so. It carries on a constant process of ideation. (Langer, 1996 [1942] : 41-42)

Au tout début du livre, elle écrit : « Most new discoveries are suddenly seen things that were always there. » (*Ibid.* : 8) Dans cette phrase succincte, la philosophe traite exactement, sans la nommer, de la rencontre, de la rencontre entre un esprit et « quelque chose » qui lui était jusqu'alors demeuré invisible. C'est dire que dans ce « suddenly seen things that were always there », on aperçoit la pluie des atomes d'Épicure, l'horizon du regard devant lequel tombent les gouttes de pluie et qui tout à coup, voit deux gouttes entrer en collision et les saisit — c'est là sa singularité. Soudainement, l'horizon du regard se dépose sur une collision qui lui était auparavant demeurée cachée, mouvement transcendantal et hasardeux du « d'un seul coup je vois ce que je ne voyais pas avant ». Or ce que cette phrase note, c'est aussi que toute nouveauté est en fait liée à l'apparition d'un changement de perspective, modification du point d'où est regardé ou contemplé *quelque chose* et qui, de par ce mouvement, génère une rencontre entre le déjà-là et l'avènement aléatoire d'un surplus. C'est le « Ce qui implique qu'avant le monde il n'y eût rien, et en même temps que tous les éléments du monde existassent de toute éternité avant qu'aucun monde ne fût » (Althusser, 1994 [1982] : 555) qu'écrit Althusser à propos d'Épicure. Or toute nouveauté ne veut pas dire qu'au fond, il n'y a plus de singularité, dans la mesure où la singularité résiste précisément à l'effritement impliqué dans les notions de nouveauté et d'originalité qui supposent inévitablement

un devenir désuet ou ancien de leur actuel statut. Au contraire, le changement de perspective impliqué dans le texte de Langer et l'emploi de « suddenly » proposent de penser que la nouveauté réside non pas dans un en soi de l'original, mais dans la singularité de la rencontre qui la fait surgir au regard.

La théorie de la symbolisation de Langer ne signifie pas non plus que les symboles sont des miroirs exacts de l'expérience dont ils servent à rendre compte, mais plutôt, que c'est seulement par eux que nous pouvons nous exprimer, parler, user du langage et par le fait même, penser et conceptualiser — on pourrait presque dire qu'ils ne sont pas les reflets ou les miroirs de l'expérience parce qu'il ne peut y avoir d'expérience sans eux, ou plutôt, dans les termes de Klossowski, parce qu'il ne peut y avoir interprétation de l'expérience — et l'expérience est-elle au fond autre chose qu'une forme d'interprétation ? – sans eux et par le fait même, de « vue de l'esprit » : « P.K. – Je me souviens d'un mot de Giacometti : “le tableau est en soi une abstraction !” Qu'y a-t-il de plus abstrait que la figure ? On peut immédiatement traduire un tableau figuratif en art abstrait. » (Klossowski, 1984 : 110) Cette nécessité de l'esprit, qui consiste à produire des symboles, à être sans cesse dans la symbolisation, répond à la contingence propre à la rencontre, à la contingence propre à la lecture des rencontres, là où l'esprit, même dans le sommeil, continue son travail d'idéation, là où il n'a de cesse de lire l'horizon du monde en faisant se rencontrer le langage et les symboles, qui au fond, deviennent presque indiscernables. Car chaque fois que la pensée se saisit d'une rencontre et lui octroie, après-coup, un sens, ceux-ci s'accumulent, persistent, silencieusement, prêt à leur tour à provoquer de nouvelles rencontres :

And through all the metamorphosis of its meaning, such a word carries a certain trace of every meaning it has ever had, like an overtone, and every association it has acquired, like an aura, so that in living language practically no word is purely conventional counter, but always a symbol with a “metaphysical pathos,” as Professor Lovejoy has called it. (Langer, 1996 [1942] : 282)

Une telle conception de la rencontre à l'aune d'une modification de la perspective⁶, basée sur la logique et la philosophie analytique depuis Wittgenstein et sur le discours scientifique, s'entrelace dans le livre de Langer avec la démonstration selon laquelle l'art, les mythes et les rituels sont eux aussi des processus de symbolisation, dont le rôle est justement de symboliser ce que le langage ordinaire ne peut à lui seul symboliser. Au premier coup d'œil, l'affirmation peut sembler tout à fait banale ; or elle ne l'est aucunement. Car en plaçant les arts, les mythes et les rituels au même niveau que le langage, c'est-à-dire en affirmant qu'il s'agit dans tous les cas de processus de symbolisation, elle signifie par le fait même qu'ils participent tous à la pensée et à l'esprit humain, et ainsi au savoir, récusant du même coup la séparation en deux domaines, celui de la raison et du langage et celui de l'imagination et des émotions, tout en insérant au sein de toute opération de symbolisation un aléatoire non négligeable, c'est-à-dire, là où le sens du langage, où la signification, ne jaillit qu'après la singularité de sa mise en scène.

Dans la mesure où le processus de symbolisation est l'acte principal par lequel nous parvenons à conceptualiser l'expérience et la pensée dans le langage, l'art, les rituels et les mythes symbolisent au final ce qui résiste à la conceptualisation et persiste dans la symbolisation — n'échappant toutefois pas à l'interprétation qui les recouvre toutes deux.

Sign and symbol are knotted together in the production of those fixed realities that we call "facts," as I think this whole study of semantic has shown. But *between the facts* run the threads of unrecorded reality, momentarily recognized, wherever they come to the surface, in our tacit

⁶ Il faut bien entendre dans l'emploi du terme « perspective » un rapport à la philosophie perspectiviste, sans qu'il s'agisse ici de faire de la philosophie perspectiviste. Or, disons simplement que Langer semble bien ici être toute proche d'une philosophie qui, on ne s'en étonnera pas, se trace chez Montaigne, Nietzsche et Leibniz et que Deleuze résume très clairement dans son cours sur Leibniz et le pli du 16 décembre 1986 : « Si bien que la théorie du point de vue introduit en philosophie ce qu'il faut bien appeler un perspectivisme. Lorsque Nietzsche, c'est précisément au nom d'un tel perspectivisme, et chez Nietzsche comme chez Leibniz, *le perspectivisme ne signifiera pas à chacun sa vérité, mais il signifiera le point de vue comme condition de la manifestation du vrai* » (Deleuze, 1986, en ligne, <https://www.webdeleuze.com/textes/47>, consulté le 20 juillet 2020, je souligne). Et Benjamin l'est tout autant dans sa fameuse « Préface épistémocritique » qu'on trouve dans *L'origine du drame baroque allemand* — c'est dans le baroque d'ailleurs que Deleuze observe le perspectivisme : « Le perspectivisme chez Leibniz, et aussi chez Nietzsche, chez Williams et chez Henry James, chez Whitehead, est bien un relativisme, mais ce n'est pas le relativisme qu'on croit. Ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation. C'est l'idée même de la perspective baroque » (Deleuze, 1988 : 27).

adaptation to signs; and the bright, twisted threads of symbolic envisagement, imagination, thought—memory and reconstructed memory, belief beyond experience, dream, make-believe, hypothesis, philosophy—the whole creative process of ideation, metaphor, and abstraction that makes human life and adventure in understanding [...] The meanings which are capable of indefinite growth are symbolic meanings: connotations, not significations. (*Ibid.* : 282)

Leur différence en est une avant tout de formes et de *perspectives*, ce qui du même coup rend compte de la capacité propre aux mythes et ainsi, à la littérature, de générer des rencontres :

Chaque rencontre est aléatoire ; non seulement dans ses origines (rien ne garantit jamais une rencontre), mais dans ses effets. Autrement dit, toute rencontre aurait pu ne pas avoir lieu, bien qu'elle ait eu lieu, mais son possible néant éclaire le sens de son être aléatoire. (Althusser, 1994 [1982] : 580)

Le mythe ainsi considéré serait alors une rencontre qui perdure et qui se propage, la mise en scène d'une origine du monde qui n'est pas l'origine elle-même, mais bien plutôt la rencontre entre la symbolisation et le néant qu'est l'origine : en un sens, le mythe, la littérature, surviennent toujours à défaut, en défaut, ou dans le défaut de l'origine, parce que la pensée s'active et lit toujours les rencontres lorsqu'elle entre en contact avec quelque chose qui était déjà là auparavant, mais dont le point d'origine lui reste toujours aveugle.

To most people, the ancient, obvious symbols of nature have become literary figures, and to many, these very figures look silly. Their significance has been dissolved by a more mature, literal-minded conception of reality, the “practical vision” that sees sun and moon and earth, land and sea, growth and destruction, in terms of *natural law and historical fact* [...] Out of signs and symbols we weave our tissue of “reality.” (Langer, 1996 [1942] : 279-289)

Pourtant, comme le montre très clairement la citation de Langer ci-dessus, la « prise » d'Althusser est elle-même toujours susceptible au changement. Ce qui avait autrefois « pris » peut se défaire, se dissoudre, suite à de nouveaux changements de perspectives. Selon ce qu'elle nomme les clés de la philosophie, c'est-à-dire, le jaillissement d'une nouvelle perspective, d'une nouvelle question ou d'un autre *point de vue* de la lecture, ce qui avait pris peut se défaire pour laisser place à de nouvelles prises que les précédentes interrogations situées face au monde, ainsi historiquement, n'autoriseraient pas — ce qui ne veut pas dire qu'elles n'étaient pas déjà là en tant que surgissement

potentiel. Mais le tout début de ce passage de Langer est lui aussi des plus intéressants : « To most people, the ancient, obvious symbols of nature have become *literary figures*, and to many, these very figures look silly. » (*ibidem*, je souligne) Et si elles peuvent paraître « silly », soit insensées et même, ridicules, pour beaucoup, ces figures littéraires, dans lesquelles le pouvoir des anciens symboles s'est déposé et a été conservé, constituent justement la preuve de la singularité de la puissance épistémologique offerte par le littéraire en tant que lecture des rencontres. C'est dire que la prise, qui peut se défaire à tout instant et qui, dans l'univers de la philosophie qui se constitue en nécessité d'établissement de catégories définitives fonctionnant par thèse et antithèse (Althusser, 1994), faisant de l'espace du savoir un lieu de combat discursif (Jeanmart, 2007) où une proposition doit toujours l'emporter sur une autre, un espace où il y a toujours des gagnants et des perdants et où la force de l'argument réitère une dialectique de l'opposition, perdue bien plus dans la pensée littéraire qui elle en garde toutes les traces... « Rather, it is a process of figuration characterized by its historicity and readability. » (Cochran, 2005 : 96)

Patience et contemplation

En ce sens même, un geste herméneutique visant à lire les rencontres au sein du littéraire afin de démontrer que c'est en elles que réside la singularité du phénomène se doit d'être patient. La rencontre ne se donne qu'à l'esprit capable de contempler longuement les textes et les œuvres d'art, à un esprit prêt à reprendre son souffle, à être attentif, proche de la description de l'attention donnée par Weil dans *Attente de Dieu* :

L'attention consiste à suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet, à maintenir en soi-même à proximité de la pensée, mais à un niveau inférieur et sans contact avec elle, les diverses connaissances acquises qu'on est forcé d'utiliser. La pensée doit être, à toutes les pensées particulières déjà formées, comme un homme sur une montagne qui, regardant devant lui, aperçoit en même temps sous lui, mais sans les regarder, beaucoup de forêts et de plaines. Et surtout la pensée doit être vide, en attente, ne rien chercher, mais être prête à recevoir dans sa vérité nue l'objet qui va y pénétrer. (Weil, 2016 [1950] : 102)

Un esprit vide, ou capable de se vider de ses « connaissances acquises », est un esprit à mesure de se défaire de ses présupposés, de se dessiller un peu les yeux, d'ouvrir la porte à la possibilité d'une nouvelle clé dans les termes de Langer, à l'observation du clinamen dans les termes d'Althusser, un acte interprétatif attentif à son caractère spirituel tel l'*intellectus spiritalis* d'Auerbach, attentif à la possibilité de lire autrement l'histoire, le passé et le présent, comme chez Benjamin. C'est là que s'ouvre la possibilité de contempler sous la perspective de la rencontre, d'apercevoir la singularité. Là où le langage est le siège d'un hasard transcendantal, en même temps qu'une manifestation, qu'une inscription profondément immanente — telle est, en quelque sorte la rencontre. En elle-même, la rencontre n'est pas nouvelle. Mais peut-être n'a-t-elle simplement jamais été l'objet comme la forme de la contemplation, ou la perspective à partir de laquelle est posé le questionnement. Les détours, si ce ne sont les digressions, que sa contemplation nécessite répondent d'une difficulté, d'un problème inhérent à sa propre conceptualisation, parce que la rencontre est éminemment littéraire, elle n'est ni un système, ni un dogme, ni une doctrine, ni une structure, ni un concept. Elle est la nécessaire interaction fondée par une lecture attentive au cœur et au carrefour de la singularité de tous phénomènes littéraires, le point où convergent les oppositions qui ont marqué l'histoire de la pensée. La rencontre est un croisement entre des forces symboliques imaginées par l'esprit, entre le virtuel et le matériel, entre deux mises en scène du monde qui plutôt que de s'opposer, s'affrontent et s'embrassent en caressant les brasiers de l'esprit, quitte à ce qu'il n'en reste que des cendres et quelques braises. Ces braises sont littéraires. L'on pourrait aussi bien dire : chacun des opposés constitue un atome individuel et singulier et leur déviation, leur « clinamen », s'observe au sein du littéraire qui est l'espace des rencontres, l'espace où il est possible de lire les rencontres, l'espace des figures en tant que porteuses et pleureuses des rencontres :

La difficulté inhérente à ce genre de présentations prouve seulement qu'il s'agit là d'une forme originale de prose. Celui qui parle soutient de sa voix et de sa mimique les différentes phrases, même si elles n'ont pas en elles-mêmes de consistance, et les agence pour produire une pensée souvent floue ou vacillante, comme s'il ébauchait d'un seul trait de crayon une grande esquisse ; mais l'écriture a la particularité de s'arrêter et de repartir à chaque proposition. Telle est la règle par excellence de la présentation contemplative. Son but n'est pas d'entraîner l'adhésion ou de provoquer l'enthousiasme. Elle n'est assurée d'elle-même que lorsqu'elle oblige le lecteur à s'arrêter aux différentes étapes de la contemplation. (Benjamin, 1985 : 25)

L'exemplarité du cas original et copie

Il est maintes modalités, maints couples d'oppositions sous-tendant la possibilité qu'une rencontre ait lieu, qu'en elles et eux s'ouvre la possibilité de lire une rencontre plutôt que la seule persistance d'une opposition indéfectible. Or, parmi ceux-ci, le couple original-copie est particulièrement exemplaire, dans la mesure où sa caractérisation à titre d'opposition relevant d'un ordre de classification hiérarchique plaçant l'original en premier et la copie en second — là où le premier a plus de valeur que le second — continue de structurer l'institutionnalisation du savoir et la manière dont sont conçus, institutionnellement, les objets artistiques, ainsi que leur dissémination. Ce couple, qui traverse l'histoire de la pensée depuis la philosophie platonicienne, s'il a fait l'objet de maintes réflexions cherchant à briser la valeur associée par Platon à l'original, le situant ainsi toujours dans une position d'autorité sur la copie, notamment par des penseurs tels que Nietzsche, Benjamin, Deleuze et bien sûr, Klossowski, continue cependant d'exercer sa puissance dans les institutions du savoir tout comme dans les institutions économiques et culturelles. Celles-ci continuent de voir, peut-être aveuglement, entre l'original et la copie une différence de nature, une différence ontologique, sur laquelle sont aujourd'hui basées des notions telles celles de Copyright ©, de plagiat, de propriété, etc. Ainsi, cette opposition, je répète, structure encore non seulement les manières dont nous concevons la production des objets culturels et leur reproduction, tout comme leur dissémination ainsi que les moyens à partir desquels est légiférée et règlementée ladite production. Or, une telle conception ne peut qu'avoir une influence considérable sur la manière

dont nous lisons, ou entrons en contact avec les objets culturels, puisqu'elle dicte, au préalable, *a priori*, la manière dont nous devons les lire. Cette manière de lire craint la rencontre, dont la contingence singulière remet en question la valeur.

L'opposition fondamentale instituée par Platon entre l'original et la copie visait, on le sait, à justifier l'exclusion des poètes et d'une certaine forme de poésie à l'extérieure de la Cité philosophique phantasmée par le philosophe grec. La critique visait du même coup principalement les représentations des divinités telles qu'elles se présentaient notamment au sein de l'épopée homérique, c'est-à-dire là où elles apparaissaient se laisser affecter par l'univers sensible. La critique des poètes et de la poésie, dans le fameux Livre X de la *République*, définit un rapport hiérarchique au sein du savoir, établissant des degrés de proximité à la vérité, à la notion platonicienne d'*Eidos*, ces Idées suprasensibles qui sont reflétées dans la réalité sensible du monde, réalité sensible à partir de laquelle il est possible de, plutôt, il *faut* remonter à leur véritable essence, située dans la réalité intelligible du monde. Or, il faut bien noter que pour arriver à une telle hiérarchisation, la question qui sous-tend le Livre X est celle-ci : « Pourrais-tu me dire ce qu'est en général l'imitation ? Car moi-même je ne comprends pas tout à fait ce qu'elle cherche à être » (Platon, 1993 : 492, 595c). On reconnaît déjà ici la méthode que Platon fait emprunter à Socrate dans tous ses dialogues et qui consiste, tel que l'écrit Hadot, à feindre de ne pas savoir afin de pousser son interlocuteur à poursuivre, voire à entamer le dialogue :

Le point absolument capital, dans cette méthode ironique, est le chemin parcouru ensemble par Socrate et son interlocuteur. Socrate feint de vouloir apprendre quelque chose de son interlocuteur : c'est là que réside exactement l'autodépréciation ironique. Mais, en fait, alors qu'il semble s'identifier avec son interlocuteur, entrer totalement dans son discours, c'est finalement l'interlocuteur qui, inconsciemment, entre dans le discours de Socrate, s'identifie à Socrate, c'est-à-dire, ne l'oublions pas, à l'aporie et au doute : car Socrate ne sait rien, il sait seulement qu'il ne sait rien. (Hadot, 2002 : 114)

La question est posée de manière à laisser croire que celui qui la pose ne connaît pas la réponse, et que c'est seulement en continuant le dialogue que celle-ci viendra, ou presque, que celle-ci se

révélera. Or la manière de poser la question ne manque pas en quelque sorte de présupposer déjà une certaine forme de réponse possible, dans la mesure où si la question concerne l'imitation, c'est qu'elle suppose déjà que ce dont elle traitera pour y répondre se prête à l'imitation ou concerne l'imitation, et que cela doit être lié à ce qu'elle « cherche à être », donc à son rapport à l'essence. C'est là notamment que se distingue considérablement Platon d'Épicure, tel que l'écrit Althusser, dans la mesure où la rencontre *prétendue* par Platon entre le *savoir non-savoir* de Socrate et l'ignorance de son interlocuteur tient pour acquis que quelque chose précède la question qui est posée, donc, qu'il y a un a priori à la question, mais surtout, que la question demande une réponse qui lui donnera un sens qui la précédait, puisqu'elle doit traiter de son essence suprasensible. La critique platonicienne des poètes n'a donc de sens qu'à partir, justement, d'un sens préétabli, d'une organisation du savoir qui tient pour certaine la suprématie de la raison sur toutes autres formes, ou manifestations, de l'expérience du monde, c'est-à-dire qu'elle ne tient que si elle affirme un fondement (en tant que substance essentielle) sur lequel, exactement, elle se tient, ou dans les termes de Deleuze :

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, 1969 : 299)

« La pure ressemblance de la copie » : c'est au sein de cette ressemblance que se tient la poésie en tant qu'imitation. Elle est imitative justement parce qu'elle ressemble à des copies déjà éloignées de l'identité immuable des Idées, de l'original que sont les Idées. Si déjà la copie pose un certain problème, dans la mesure où elle doit être dépassée, où elle est l'une des étapes qu'il faut transcender pour parvenir à l'original, la copie d'une copie ne peut, dans un tel rapport, qu'être

médiocre si en plus d'être une copie de copie, elle imite d'une manière fausse. Pour articuler cette hiérarchisation du savoir où la poésie occupe une position de moindre valeur, Platon utilise l'exemple très connu du lit dans la *République* :

– C'est que, dis-je, s'il en créait ne fût-ce que deux, en apparaîtrait à nouveau un unique dont ces deux-là, à leur tour, auraient la forme, et ce serait ce qui est réellement un lit, et non pas les deux autres. – Exact. – Sachant donc cela, je crois, le dieu, qui voulait être réellement le créateur d'un lit qui fût réellement, et non pas d'un lit parmi d'autres, ni d'un créateur parmi d'autres, a fait naître celui-là, qui est unique par nature. – Oui, c'est sans doute cela. – Eh bien veux-tu que nous lui donnions le nom d'auteur naturel de cet objet, ou quelque autre nom de ce genre ? – Oui, ce serait juste, dit-il, puisque c'est bien par nature qu'il l'a créé, aussi bien que toutes les autres choses. – Et quel nom donner au menuisier ? N'est-ce pas celui d'artisan du lit ? – Si. – Et le peintre, sera-t-il lui aussi l'artisan, et le créateur d'un tel objet ? – Non, d'aucune façon. – Que déclareras-tu qu'il est, par rapport au lit ? – Voici, dit-il, à mon avis le nom le plus approprié dont on pourrait le nommer : imitateur de ce dont eux sont les artisans. – Soit, dis-je. Donc tu nommes imitateur l'homme du troisième degré d'engendrement à partir de la nature ? – Oui, exactement, dit-il. – C'est donc aussi ce que sera le faiseur de tragédies, si l'on admet que c'est un imitateur : par sa naissance il sera en quelque sorte au troisième rang à partir du roi et de la vérité ; et de même pour tous les autres imitateurs. (Platon, 1993 : 495-496, 597c-597d)

Le lit bien sûr est utilisé à des fins discursives, il est lui-même une forme d'imitation des Idées, il s'agit, comme dans le cas de l'Allégorie de la caverne, d'une expérience de pensée, dans la mesure où les *Eide* sont plutôt des qualités, des essences morales qui, une fois atteintes par la connaissance, dictent du même coup une certaine manière de vivre, tels le Beau, le Juste, le Bien, etc. L'emploi du lit se situe lui aussi dans la ressemblance et la « similitude dite imitative » ; or il sert de point de départ pour parvenir à transcender, à dépasser cette forme de ressemblance afin de parvenir à « l'identité pure du modèle ». Le lit permet de représenter concrètement l'abstraction bien sûr, mais on peut très bien se débarrasser du lit une fois arrivé à l'abstraction, au suprasensible, il n'est là que pour servir un but précis et l'on peut se dispenser de sa concrétude, de sa matérialité, une fois parvenu à l'abstraction dont il n'est qu'une image non nécessaire. Je n'avance ici rien de nouveau, c'est-à-dire qu'il est très clair déjà pour tous les lecteurs de Platon que l'utilisation de procédés rhétoriques et littéraires est fondamentale à tous ses dialogues, Deleuze lui-même, dans *Logique du sens* d'où provient l'extrait cité ci-haut, traite de l'utilisation du mythe par Platon, d'une

utilisation du mythe basée sur son caractère cosmogonique, c'est-à-dire en tant qu'il est lui aussi totalisant et unifiant (ce n'est pas tellement le mythe d'ailleurs, que Platon critique, mais avant tout l'épopée et la tragédie). Nonobstant cela, il importe d'insister sur cet aspect du fonctionnement des dialogues platoniciens, dans la mesure où la rencontre se situe justement dans l'interstice que Platon cherche à combler par l'unification, à savoir l'importance du lit, concret, de l'image du lit, pour penser l'abstraction, pour opérer un passage entre le concret et l'abstrait, entre l'original et la copie. La rencontre ne fixe pas, car elle se situe dans cet interstice où la copie peut si rapidement l'emporter sur l'original, dès lors qu'elle vise la lecture de ce qui permet le passage et non pas, la lecture de ses conclusions.

Il serait par conséquent juste que maintenant nous nous intéressions à lui, et que nous le placions symétriquement par rapport au peintre, comme son antistrophe. En effet il lui ressemble en ce qu'il fabrique des choses médiocres, sous le rapport de la vérité ; et il se rapproche de lui également par les relations qu'il entretient avec cet autre élément de l'âme qui est du même ordre que lui, au lieu d'en entretenir avec le meilleur. Et ainsi désormais c'est en toute justice que nous nous pourrions refuser de l'accueillir dans une cité qui doit être gouvernée par de bonnes lois, puisqu'il éveille cet élément de l'âme, le nourrit et, le rendant plus robuste, détruit l'élément consacré à la raison ; comme lorsque dans une cité, en donnant du pouvoir aux méchants, on leur livre la cité, et qu'on mène à leur perte les hommes plus appréciables. Nous affirmerons de la même façon que le poète spécialiste de l'imitation fait entrer lui aussi un mauvais régime politique dans l'âme individuelle de chacun : il est complaisant avec ce qu'il y a de déraisonnable en elle, qui ne reconnaît ni ce qui est plus grand ni ce qui est plus petit, mais pense les mêmes choses tantôt comme grandes, tantôt comme petites ; et il fabrique fantomatiquement des fantômes, qui sont tout à fait éloignés de ce qui est vrai. (Platon, 1993 : 510, 605a-b)

La destruction de l'âme, ou plutôt, de la bonne partie de l'âme, qui fait du poète le méchant face aux gentils, c'est la destruction de la foi philosophique dans le logos, c'est-à-dire dans le logos ordonné selon la raison. Or cette destruction n'est fautive que si l'on considère d'ores et déjà le logos comme ordonné et comme ce qui ordonne. Ce n'est pas en vain que Deleuze traite, dans un geste similaire à celui d'Althusser, ce à la suite de son appendice consacré à Platon, de Lucrèce et d'Épicure comme l'autre pendant de la tradition philosophique.

Les prédécesseurs d'Épicure ont identifié le principe à l'Un ou au Tout. Mais qu'est-ce qui est un, sinon tel objet périssable et corruptible que l'on considère arbitrairement isolé de tout autre ? Et qu'est-ce qui forme un tout, sinon telle combinaison finie, pleine de trous, dont on

croit arbitrairement qu'elle réunit tous les éléments de la somme ? Dans les deux cas on ne comprend pas le divers et sa production. On n'engendre le divers à partir de l'Un qu'en supposant que n'importe quoi puisse naître de n'importe quoi, donc quelque chose du néant. On n'engendre le divers qu'à partir du tout qu'en supposant que les éléments qui forment ce tout sont des contraires capables de se transformer les uns dans les autres : autre manière de dire qu'une chose produit une autre en changeant de nature, et que quelque chose naît de rien. Parce que les philosophes antinaturalistes n'ont pas voulu faire la part du vide, le vide a tout pris. Leur Être, leur Un, leur Tout sont toujours artificiels et non-naturels et corruptibles, évaporés, poreux, friables ou cassants. Ils préféreraient dire « l'être est néant », plutôt que de reconnaître : il y a les êtres *et* il y a le vide, des êtres simples dans le vide et du vide dans les êtres composés. (Deleuze, 1969 : 309)

Il y a du plein et du vide, il y a du plein dans le vide tout comme il y a du vide dans le plein, c'est dire aussi il y a dans l'original toujours déjà la copie comme il y a dans la copie toujours quelque chose de l'original, comme il y a dans le lit la matérialité du lit et l'image du lit qui se déploie dans l'esprit. Une lecture des rencontres, si elle n'est pas non plus une philosophie naturaliste ou entièrement immanente, déjà parce qu'elle ne suppose pas une explication du monde, que ce soit en tant que tout ou en tant que divers, si elle se tient plutôt dans le sillage de Lucrèce et d'Épicure, c'est parce qu'elle ne dit ni l'original ni la copie, mais plutôt, ce qui fait en sorte que la pensée peut les lier : « Conformément à la nature de l'atome, ce minimum de temps continu renvoie à l'appréhension de la pensée. Il exprime la plus rapide, la plus courte pensée : l'atome se meut aussi vite que la pensée. » (*Ibid.* : 311) Se muer aussi vite que la pensée, c'est la vitesse à laquelle la pensée peut constater, observer les collisions, la vitesse à laquelle elle peut être saisie par une image, une « vue de l'esprit », à la suite de laquelle s'entame la contemplation et la patience de la lecture de ce qui a eu lieu, de ce qui fut aperçu, aussi vite que l'éclair. Et la « rencontre » entre les opposés permise par la philosophie platonicienne, rencontre qui cherche à abolir la différence, Deleuze, dans *Différence et répétition* (1969), ne la décrit-elle pas exactement comme une « mauvaise rencontre », soit, comme une rencontre ratée ?

À partir d'une première impression (la différence, c'est le mal), on se propose de « sauver » la différence en la représentant, et de la représenter en la rapportant aux exigences du concept en général. Il s'agit alors de déterminer un heureux moment — l'heureux moment grec — où la différence est comme réconciliée avec le concept. La différence doit sortir de sa caverne, et

cesser d'être un monstre ; ou du moins, ne doit subsister comme monstre que ce qui se dérobe à l'heureux moment, ce qui constitue seulement *une mauvaise rencontre, une mauvaise occasion*. Ici, l'expression « faire la différence » change donc de sens. Elle désigne maintenant une épreuve sélective qui doit déterminer quelles différences peuvent être inscrites dans le concept en général, et comment. (Deleuze, 1969 : 65, je souligne)

Pierre Klossowski et le littéraire

Dans son *Histoire de la littérature ancienne et moderne (Geschichte der alten und neueren Literatur*, 1815), Friedrich Schlegel associe la littérature à toute production culturelle ou à toute matérialisation du savoir, dont la forme textuelle est alors prédominante. Terry Cochran, dans son article « The Knowing of literature », propose une lecture de ce texte de Schlegel et de l'emploi que fait celui-ci des mots littérature et productions de l'esprit :

It belongs to thinking in its very essence, and, as such, permeates all intellectual production, in every domain of segmented knowledge. [...] Literature—whether writing or the material artifact generally—bears the mark of mind without being reduced to the historical moment of its creation, to a given form of disciplinary knowledge, or to historical evolution. (Cochran, 2007: 135)

Cette conception très large de la littérature, prédominante au XIX^e siècle, s'est rétrécie au fur et à mesure que les disciplines se sont institutionnalisées, ont été délimitées et qu'elles se sont vues attribuer des méthodes de pensée, des codifications, toute une idéologie institutionnelle qui dit d'une discipline qu'elle concerne un savoir qui lui appartient en propre, une méthode, un médium, etc. Or malgré la dépréciation institutionnelle de cette conception de la littérature, à savoir toute forme de matérialisation de la pensée dans le monde, ou toute forme prise par la pensée pour se matérialiser, pour s'inscrire dans le monde, sa pertinence ne s'est pas affaiblie. Car elle permet de concevoir l'espace littéraire comme le dépositaire par excellence de la pensée, des résidus et des restes laissés par la pensée humaine, qui traverse et transcende le moment empirique de leur apparition et ne se résument jamais au seul ici et maintenant de leur manifestation.

Cette thèse s'inscrit dans une telle conception du phénomène littéraire, ce que le développement précédent a déjà rendu explicite, mais elle s'intéresse précisément à la manière dont

le phénomène littéraire *pense*, « it belongs to thinking in its very essence », c'est-à-dire à la façon dont la pensée s'y articule et s'y déploie, soit, tel que l'a argumenté cette première partie, par les rencontres. Or la rencontre est, cela a déjà été dit, un phénomène vaste dont il est difficile de parler, puisqu'elle n'est pas une catégorie ou un système, mais bien un acte de l'esprit, une action de l'esprit ou, plus justement, une *réaction* de l'esprit au cœur de la lecture, de la *lectio*, « action de ramasser, de recueillir » (Gaffiot, 1934 : 896) et de *lector* « lecteur, qui lit pour soi » (*ibidem*), soit une lecture opiniâtrement singulière. D'où la nécessité de la penser et d'en rendre compte à partir de quelque chose qui la véhicule. Dans le cas du phénomène littéraire, ce véhicule est celui de la figure, en tant qu'elle met en scène cet acte de l'esprit propre à la rencontre. Acte de l'esprit qui participe de la formation des figures et de leur propagation.

C'est ici que surgit la pertinence de l'œuvre et de la vie de Pierre Klossowski. Le penseur d'origine polonaise, allemande et juive, nationalisé français, a produit une œuvre textuelle, cinématographique, graphique (dessins) et de multiples traductions dont la constellation des motifs répétés donne presque le vertige. Touchant à toutes formes prises par les « productions de l'esprit », l'œuvre de ce dernier est exemplaire de la rencontre en ce qu'elle refuse déjà toute catégorisation, alors que sa vie, débutant par une enfance durant la Première Guerre mondiale, qu'il qualifiera lui-même d'« ambulatoire » (Arnaud, 1990 : 182), ne permet de le situer *nulle part*, mais apparaît pourtant concentrer en elle les crises de la modernité. C'est-à-dire que Klossowski, dans ce qui le rend impossible à classer, fonctionne lui-même comme une figure : ancré dans la matérialité de son existence tout en la dépassant constamment, Klossowski, de par la profusion des motifs de la tradition occidentale entre lesquels il produit des rencontres, tout comme par la pléthore de masques qu'il ne cessera d'apposer sur sa biographie, condense en son sein la puissance de la rencontre en tant qu'acte de l'esprit permettant de le considérer en tant que figure. Maurice Blanchot n'écrivait-il pas, en 1965 :

Je ne sais si, à la faveur de son récit, *Le Baphomet*, et de la réédition de la grande trilogie de *Roberte*, l'importance et la singularité de Pierre Klossowski comme écrivain, homme de pensée et créateur d'un monde d'images, vont enfin apparaître sous la lumière qui lui convient — lumière telle qu'elle préservera l'obscurité et se préservera elle-même de tout éclat d'apparence. (Blanchot, 1965 : 192)

Nombreux furent celles et ceux qui, comme Blanchot, reconnurent à Klossowski une singularité propre à celui-ci, ou qui insistèrent sur l'importance de reconnaître la singularité de son œuvre. Or jamais auparavant cette singularité n'a-t-elle été examinée de manière aussi approfondie, ni conçue, comme le fera cette thèse, en tant que plurisingularité, mais surtout, jamais avant l'œuvre de Pierre Klossowski n'a été conçue en tant qu'exemplaire non pas seulement d'elle-même, mais plutôt du phénomène littéraire⁷.

⁷ Le *Fonds Pierre Klossowski* est conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 8 place du Panthéon, Paris. Le fonds a été établi suite à une donation de Denise Klossowski en 2004. « Le fonds Pierre Klossowski réunit ses manuscrits (œuvres originales et traductions) et sa correspondance, que complètent un certain nombre d'imprimés, des dessins ou esquisses originales. Il est enrichi d'un ensemble d'archives relatif à sa mère, Baladine (la Merline de Rilke) » (Calames, en ligne, <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-289>, consulté le 13 juillet 2020). Une visite au fonds par l'auteur de la thèse n'a pas été possible, en vue de la pandémie de COVID-19.

Deuxième partie : L'exemplarité de Pierre Klossowski

Chapitre I – Le carrefour klossowskien

[...] je préfère les noms propres. Les noms propres, c'est le vrai pluriel : le singulier indéclinable.

Jean-François Lyotard

C'est un personnage très curieux, mon frère.

Balthus

De tous les hommes qu'il m'a été donné de fréquenter d'un peu près, et d'aimer, aucun ne me paraît plus « incroyable », plus « étranger », d'exil pur, que Pierre Klossowski ; aucun plus tenace, plus fidèle à son génie particulier, aucun plus habité, occupé dans tous les sens du terme. Aucun moins fait pour supporter ce que notre monde peut avoir de dur, d'inexorable, d'insensible. Mais aucun mieux fait pour en dénoncer l'horreur de manière à remettre un peu de lumière dans la pièce. Combien sombre. Aucun plus affranchi, dans son goût effréné d'une cérémonie réconciliatrice. Homme précieux. Mais : « on devient stupide dès qu'on n'est plus passionné ».

Perros

Atopos : être au carrefour

S'appuyant sur la mise en scène de Socrate par Platon dans ses dialogues, ainsi que sur son importance pour la pensée de Nietzsche et de Kierkegaard, Pierre Hadot, dans sa conférence intitulée « La figure de Socrate », propose une réflexion sur le sage¹ en tant qu'il est personnifié

¹ Ce qui est extrêmement intéressant dans ce geste, c'est qu'Hadot publie en 1993, la même année lors de laquelle plusieurs de ses articles et conférences seront réunis dans l'ouvrage *Exercices spirituels et philosophie antique*, 1^{re} édition de l'Institut d'études augustiniennes, dont sa conférence « La figure de Socrate », un article intitulé « La figure du sage ». Cet article, que l'on retrouve aujourd'hui dans l'ouvrage *Études de philosophie ancienne* (2010 : 233-257), réfléchit plus largement la figure du sage tel qu'elle s'est présentée chez Platon, à partir de la figure de Socrate, aussi chez Aristote, et chez les épicuriens et les stoïciens, où le sage a toujours parti lié avec le daïmon intérieur, c'est-à-dire avec une part divine. Or il est extrêmement intéressant de constater que même Hadot voit dans Socrate un condensé particulièrement fort de toutes les formes qu'a pu prendre le sage dans l'Antiquité.

par Socrate, mais aussi, sur Socrate en tant qu'il est devenu une figure agissante de la pensée occidentale, une figure qui s'est dérobée à l'histoire pour se tenir sans cesse dans un non-lieu où il lui est possible de perdurer en tant que figure.

Dès le début de la pensée grecque, en effet, le Sage apparaît comme une norme vivante et concrète ainsi que le note Aristote, dans un passage de son *Protreptique* : « Quelle mesure, quelle norme plus exacte possédons-nous en ce qui concerne le Bien, sinon le Sage ? » Ces recherches, ces réflexions sur le Sage comme norme se sont peu à peu fixées, pour plusieurs raisons, sur la seule figure de Socrate [...] Ensuite et surtout, la figure de Socrate, au moins telle que Platon l'a dessinée, présentait à mes yeux l'avantage unique d'être celle d'un médiateur entre l'idéal transcendant de la Sagesse et la réalité humaine concrète [...] 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 et de Xénophon, ont transformé et 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 [...] (Hadot, 2002 [1993] : 101-102)

Ainsi Hadot débute-t-il son article « La figure de Socrate », dans des formules qui rendent compte non seulement du caractère littéraire — « telle que Platon l'a dessinée » — reconnu de l'œuvre platonicienne, ainsi que de l'importance d'un Socrate devenu figure. Processus grâce auquel il devient possible de concevoir le sage en tant qu'intermédiaire, que pont, c'est-à-dire en tant que rencontre, entre deux oppositions, soit entre la sagesse (le transcendant) et la pratique humaine de la dialectique (l'immanent). Or ce qui se trame dans le déploiement de la figure de Socrate au sein de la tradition occidentale consiste aussi en une tentative de joindre entre eux des opposés tels, dans le cas de la figure de Socrate, l'universel représenté par l'idée de sage et la singularité de Socrate comme l'exemplifiant, ce faisant alors véhicule de quelque chose qui le dépasse, mais qui par le fait même, situe la figure dans un « no man's land » historique, c'est-à-dire, dans un mouvement de constant dépassement de son apparition historique. Socrate en tant que figure est précisément une rencontre, une modalité de production de la rencontre, qui dans le cas de Socrate a bel et bien « pris ». Et si Klossowski n'est généralement pas conçu en tant que figure, son œuvre use sans cesse du procédé socratique consistant à se vêtir de masques, à se camoufler sous d'autres visages,

sous d'autres figures, soit à user du processus de figuration permettant de le concevoir en tant que figure épistémologique du littéraire.

Socrate se masque lui-même : c'est la fameuse ironie socratique, dont nous aurons encore à dégager la signification [...] Socrate a même si parfaitement réussi dans cette dissimulation qu'il s'est définitivement masqué à l'Histoire. Il n'a rien écrit, il s'est contenté de dialoguer et tous les témoignages que nous possédons sur lui nous le cachent plus qu'ils ne nous le révèlent, précisément parce que Socrate a toujours servi de masque à ceux qui ont parlé de lui. Parce qu'il était lui-même masqué, Socrate est devenu le *prosopon* — le masque — de personnalités qui ont eu besoin de s'abriter derrière lui. Il leur a donné à la fois l'idée de se masquer et celle de prendre comme masque l'ironie socratique. Il y a là un phénomène extrêmement complexe par ses implications littéraires, pédagogiques et psychologiques. (*Ibid.* : 104-105)

Ce procédé littéraire, qui est celui de la prosopopée, ou de la personnification, dès lors que la prosopopée en est une forme, ne consiste pas seulement en l'attribution de caractéristiques humaines à des formes ou des êtres considérés comme non-humains. La prosopopée consiste à faire parler un absent, donc à présenter par le biais de l'absence que l'on cache sous le masque de la présence. C'est sans doute l'un des procédés rhétoriques et littéraires qui dévoile le plus la prodigalité d'une pensée de la littérature comme rencontre. Rendre compte de l'absence présente en toute présence, c'est bien cela que fait aussi le masque, le *prósôpon*, πρόσωπον, c'est-à-dire qu'il est là à titre d'ouverture à la rencontre, surajoutant des couches, démultipliant les rencontres, à tel point que le masque prend le dessus : chez Klossowski, la démultiplication des masques participe d'un processus de figuration, or à la différence de la figure de Socrate, le pari de celui-ci consiste en une démultiplication si exagérée que l'œuvre et la vie elles-mêmes, tout comme les motifs qu'elles mettent toutes deux en scène, ne se distinguent plus du masque, ou des écrans qu'il n'a cessé de vêtir, c'est-à-dire que son œuvre et même sa vie se réclament de l'univers du simulacre, ce à propos duquel il n'est pas possible de pointer une origine, qui se refuse à une telle assignation, mais qui s'intéresse avant tout aux effets produits par les rencontres qu'ils [les simulacres] autorisent à penser. Klossowski est figuration du littéraire en tant que ce qui se présente toujours sous le masque de la figure, qui met en scène la rencontre.

Or ce que dit aussi Hadot, point sur lequel il insiste non seulement dans la conférence qu'on retrouve dans *Exercices spirituels et philosophie antique* mais aussi dans un chapitre portant le même titre que le texte cité jusqu'à présent, soit « La figure de Socrate », qui provient de son livre *Qu'est-ce que la philosophie ?* — qui reprend presque exactement certains passages de la conférence « La figure de Socrate » — concerne un trait caractéristique du maïeuticien grec autorisant le processus de figuration, à savoir, son caractère *atopos*, du grec ἄτοπος :

On pourrait dire que Socrate est le premier individu de l'histoire de la pensée occidentale. Comme l'a bien souligné W. Jaeger, la littérature socratique, notamment les œuvres de Platon et de Xénophon, en cherchant à faire le portrait littéraire de Socrate, s'efforce de faire sentir son originalité, son unicité. Ce besoin naît certainement de l'expérience extraordinaire que représente la rencontre avec une personnalité incomparable. C'est bien là, comme l'a remarqué Kierkegaard, le sens profond des expressions *atopos*, *atopia*, *atopotatos*, qui reviennent très souvent dans les dialogues de Platon pour décrire le caractère de Socrate, par exemple dans le *Théétète* (149 a) : « On dit que je suis *atopotatos* et que je ne crée que de l'*aporia*. » Le mot signifie étymologiquement « hors de lieu » donc étrange, extravagant, absurde, inclassable, déroutant. Dans son éloge de Socrate, dans le *Banquet*, Alcibiade insiste sur cette particularité. Il existe normalement, nous dit-il, des classes d'hommes, des types idéaux auxquels correspondent les individus ; par exemple, il y a le type « grand général noble et courageux », ses représentants sont, dans l'antiquité homérique, Achille, et, parmi les contemporains, le chef spartiate Brasidas ; il y a le type « homme d'état éloquent et avisé », ses représentants sont, dans l'antiquité homérique, le grec Nestor, le Troyen Anténor et, parmi les contemporains, Périclès. Mais Socrate ne rentre dans aucune classe. On ne peut le comparer à aucun homme, conclut Alcibiade, tout au plus aux Silènes et aux Satyres. Oui, Socrate est l'individu, l'Unique, cet Individu, si cher à Kierkegaard qu'il aurait voulu que l'on inscrivît sur son propre tombeau : « Il fut l'Individu. » (*Ibid.* : 120-121)

Et :

Mais Socrate est impossible à classer. On ne peut le comparer à aucun autre homme, tout au plus aux Silènes et aux Satyres. Il est *atopos* : étrange, extravagant, absurde, inclassable, déroutant. Dans le *Théétète*, Socrate dira de lui-même : « Je suis totalement déroutant (*atopos*) et je ne crée que de l'*aporia* (de la perplexité). » Cette personnalité unique a quelque chose de fascinant, elle exerce une sorte d'attraction magique. (Hadot, 1995 : 57)

Le grec ἄτοπος, associant τοπος, un lieu, un endroit — à la fois un lieu topographique et un lieu que l'on pourrait qualifier de figuré, voire, de la *pensée* — au *a-* privatif, ἄ, signifie, comme le dit déjà Hadot, « qui n'est pas en son lieu et place, d'où 1. Extraordinaire, étrange, insolite », tout comme son dérivé féminin, ἄτοπία, défini par « 1 le fait de n'être pas en son lieu et place, d'où : nature extraordinaire (d'une chose), étrangeté, nouveauté (d'un mal, d'un châtement, etc.) Thc. 2,

51 ; 3, 82 ; Plat. Phædr. 229e, 251d || 2 extravagance, absurdité » et l’adverbe *ἄτόπως*, « d’une manière étrange, inconvenante ou absurde, Thc. 7, 30 ; Plat. Phæd. 95 b ; etc. » (Bailly, 2020 : 429). Or Socrate n’est pas seulement « pas en son lieu et place », il est *sans-lieu*, parce qu’inclassable, demeurant ainsi toujours étrange, « déroutant », extravagant et foncièrement *singulier*, voire absurde, malade, tel que le proposa d’ailleurs Nietzsche :

J’eusse aimé qu’il fût demeuré silencieux aux derniers instants de sa vie. : – peut-être eût-il alors appartenu à un ordre d’esprits encore plus élevé. Était-ce la mort ou le poison, la piété ou la malignité — quelque chose en cet instant lui délia la langue et il dit « O Criton, je dois un coq à Esculape. » Cette risible et terrible « dernière parole » signifie pour qui sait l’entendre : « *O Criton, la vie est une maladie !* » Est-ce possible ! Un homme tel que lui, qui avait vécu gaiement et comme un soldat aux yeux de tous — était un pessimiste ! (Nietzsche, trad. Klossowski, 1982 : 231, IV 340)

On ne peut non plus bien saisir la teneur de la relation d’amour et de haine qu’entretient Nietzsche à Socrate si l’on fait fi de ce caractère *atopos*. Le problème posé par Socrate pour Nietzsche est grandement lié à ce qualificatif : si Socrate est sans-lieu, déroutant, s’il est *atopos*, et que, parce qu’*atopos*, il n’est pas non plus « grec », au sens où on ne peut le considérer comme un exemplaire d’une pensée identifiée comme « grecque » puisqu’il ne s’y conforme aucunement, se fait jour alors une erreur considérable dans la pensée occidentale qui a fait de Socrate le penseur grec par excellence, soit, qui l’a classée, alors que celui-ci est justement inclassable. Et c’est la précisément que Socrate rejoint Klossowski, en tant qu’*atopos* : l’incapacité de la classer rend son œuvre si déroutante et inquiétante, tout comme son excès de singularité, son excès de non-lieu, la rend si étrange et la fait basculer dans la catastrophe qu’est le rire, et circonscrire Klossowski par sa vie biographique consisterait à répéter l’erreur observée par Nietzsche dans le cas de Socrate, ce que permet d’éviter une reconnaissance du caractère figuratif à l’œuvre chez Klossowski :

Incorrigible Klossowski! In “The Laughter of the Gods,” first published in 1965, Maurice Blanchot gives us to understand that laughter is the only response to these propositions, a divine laughter whose Nietzschean dimensions must nonetheless relativise the very notion of godhead, as we are thrown back into circles of eternal return. From within his own spirals of obsession Klossowski concludes “I am nothing at all before having been, being and remaining

a monomaniac.” He is *unclassifiable*—an artist like Henri Fuseli, as the surrealist André Masson would comment in 1967. (Wilson, 2002 : 26, je souligne)

Il y a, comme c’est le cas pour Socrate, quelque chose de fascinant dans une œuvre se déployant au sein d’une modernité faite de disciplines, de savoirs bien rangés et « objectifs », qui de par son caractère *atopos*, se refuse à la catégorisation. De fait, la singularité de l’œuvre klossowskienne se présente en tant que *plurisingularité* — par l’emploi démultiplié des masques que lui permet son trait *atopos*, qui se faisant, démultiplie aussi les rencontres entre des époques, lieux ou images qu’il s’agit alors d’arracher au lieu – spatial et temporel — qui leur est assigné.

Cette démultiplication des masques n’est pas seulement constitutive de l’œuvre, que celle-ci soit écrite, dessinée ou filmée, mais aussi de la vie de Klossowski, qui n’a cessé, tout comme son frère Balthus, de superposer des écrans, des voiles sur sa vie historique. Dédoublement de son caractère *atopos* qui n’est pas que celui de l’œuvre, mais aussi celui de la vie, dont l’enfance, je le rappelle, est décrite par Klossowski comme « ambulatoire » : « Mon enfance, située entre deux guerres mondiales, fut ambulatoire². » (Arnaud, 1990 : 182) Enfance ambulatoire qui de par ce trait changeant et transitoire, s’est faite errance continue autant dans l’œuvre que dans la vie, errance fortuite dont il sera question en détail tout au long de cette thèse, puisqu’elle est constitutive de la façon dont l’œuvre, la production, génère des rencontres, en s’inscrivant sans cesse dans un processus de figuration *atopos*.

Il n’est pas étonnant que l’œuvre de ce dernier soit sans cesse décrite comme hermétique, laborieuse, si ce n’est intraitable. Elle l’est, d’une certaine manière, dans la mesure où elle résiste à une certaine tradition herméneutique tout en s’y inscrivant, jeu d’oscillation que poursuit l’œuvre entière dans sa quête de plurisingularité. La plurisingularité klossowskienne permet non seulement

² Pierre et Balthus (1908) naissent tous les deux en France, mais la famille, de par les passeports allemands de Erich Klossowski de Rola et de Baladine Klossowski, est obligée de quitter Paris en 1914, en vue de la Première Guerre mondiale.

de briser les schèmes habituels consistant à poursuivre le geste de triage platonicien, découlant d'un principe de non-contradiction, elle rend de plus compte d'une multiplicité de vecteurs se rencontrant en son sein, c'est-à-dire qu'elle ne met pas en scène une rencontre binaire ou bicéphale, mais bien un carrefour de rencontres. La difficulté considérée comme inhérente à l'œuvre de celui-ci tient peut-être grandement de cela : la pensée, l'œuvre, la vie de Klossowski ne peuvent jamais être examinées dans l'optique d'une opposition ou d'une schématisation, plutôt, elles demandent à être contemplées selon la forme proposée par le *Trauerspiel*, c'est-à-dire via des détours, des digressions et avant tout, une reprise du souffle, soit par une lecture *patientia*. Tout comme elles demandent, selon la phrase de Langer, d'être lues en tant que ce qui fait surgir un nouveau qui semble surgir comme nouveau et qui pourtant, se tenait déjà présent, camouflée par une visière qui empêchait jusqu'alors le regard de s'y porter, déplacement de la perspective qui se montre partout dans l'œuvre et qui s'attache à la perspective baroque (voir chapitre IV). Si ce chapitre s'intéresse à la « vie » de Klossowski, ou plutôt, aux tergiversations qui entrecroisent la vie et l'œuvre sans jamais les immobiliser l'une devant l'autre, c'est que toutes deux concentrent dans leur plurisingularité les restes, voire les vestiges d'une psyché propre à une modernité sécularisée et ravagée par les deux premières guerres mondiales, qui exemplifie une tentative de pousser jusqu'au bout de l'abîme les rencontres permises par la puissance littéraire. Georges Perros le notait déjà implicitement lorsqu'il décrit Klossowski dans son *Papiers collés II* (publié pour la première fois en 1973) :

Cet homme semble venir de très loin. Pas seulement d'Europe centrale, pas seulement de la Rome impériale, pas seulement de Tübingen. Sous ce drôle de crâne, au front plus haut que nature, se battent, s'étreignent, se haïssent, font l'amour et la mort, comme nuages dans un ciel en difficulté, une multitude de dieux et déesses, les rêves et désirs indicibles des héros de la mythologie aussi bien que ceux de Kafka, de Nietzsche, d'Hofmannsthal, de Rilke, tous véritables habitants de l'aujourd'hui des siècles des siècles. Nous ne sommes pour cet homme hanté, cet homme d'extase, que contemporains de hasards, heureux ou non, selon sa volonté de puissance affective. (Perros, 2018 : 253)

« Cet homme semble venir de très loin », c'est-à-dire de nulle part, à tout le moins, pas d'un lieu qui puisse être pointé et fixé une fois pour toutes. Sans employer le terme, Perros décrit précisément Klossowski en tant qu'*atopos*, un non-lieu indéterminé (et qui ne doit pas être déterminé) au sein duquel se rencontrent les siècles et leurs figures, leurs *prósôpa*, πρόσωπα, qui n'a que des « contemporains de hasard », étant lui-même hasardeusement tombé dans un moment précis de l'histoire auquel on ne saurait expressément le rattacher. L'une des difficultés inhérentes à l'œuvre et à la vie de Klossowski, c'est qu'elles représentent un lieu où les différences se retrouvent face à face, et que ce face à face des différences, des oppositions, rend presque impossible de donner un nom précis à celles-ci, comme si l'on se trompait toujours, qu'elles nous condamnaient à mal lire, ayant quelque chose d'un carrefour aux mille pattes, d'une constellation d'astres que le regard ne peut jamais entièrement embrasser. Or les écrans rappellent aussi la question du masque socratique, masque qu'il lui est possible de porter précisément de par son caractère *atopos*. Les écrans déployés par Klossowski participent, bien sûr, de sa qualité *atopos*, puisqu'ils servent eux aussi de *prósôpa*, une manière de se cacher pour mieux se dérober à l'histoire permettant alors à ceux qui le lisent de le saisir en tant que masque, via celui d'Octave par exemple. Si Klossowski nous apparaît historique parce que sa présence et sa vie nous sont temporellement proches, alors qu'on ne saurait lire autrement Socrate que comme figure, la vie entière de Klossowski, camouflée sous l'écriture et les dessins, sous des masques répétés fait état d'une tentative consistant à faire en sorte de ne pouvoir être pensé autrement qu'en tant que masque, de permettre l'abstraction de sa personne historique, comme si seuls les restes qu'il laissait derrière lui devaient être pensés. Il y a, dans ce refus de transparence historique, un rapport profond à la pensée littéraire en tant que ce qui se dérobe à l'histoire, une conscience viscérale de la persistance de la lettre, des images et de la mise en scène, débris de l'auteur qui ne ramènent jamais à celui-ci, mais qui constituent sa figure.

La plurisingularité du penseur se manifeste d'ailleurs dans le simple fait qu'au sein de l'univers académique, à tout le moins, dans les disciplines dites des Humanités, vient avec la mention du nom Klossowski une certaine reconnaissance, une vague impression de connaître le nom sans certitude exacte, ou de savoir qu'il s'agit d'un nom qui fait partie du paysage littéraire et philosophique du XX^e siècle, mais sans plus. Un « oui, oui, j'ai vu ce nom passer quelque part », dans un livre quelconque, sur une page quelconque, mais je ne sais plus où, ni à propos de quoi. Certes, l'œuvre de Klossowski, comparativement à celles de Georges Bataille et Maurice Blanchot auxquelles elle demeure toujours associée — inconsciemment ou consciemment —, est quelque peu tombée dans l'ombre et dans l'oubli. Quelques spécialistes par-ci par-là, quelques lecteurs et lectrices avides sans doute, mais dans une proportion bien moindre que celle de ses deux amis et contemporains. Il n'en demeure pas moins que cette impression flottante de reconnaissance n'est pas faussée ou erronée, car le nom de Klossowski, de par la multiplicité de ses diverses présences, est bien souvent aperçu de manière indirecte, sans qu'on ait eu besoin de lire les textes auxquels le nom de celui-ci est associé en tant qu'auteur. Peut-être le nom a-t-il été rencontré via *Le Gai savoir* de Nietzsche, que Klossowski a traduit en 1954, traduction que l'on retrouve dans les *Œuvres complètes* (1967) de Nietzsche qu'ont dirigé Gilles Deleuze et Michel Foucault, ou via le *Journal intime* de Kafka, qu'il a aussi traduit et préfacé en 1945, ou via le *Nietzsche* de Heidegger aussi traduit par celui-ci en 1971 et qui reste, à ce jour, la seule traduction française de ce texte, ou peut-être via la version intitulée *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* de Benjamin, traduite en 1936³, ou, le *Journal* de Paul Klee, traduit en 1959, ou les *Poèmes de la folie* de Hölderlin, traduit par Pierre Jean Jouve avec la collaboration de Klossowski en 1930, ou chez Sierburg, Scheler, Hamann, Suétone, Tertullien, Virgile, Li-Yu, Wittgenstein aussi. Si on ne l'a

³ Première traduction de ce texte en français qui consiste aussi en sa première publication et dont il sera question dans le prochain chapitre.

pas rencontré à titre de traducteur, peut-être alors la rencontre aura-t-elle eu lieu via Deleuze, qui lui consacre un appendice de *Logique du sens* (1969), ou dans *Dits et écrits I* (1994, textes de 1926-1984) de Foucault, dans lequel on retrouve « Des mots qui saignent », qui porte sur la traduction de *L'Énéide* (1964) de Klossowski, ou encore dans *L'Amitié* (1971) de Blanchot... La seule énumération — qui n'est toujours pas complète — des productions et apparitions du nom dans des textes autres que ceux dont il est l'auteur témoigne déjà de la constellation de confluences et de vecteurs qui situent celui-ci au centre d'un carrefour très particulier. Déjà : traducteur de Nietzsche, Benjamin, Virgile, Wittgenstein, Heidegger, Hamann, Kafka, Klee, Suétone, Tertullien, pour n'en répéter que quelques-uns, qui sont tout autant de masques empruntés par Klossowski. On connaît la plupart du temps le nom de Klossowski en tant qu'il est caché, masqué, sous d'autres noms.

L'œuvre klossowskienne tente sans cesse de frayer des passages entre divers astres de la tradition occidentale, ce qu'elle fait notamment par les différents médias — ou les différentes « formes » — qu'elle emprunte : du textuel au visuel, l'œuvre s'immisce dans les nouvelles techniques promises par la modernité en criblant l'écran et le papier (sur lequel il écrit et dessine) d'obsessions aux motifs théologiques, antiques, baroques, et plus encore. Ainsi, l'œuvre de celui qui se décrivait lui-même en tant que monomane et gnostique est au carrefour des médias, du sacré et du profane, de l'image et du texte, des genres littéraires ainsi qu'au carrefour de penseurs, philosophes et poètes divers, influences mouvantes et hétérogènes présentes dès sa jeunesse. D'une enfance auprès des néo-impressionnistes, sa mère, Baladine, étant élève de Bonnard, à une vie de jeune adulte auprès de Rilke, alors amant de sa mère, puis de Gide et de Leyris, à la rencontre au milieu des années trente de Bataille, de Masson, de Caillois, de Heine, de Wahl qui lui demande la publication de deux textes dans *Recherches philosophiques*, à sa participation au Collège de Sociologie, à son entrée chez les dominicains en 1940, qu'il quitte pour le protestantisme pour finalement l'abjurer en 1946 et retourner au catholicisme, jusqu'à la rencontre de Denise qui, sous

le masque de Roberte, deviendra le « signe unique » de son œuvre, toute une constellation d'influences se dessine et se pénètrent. L'œuvre témoigne de la puissance de la rencontre en tant qu'interpénétrations de souffle, de débordements, produisant un espace de confluences extrêmement riche.

Si la littérature et la pensée littéraire se dérobent à la philosophie, soit à une philosophie qui les considère exclusivement en tant qu'objet de sa propre réflexion, c'est aussi parce que la philosophie elle-même ne peut échapper à la pensée littéraire dont le nœud est la rencontre. De la rencontre althussérienne qui s'ancrait presque exclusivement dans la tradition philosophique, à l'*intellectus spiritalis* d'Auerbach quant à lui ancré dans la tradition chrétienne, en passant par l'actualisation benjaminienne qui concerne le caractère lisible de l'histoire, à la pensée agissant par la création de symboles chez Langer, on ne peut que s'apercevoir que le phénomène littéraire contient en lui une puissance de perturbation dont la rencontre est le centre. Même le couple original-copie ne tient pas devant cette puissance, alors même qu'il sous-tend des institutions dont les présupposés hautement abstraits devraient en justifier les règles. Et si la rencontre dépasse Klossowski lui-même, à l'instar du geste posé par Hadot qui pense avec Socrate à titre de figure exemplaire du sage, la deuxième partie de cette thèse sillonnera l'œuvre de Klossowski afin de démontrer qu'elle est, parce qu'*atopos*, exemplaire de la rencontre et de la singularité du phénomène littéraire. Penser à partir de Klossowski en tant qu'exemplaire du phénomène littéraire conçu comme manifestation de rencontres, c'est par le fait même proposer une réflexion qui s'arrime dans l'action qui est celle propre à la rencontre, c'est-à-dire opérer un acte de l'esprit par lequel est pensée à partir d'un exemple singulier, d'une figure singulière, une question qui l'excède.

Du carrefour, du *quadrŭvium*

« Il traversa allègrement les frontières, celles des pays et des époques comme celles des genres » (Arnaud, 1990 : 7). Cette phrase apparaît dès la première page du livre *Pierre Klossowski* d'Alain Arnaud, considéré comme l'un des ouvrages les plus importants consacrés au penseur — presque toutes les études sur Klossowski le mentionnent, il s'agit d'un incontournable, étant à la fois un ouvrage biographique et un ouvrage sur l'œuvre du penseur réalisé en collaboration avec celui-ci. Ce qu'Arnaud note dès le début de son livre est primordial à l'œuvre et à la vie de Klossowski, et il n'est pas anodin qu'il le mentionne dès la première page. Le verbe traverser signifie certes passer d'un point à un autre, ou d'une rive à une autre, ici rive de la langue, rive des genres, rive des opposés, etc. Il s'agit d'un mouvement spatial, un déplacement géographique, tout comme il s'agit d'un mouvement de l'esprit, joignant les aspects tangible et intangible de la traversée. Traverser une étendue, c'est aussi traverser la pluie par l'horizon du regard, le *je regarde la pluie dans un mouvement horizontal*, de manière à provoquer une rencontre une fois le regard tourné vers l'image des gouttes de pluie entrant en collision et réfléchissant à partir de cette collision. Or Klossowski ne fait pas que traverser dit Arnaud, il traverse « allègrement », soit avec les *pieds légers*, dans le rire, rendu possible précisément en vue de son caractère *atopos*, en tant que celui-ci n'est fixé nulle part, n'a pas de lieu tangible auquel il est assigné, lui permettant par le fait même d'opérer des traversées que l'on pourrait qualifier d'aériennes, dès lors qu'un sol circonscrit ne le retient pas. Dans *Le secret pouvoir des sens*, Alain Jouffroy, au sein de l'introduction précédant la série d'entretiens réalisés avec Klossowski qui composent le livre, le présente selon une formule des plus similaires : « Écrivain, peintre ? Klossowski ne peut être réduit à ces définitions. Il n'a cessé de traverser à *sa manière* tous les modes d'expression » (Jouffroy & Klossowski, 1994 : 12, je souligne).

La traversée entretient des liens à la fois implicites et explicites avec l'idée du carrefour, qui littéralement signifie « Lieu relativement large (par opposition au simple croisement) où se rencontrent plusieurs routes, chemins ou rues venant de directions contraires » (CNRTL, Carrefour⁴) et qui, métaphoriquement, est défini ainsi : « point de rencontre d'éléments divers ou opposés » (*ibidem*). Autrement dit, Klossowski concentre précisément, de par sa situation au sein d'un carrefour rendant possible des traversées, un « point de rencontre », un « point de vue », au sens où l'entendait Nietzsche et Deleuze — voire un *pli* (voir chapitre IV). Or cette convergence, en fonction du carrefour qu'elle implique, renvoie à son tour à la notion de *metaxu* qui fut traitée dans le « Liminaire », ce pont grec qui est justement le point central d'une traversée mais d'une traversée toujours comprise comme provisoire — quelque chose se produit sur le pont, au carrefour, mais qui n'empêche pas de poursuivre la traversée, puisqu'on ne s'y installe pas non plus. Cette traversée des frontières matérielles et immatérielles opérée par Klossowski est ce qui le constitue à titre d'être *atopos*, elle est la marque première de ses masques, étant toujours en « traversée », il n'occupe pas un lieu précis, ni traducteur, ni écrivain, ni philosophe, etc., lui permettant alors de s'attribuer lui-même le qualificatif de « monomane », de se présenter sous le masque de la monomanie, là où le lieu qu'il occupe, le carrefour ou le pont, est toujours un lieu temporaire, voire, un lieu conçu précisément comme un pont vers d'autres lieux, un pont qui mène à d'autres routes, d'autres avenues, qui met en branle le mouvement de la pensée.

Giorgio Agamben, dans un entretien de 2015 avec Thierry Tremblay pour le numéro de la revue *Europe* consacré à Pierre Klossowski, mentionnait quelque chose de très juste à propos de ladite monomanie :

Il y a une phrase de Benjamin dans l'essai de jeunesse sur *La vie des étudiants* qui exprime, me semble-t-il, le cœur de l'œuvre de Pierre. « Les éléments de la situation finale », écrit-il,

⁴ Le CNRTL étant une ressource lexicale disponible en ligne, les références ne mentionneront que le mot dont il question afin d'alléger le texte. La référence complète du CNRTL est disponible dans la bibliographie.

« ne se présentent pas comme informe tendance progressiste, mais comme des créations et des idées en très grand péril, hautement décriées et moquées, profondément ancrées en tout présent. » On ne peut entendre ce que Pierre a voulu faire dans ses textes aussi bien qu'avec ses dessins, si on ne comprend pas qu'il a eu le courage de se situer d'emblée dans cette zone menacée et méprisable, et que ce qu'il entrevoyait de la situation finale l'a obligé à travailler constamment au bord du risible. Il en était parfaitement conscient puisqu'il a dit une fois qu'il ne se considérait ni comme un écrivain, ni comme un peintre, ni comme un philosophe, mais qu'il était et restait un monomane. (Agamben & Tremblay, 2015 : 10)

À l'instar de Benjamin, Agamben considérait Klossowski en tant que penseur messianique, ce dont il sera d'ailleurs question de façon plus détaillée dans la section de ce chapitre sous-titré « La catastrophe risible du hasard ». Ce lien que fait Agamben entre Benjamin et Klossowski est encore une fois tout entier lié à la part *atopos* des deux penseurs, par le rejet d'une pensée qui se voudrait exclusivement ancrée dans la période historique à l'intérieur de laquelle elle s'agite, pour plutôt se revendiquer d'une pensée qui comme le disait Perros dans la citation ci-haut, en est une de « tous [les] véritables habitants de l'aujourd'hui des siècles des siècles » (Perros, 2018 : 253). Un aujourd'hui des siècles et des siècles qui est le péril même de la pensée, péril d'un pont toujours sur le point de s'effondrer, le risque propre à l'acte de lecture qui n'est pas un risque pour le seul lecteur individuel mentionné dans le « Liminaire ».

Cette monomanie qui place Klossowski du côté du risible s'ancre par ailleurs dans les tentatives multiples de celui-ci de faire surgir des rencontres qui s'affichent sous maintes modalités mais qui sont toujours des manières de donner à voir une pensée voulant résister à toute forme de catégorisation ou de linéarité, une pensée plutôt comprise sous la forme d'une « oscillation continue » (Klossowski, 1973 : 120) devant la catastrophe du monde moderne. Il pleut partout dans l'œuvre de ce dernier, là où s'observe les collisions des multiples gouttes qui composent les mises en scène de celui-ci, mises en scène qui réalisent, et souvent déréalisent, « la prise » des rencontres. Certes, on pourrait facilement argumenter que la principale modalité de la rencontre retrouvée dans son œuvre est celle du visible et de l'invisible, du voir et du non-voir, en vue de son

obsession pour l'image en tant que dispositif de la pensée (voir chapitre IV). La rencontre entre des images qui aux premiers abords ne se présentent que sous les airs du paradoxe qu'est le stéréotype force l'entrée dans l'opposition entre ce qui se présente à la vision et ce qui demeure toujours camouflé à celle-ci, dans un geste qui par la notion de simulacre fait en sorte qu'entre les deux oppositions il n'y a pas que tiraillement, mais bien quelque chose qui passe, qui traverse. Cependant, si cette modalité de la rencontre demeure l'une des pièces maîtresses de l'œuvre de Klossowski, elle n'est aucunement la seule — son œuvre de traducteur oblige une réflexion sur l'original et la copie (voir chapitre II), les questions théologiques qui habitent ses textes s'attachent à la chair et à l'esprit, au Dieu et au Fils, au corps et à l'âme, etc., les aspects politiques se manifestent notamment sous l'opposition entre intimité et public, entre singularité et collectivité, entre la tradition et les époques (voir chapitre III), et plus encore. Dans tous les cas, Klossowski ne cesse de traverser les oppositions, de forcer leur carambolage et leur prise, de les amener à se rencontrer de manière à alimenter la pensée qui ne s'ébranle que par ce mouvement de la rencontre, qu'elle médite sans cesse. La traversée le situe dans un carrefour, c'est-à-dire au centre d'une constellation qui est à la fois celle de son œuvre et celle de sa vie, occupant une position de passeur et de médiateur — médiateur au sens d'interprète — de manière à la fois abstraite et tout à fait concrète. Or c'est là en quelque sorte le propre d'un être *atopos* — sa situation au carrefour est aussi celle d'un mouvement constant, soit, tel qu'indiqué ci-haut, une oscillation, entre les embranchements dudit carrefour. La qualité *atopos* de Klossowski permet l'opération d'une médiation continue entre son apparition historique, ses réitérations virtuelles et son devenir, par la possibilité de ses déploiements, et ainsi, elle permet le mouvement, qui s'accompagne de la création de passages. En ce sens même, le caractère *atopos* constitutif de Klossowski porte en lui et l'immanence et la transcendance, du moins des traces de la transcendance, dès lors que la transcendance peut être comprise comme ce qui n'est pas là, ce qui ne se donne pas à voir, mais

qu'il nous est possible de supposer, voire de présupposer, dans un ailleurs. C'est d'ailleurs en tant que passeur qu'Arnaud a décrit Klossowski :

Il a pratiqué quotidiennement l'image. Il a médité sur sa fonction tantôt dévoilante tantôt occultante. Il s'est donné un rôle dans le jeu qui oppose la vision singulière incommunicable et les figures qui tentent de la livrer. Allant de l'une aux autres puis revenant à la première, c'est le rôle d'un *passeur* qu'il s'attribua. Ses livres, ses dessins sont autant de tours de passe-passe. Défis lancés contre l'interdiction ou l'impossibilité de représenter ; voies de passage vers la vision, fût-elle « de dos ». (Arnaud, 1990 : 48, je souligne⁵)

L'expression « fût-elle « de dos » n'est pas sans rappeler « la pensée de derrière » de Pascal, « Raison des effets. Il faut avoir une pensée de derrière et juger de tout par là, en parlant cependant comme le peuple » (Pascal, 2004 : 98, FR. 84), c'est-à-dire l'intimité d'une pensée « intérieure » qui ne se laisse pas subjuguier par l'extériorité, soit par une vision matérielle du monde qui comprend ses institutions, son histoire, sa force et ses interdictions, mais qui cependant reste consciente et à l'affût des effets de cette matérialité sur elle-même, un processus de réflexion éminemment littéraire qui empêche la création d'une vision totalisante. Seule cette pensée intérieure, « de dos », presque spirituelle, peut affronter le poids de l'histoire et y accomplir des passages. Et seul le geste de cette pensée intime est à mesure de saisir la rencontre, de condenser l'opposition sous la forme de la rencontre, de créer des plis. Il importe donc, si l'on prend au sérieux ce qu'implique le non-lieu occupé par Klossowski, d'examiner non seulement le moment historique au sein duquel écrit, dessine et vie celui-ci, moment le situant dans la singularité de son apparition immanente, mais aussi les débordements de ses significations, soit l'horizon de ses

⁵ Klossowski était d'ailleurs des plus familiers avec le passeur par excellence, responsable des traversées du visible à l'invisible, de la vie à la mort, à savoir Charon, ayant traduit l'*Énéide* de Virgile, traduction dans laquelle il cherche à faire passer le latin au sein du français plutôt qu'à l'inverse, créant entre les deux langues une rencontre que les autres traductions de *L'Énéide* n'ont jamais mise en scène et dont il sera question dans le prochain chapitre : « Engendré d'Anchise, des dieux le véritable rejeton, tu vois du Cocyte les stagnantes profondeurs et la Stygienne palud : les dieux eux-mêmes de jurer redoutent et de tromper par sa divinité. Cette foule tout entière que tu discernes c'est l'indigente tourbe, l'inensevelie ; le *Passeur*, c'est Charon ; ceux-là que porte l'onde, les ensevelis. Et les rives il n'est donné de toucher, les horribles, ni les sourdes eaux de passer, avant que dans les sépulcres leurs os ne reposent. Cent ans ils errent et voltigent sur le littoral : lors seulement, admis, les stagnations convoitées s'en reviennent visiter. » (Virgile, trad. Klossowski, 2015 : 191, je souligne)

perspectives ainsi que sa verticalité, en tant justement que celui-ci occupe le centre d'un carrefour qui lui est tout entier singulier.

Le terme carrefour implique, comme celui de traversée, un pan vertical et un pan horizontal. Lorsqu'on s'imagine un carrefour, l'image qui surgit est celle d'une croisée des chemins, mais l'image peut se présenter, ou être perçue, de deux manières distinctes : soit l'on s'imagine soi-même au centre d'un carrefour, observant les chemins qu'il nous est possible de prendre et où il nous faut en choisir un pour continuer la marche, pour poursuivre le chemin, soit l'on s'imagine le carrefour tel qu'on peut l'observer sur une carte, c'est-à-dire en étant au-dessus de celui-ci, permettant l'observation des chemins d'un point de vue vertical. L'image du carrefour se dessine par ailleurs depuis longtemps dans l'univers littéraire, notamment dans l'*Œdipe* de Sophocle, qui institue le carrefour en tant que point de convergence par excellence, l'espace où se décide le destin. Dans le cas de Klossowski, ce lien entre le carrefour et la tragédie d'*Œdipe* n'est pas anodin, puisqu'il renvoie à une révélation, une prophétie, qui tombe sur *Œdipe* de manière hasardeuse mais qui l'oblige ensuite à prendre part à un ordre qui sans ce premier hasard n'aurait pas vu le jour.

« Tu as bien dit ceci : Laïos aurait été tué au croisement de deux chemins ? » (Sophocle, 1973 : 209), demande *Œdipe* à Jocaste après avoir entendu pour la première fois la prophétie reçue par Laïos d'Apollon. C'est le moment lors duquel commence à vaciller le cœur d'*Œdipe* ; la mention des deux chemins, du croisement, c'est-à-dire du carrefour, au sein d'une prophétie divine, éveille le doute, n'ayant pas oublié que c'est à une telle croisée que l'a déjà mené son chemin vers Thèbes. Ainsi, ce moment de la tragédie situe, tel qu'indiqué ci-haut, le carrefour en tant qu'exemplaire du point de convergence, ce lieu où se rencontrent les aléas de la vie humaine et le *fatum* institué par les dieux, où la part sacrée de la prophétie, soit, sa part proprement transcendante tombe sur *Œdipe*, dans le hasard des chemins qui se rencontrent au sein du

carrefour. Le carrefour œdipien instaure les deux pans propres au carrefour, le pan immanent, celui occupé par Œdipe marchant et rencontrant, au carrefour, Laoïs, et le pan transcendantal, vertical, confirmé à rebours par le meurtre de Laoïs au dit carrefour.

Le carrefour comme point de convergence, point de rencontre entre l'immanence et la transcendance, c'est-à-dire entre l'esprit et les objets — là où l'esprit opère un geste transcendantal — est repris dans le latin *quadrivium* : « du bas lat. *quadrifurcus*, littéralement « qui a quatre fourches » (ds Forc.) postérieurement substantivé au sens de « lieu où se croisent quatre chemins » ; cf. *carrouge* issu du lat. class. *quadrivium* » (CNRTL, Carrefour⁶). Au terme *quadrivium* s'est adjoint, durant la Renaissance Carolingienne, celui de *trivium*, nouveau carrefour, mais à trois branches, qui comprend la grammaire, la logique et la rhétorique :

[Dans les universités du Moy. Âge] Ensemble des trois premiers arts libéraux (grammaire, rhétorique et dialectique) qui composaient le premier cycle des études universitaires dans les facultés des Arts ou de la philosophie. [*Les philosophes du Moyen Âge*] avaient fait place à l'E [nseignement] de la musique dans le Quadrivium, qui embrassait l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique, et qui formait avec le Trivium, composé de la grammaire, de la rhétorique et de la dialectique, l'ensemble des connaissances, les « sept arts libéraux » (Brenet *Mus.* 1926, p. 134). (CNRTL, Trivium)

Le carrefour est ici conçu comme le point de convergence des savoirs, ou l'on pourrait dire, dans un vocabulaire plus contemporain, des disciplines. L'œuvre de Klossowski s'inscrit aussi dans un tel carrefour, dans la mesure où celle-ci traverse sans cesse les frontières disciplinaires, cherchant à déployer la pensée, la mise en scène de la pensée, à partir d'embranchements multiples : traversant

⁶ Le terme *quadrivium* est apparu au cours du VI^e siècle sous la plume de Boèce, qui réfère sans cesse à la division des sciences proposée par Platon dans le *Timée* et déjà entamée dans la *République* : « Le Quadrivium, qui doit son nom à Boèce et sa primauté à Platon (même si le réel se classe et se définit selon les genres et les espèces, conformément à Aristote), ouvre les voies du nombre et de la quantité, invite à la connaissance d'un monde soumis à l'immutabilité de ses lois, régi par la mesure et la grandeur. Ainsi l'arithmétique, la musique, la géométrie, l'astronomie sont sœurs, selon la représentation qu'en donnait déjà Platon (*République* 530d). Selon les définitions, tirées de Nicomaque de Gérase, que Boèce donne au début de son *Institution arithmétique* (1, 1, 4), les deux premiers arts traitent du nombre : l'arithmétique renvoie au nombre en soi, la musique, aux rapports numériques ; la géométrie et l'astronomie traitent de la grandeur, la première, de la grandeur en repos, la seconde, de la grandeur en mouvement. Le calcul s'applique à mesurer toutes les données réelles, d'où la primauté logique, mais aussi ontologique de l'arithmétique, remontant à Platon (*République* 522c) et reprise dans toute la tradition platonicienne, et en particulier dans l'*Institution arithmétique* de Boèce (1, 1, 8-12). » (Lamy, 2015 : 139)

toutes les disciplines, tous les savoirs, autant du *trivium* que du *quadrivium*, la pensée de Klossowski est inscrite partout et par le fait même, nulle part, carrefour lui-même *atopos*.

La superposition des écrans

La vie et l'œuvre de Klossowski exemplifient la rencontre propre à la pensée tout comme elles exemplifient un moment particulier au sein de l'histoire de celle-ci, mais qu'elles n'ont de cesse de dépasser, parce qu'elles sont toutes deux *atopos*. Né en 1905 et mort en 2001, Klossowski a pratiqué l'écriture fictionnelle, essayistique, théorique même — à tel point qu'il devient de toute façon superflu de chercher à délimiter les « genres littéraires » pratiqués par celui-ci, non seulement en vertu de leur difficulté de classement mais précisément parce que de telles distinctions ne disent rien du fond de l'œuvre et de la pensée de Klossowski —, ainsi que la traduction, le dessin et le cinéma, dans un siècle lors duquel ont proliféré divers médias ayant relégué à l'arrière-plan le médium de l'écriture en tant que transmetteur fondamental de la pensée humaine. De ces simples passages entre les genres dits littéraires et les formes artistiques que sont le dessin et le cinéma, s'illustre une psyché significatrice et révélatrice de son apparition au XX^e siècle. Or ces passages entre les genres et les médias sont aussi révélateurs de la persistance de l'obsession pour l'image, qu'elle soit mentale ou déployée dans l'écriture, le langage, le cinéma ou le dessin, prise d'une rencontre produite par un esprit qui s'est saisi de l'opposition entre visible et invisible et qui n'a cessé de l'articuler compulsivement. Or il ne s'agit pas ici de traiter de la vie de Klossowski selon un angle biographique qui permettrait de faire sens de son œuvre, attitude qu'il disait refuser lui-même⁷ :

Pierre Klossowski a montré une résistance constante envers toute tentative d'établir sa biographie. Ce n'est pas qu'il cherche à se dissimuler. Tous ceux qui ont reçu ses confidences témoigneront du contraire. Il est des motifs plus profonds à cette résistance. La crainte, tout

⁷ Attitude partagée par son frère Batthus, qui ne se lassait pas de mentir à propos de sa vie et de sa filiation, rendant volontairement difficile l'établissement d'une biographie.

d'abord, que les indications biographiques fournissent le leurre de clefs trop facile. S'il ne renie rien de ce qu'il a vécu ni de ce qu'il en a dit et montré, il refuse toutefois une interprétation de son œuvre à partir de son cursus individuel. « Nous sommes davantage que l'individu », répète-t-il après Nietzsche. Le second motif est que son existence fut placée sous le signe de la déambulation et de la discontinuité. Or toute biographie tend toujours à fixer, unifier, classer. Par là, elle estompe ou banalise les ruptures et le hasard, cette « fortuité » dont Klossowski a presque fait un impératif catégorique. (Arnaud, 1990 : 181)

Plutôt, il s'agit de démontrer que les éléments biographiques qui seront ici soulevés participent eux aussi à faire de Klossowski un exemple particulièrement propice à penser la rencontre, dès lors que ces éléments rendent compte d'une position toujours « au carrefour » de multiples embranchements théoriques, langagiers, esthétiques, et maints autres. C'est dire qu'il s'agira plutôt de s'intéresser à certains aspects de la vie de Klossowski afin d'en tirer des observations heuristiques. « Nous sommes davantage que l'individu » (*ibidem*), cette conviction nietzschéenne reprise par Klossowski est ici partagée, puisque sonder la rencontre en pensant à partir de Klossowski comme *atopos*, c'est déjà refuser de fixer la réflexion dans une identité statique et simplement biographique (dans ce que le terme « biographique » a de commun avec la notion d'historicisme en tant qu'il suppose un déploiement linéaire de l'histoire). Or si j'ai écrit ci-haut « qu'il disait refuser », c'est parce que ce même procédé rhétorique, qui utilise des données biographiques afin de les surpasser, n'est pas étranger à Klossowski ; c'est d'ailleurs celui-là même qu'il utilisa dans les écrits sur Nietzsche qui seront ensuite publiés sous le titre *Nietzsche et le cercle vicieux* en 1969. Il y offre notamment une lecture de la doctrine nietzschéenne de l'éternel retour — dont il dira qu'il s'agit d'un simulacre de doctrine — tirée d'interprétations des *Fragments posthumes* de Nietzsche à propos de ses céphalées, soit les douleurs corporelles qui l'assaillent, ainsi que de lettres personnelles, par exemple celles échangées avec Lou Andréa Salomé. C'est aussi celui-là qu'il emploie dans sa préface à sa traduction des lettres de Johann Georg Hamann, désormais publié sous le titre « Le mage du nord » (1988). Notons aussi la mention de la fortuité en tant « qu'impératif catégorique », l'importance du hasard, qui formule

d'une autre manière, mais dont la teneur est la même, la phrase suivante d'Althusser, déjà citée dans le « Liminaire » : « C'est-à-dire qu'au lieu de penser la contingence comme modalité ou exception de la nécessité, il faut penser la nécessité comme le devenir-nécessaire de la rencontre de contingents. » (Althusser, 1994 [1982] : 581)

Klossowski, donc, partageait avec Nietzsche (et Benjamin⁸) une inquiétude quant à l'approche biographique, inquiétude qui se manifeste dans le cas de Klossowski par une prolifération des écrans et de la feinte, de la ruse, tout comme chez Balthus. Inquiétude qu'il faut aussi comprendre comme un refus d'être limité par une vision biographique qui aurait tendance à le situer dans une époque et un lieu précis et va à l'encontre à la fois du caractère *atopos* de Klossowski, mais aussi, de son intérêt pour les effets produits par les simulacres. Or plutôt que de ne rien dire quant à leurs vies respectives, ne pouvant éviter que rien ne soit connu quant à celles-ci — souhait proclamé par Balthus lors de ses rencontres avec Nicholas Fox Webber à partir desquels sera écrite la biographie de 1999 — les deux frères ajoutent des artifices, des écrans, cumulent les couches d'informations afin de rendre extrêmement difficile le tri entre le vrai et le faux, ce d'une manière considérablement compulsive et exagérée chez Balthus. À tel point que parfois, même les écrans d'un seul d'entre eux se contredisent, soit chez Balthus⁹. Un écran, tel que l'indique le CNRTL, signifie « Tout ce qui fait arrêt, dissimule, souvent pour protéger de quelque chose » et au sens métaphorique ou figuré, « écran de la parole, des préjugés »

⁸ Avec bien d'autres penseurs aussi certes. On sait qu'Heidegger et Kant étaient aussi tous deux méfiants à l'égard d'un intérêt pour la vie biographique du philosophe, or si je mentionne Nietzsche et Benjamin en particulier, c'est en vue des liens entretenus par Klossowski avec ces deux penseurs. Dans son livre *Security : Politics, Humanity and the Philology of Care* (2013), John Hamilton traite plus amplement du rejet kantien et heideggérien de la vie biographique du philosophe.

⁹ L'une des phrases les plus citées quant à Balthus provient de l'introduction de Balthus par le critique d'art John Russell en 1968, et mentionne sa haine des entretiens et des questions à propos de sa vie : « Balthus hated interviews and didn't like to talk about his work. The art critic John Russell put it memorably (and now famously), when introducing the Balthus retrospective at the Tate Gallery in 1968: "Balthus is a painter of whom nothing is known. And now let's look at the paintings." » (Bertoni, 2008, en ligne, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/balthus-personal-view>, consulté le 23 août 2020)

(CNRTL, Écran). Les écrans ici dissimulent — non pas un dissimuler qui s’opposerait à ce que précise Arnaud, mais plutôt une forme de dissimulation qui est celle du simulacre — mais cette dissimulation est conçue comme fertile, autant dans une prise à la lettre du sens figuré de « écran de la parole » — Klossowski n’ayant de cesse de se revendiquer d’une œuvre qui mime mais au sens d’une pantomime — que dans une prise à la lettre de ce qui fait arrêt, ou dissimule pour protéger de quelque chose : or ce qui est protégé n’est pas la vie biographique comme telle, mais la pensée et les images, les obsessions qu’elles déploient, qui se veulent protégées d’une culture qui ne chercherait qu’à se les faire siennes et à les ravalier en son sein¹⁰ (voir chapitre III).

Le mystère qui entoura Balthus est de plus grande envergure que celui qui entoura son frère, considéré comme très généreux avec ses critiques, collègues, ou autres¹¹. Nonobstant cette générosité, il reste que Pierre Klossowski, qui n’appréciait pas, comme Balthus, les entretiens, et qui, tel que rendu par Arnaud dans la citation ci-haut, « a montré une résistance constante envers toute tentative d’établir sa biographie » (Arnaud, 1990 : 181), généra, tout comme Balthus, des écrans et des feintes, une forme de multiplication des couches d’informations qui exagère encore une fois sa position « au carrefour ». Les écrans expriment à leur tour la pertinence de Klossowski pour penser la rencontre, mais ils démontrent que la rencontre est aussi, souvent, une rencontre ratée. C’est-à-dire que la rencontre qui est en jeu par la mise en place des écrans et de la feinte, si elle est aussi formée par un acte de l’esprit, impose un ratage qui se présente comme une prise.

¹⁰ On peut aussi supposer que le sens figuré du mot « écran », qui renvoie aussi à écran des préjugés, ait part à un écran dissimulant, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, les origines juives des deux frères. Pierre n’en parla jamais directement, alors que Balthus s’ingénia à inventer des histoires à propos de sa mère et à affirmer obstinément que celle-ci n’était pas juive. Voir à cet effet la biographie de Balthus de Fox Webber (1999).

¹¹ Dans « Variations du signe », il est écrit : « Et je regretterais de n’avoir pas dit combien Pierre Klossowski, qui était un être chaleureux, hospitalier et disert, a su s’entendre à merveille avec ses hôtes de tous horizons et de tous âges, qui lui rendaient visite au 69, rue de la Glacière (son appartement) ou au 24, rue Vergniaud (son atelier), qu’ils fussent de simples admirateurs, des critiques empathiques [...] Klossowski savait parler de tout et de rien, et, avec le sourire, vous emmener avec lui dans les mondes enfouis qui fondent notre culture » (Amstutz, 2015 : 24) et Agamben, dans le même numéro de la revue *Europe*, dira qu’à la première rencontre avec Klossowski et malgré la différence d’âge, « quelque chose comme de l’amitié s’est établi immédiatement entre nous » (Agamben, 2015 : 9).

Les Lois de l'Hospitalité (1965), trilogie de Klossowski formant l'un de ses textes les plus connus, participent de cette exagération du ratage, là où on le sait, Octave est le masque de Klossowski et Roberte le masque de Denise. Cette disposition d'écrans fictionnels à parti lié avec le rejet de la biographie en tant que ce qui cherche à fixer, et elle force la collision entre ce qu'on a tendance à distinguer comme d'un côté le réel et de l'autre le fictionnel.

C'est dans un entretien avec Rémi Zaugg qu'est rendu le plus clairement ce rejet d'une « biographie » qui les fixerait, lui et ses œuvres, une fois pour toutes :

Zaugg – [...] D'où ma question : depuis quand dessinez-vous ? Vos parents, votre oncle¹² peignaient, votre frère...

Klossowski — Non, voyez-vous, n'insistons pas trop sur les origines de la tardive mutation de mon expression littéraire en celle picturale à peu près exclusive. J'estime quelque peu dérisoire d'expliquer, voire cautionner, mon évolution tant par le milieu où nous eûmes, mon frère et moi, le privilège d'avoir été formés, que par les noms célèbres de ceux qui, du point de vue des influences, furent en quelque sorte nos génies tutélaires. Imaginez des enfants à qui l'on inculque de façon prédominante durant leur éducation que l'œuvre d'art, telle qu'ils la voient produire et collectionner dans leur proche entourage — soit le *simulacre* (terme sculptural que j'applique au tableau), les règles de son exécution, avec les critères de ce qui est de *bon* ou de *mauvais goût*, donc le *style* — que tout ceci constitue un code propre à imprégner leur sensibilité et leur entendement, enseigné telle une morale, et dont l'observance devra programmer leur avenir. De surcroît fortement marqués par le symbolisme de la liturgie romaine, ils ne tarderont pas à confondre ce code purement esthétique avec celui de l'iconographie religieuse : l'exemple prestigieux de celle médiévale et baroque incite à un *culte des images* nullement dévotionnel mais bien pragmatique pour autant qu'il stimule chez eux le désir d'en fabriquer à leur guise : l'image à laquelle ils songent quelle qu'elle soit, profane non moins que sacrée, devra toujours *baigner* dans « l'obscur *clarté* » des sanctuaires ; tel sera l'effet qu'ils s'exerceront naïvement à obtenir, en marge de leurs études secondaires au point de les compromettre souvent. Donc l'acte de *figurer* (peindre, sculpter, etc.) sera devenu à leurs yeux enfantins comme un jeu fascinant, un moyen « incantatoire » — terme qu'assurément ils ignorent, ce faisant. Certes, j'exagère ici ce qui chez les tout jeunes

¹² L'oncle de Pierre et Balthus, frère de leur mère Baladine, était le peintre juif allemand Eugen Spiro, qui s'impliqua activement contre l'antisémitisme nazi. Obligé de quitter toutes ses fonctions en 1933 suite aux lois antisémites qui sévissent en Allemagne, il quitte deux ans plus tard Berlin pour Paris, puis un an plus tard, en 1936, il se rend à Sanary-sur-Mer, alors connu comme étant un point de rencontre pour des artistes et intellectuels s'opposant au régime nazi. Il fonde la même année une association d'artistes émigrants de langue allemande appelée « Union des artistes libres », aux côtés de Max Beckmann, Georges Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee (dont Pierre Klossowski traduira le *Journal* en 1959), Oskar Kokoschka, Anton Räderscheidt et G.H. Wolheim. Spiro présidera l'association en 1938 et 1939. En 1938, suite à l'exposition de propagande nazie sur l'art dégénéré qui se tint à Munich en 1937, il organise avec Paul Westheim, un critique d'art allemand, une importante exposition d'artistes prohibés à Paris. Il joint aussi la Ligue internationale contre l'antisémitisme. Suite à l'invasion de la France par les troupes allemandes en 1940, le nom de Spiro se retrouve sur la liste des artistes à arrêter. Il fuit avec sa famille à Biarritz, d'où ils se rendent à Marseille. Ils seront aidés par Breton, Bellmer et Tzara alors qu'ils font face à des menaces de la part du régime collaborationniste de Pétain. Puis en 1941, grâce à l'aide de Thomas Mann qui demande directement au président Roosevelt de l'accueillir, Spiro et sa famille quitte l'Europe pour les États-Unis. Il y vivra jusqu'à sa mort.

garçons que nous étions à cette époque lointaine n'obéissait qu'à la pure intuition. Toutefois, c'est bien là que se formerait la sorte de jugement porté sur l'existence, implicite à notre manière ultérieure d'appréhender la réalité : sous tous ses aspects elle n'aurait de valeur et de signification qu'en tant que motif de création ou d'invention, dès lors que la *vérité* ne se manifeste ailleurs ni autrement que dans la *fiction*. Façon de sentir et de penser qui risque d'être aussi fallacieuse que bénéfique si une impulsion tenace et durable ne vient la vérifier. (Klossowski & Zaugg, 1984 : 6-7¹³)

Toute la description donnée par Klossowski, qui se refuse encore une fois à de seules données biographiques, est empreinte plutôt des impressions, soit des effets, comme dans le cas du simulacre, qu'a produit une enfance entourée de « génies tutélaires » et de peintres, notamment. Une enfance baignée par une vision de la représentation, de l'imitation, comme le nœud même de l'existence, qui ne s'explique fertilement qu'en vertu d'un rapport affectif à la représentation qui fut l'enveloppe même de la jeunesse, une jeunesse qui s'est construite devant l'écran même de la représentation, écran qui est devenu le moteur de la vie affective elle-même. Là encore se montre la pertinence de penser Klossowski en tant que figure épistémologique du littéraire, dès lors que la vie se confond toujours avec la puissance de la représentation, puissance que la section suivante du chapitre tentera d'expliquer en proposant l'analyse de quelques masques et écrans arborés par Klossowski.

Le masque huguenot

À partir des notes que Klossowski rédige de manière à permettre à Arnaud l'écriture d'une courte section biographique dans l'ouvrage que celui-ci lui dédie, Arnaud écrit : « Les Klossowski sont une ancienne famille polonaise ayant conservé cette "appartenance" après le partage de leur pays,

¹³ La citation ci-haut provient d'un entretien entre Klossowski et Rémy Zaugg, publié notamment dans le n. 14 de *Repères, cahiers d'art contemporain*. Or la version de l'entretien publié en français dans *Repères* en 1984 n'est en fait qu'une partie de celui-ci, dont une version plus complète en français peut être trouvée dans l'*Anthologie des écrits sur l'art de Pierre Klossowski* publiée en 1990 et dirigée par Catherine Grenier, Bernard Bustène, Claude Ritschard, Pascal Bonitzer et Marie-Dominique Wicker, publié dans *L'état des lieux, La différence/Centre national des arts plastiques* en 1990. On trouve aussi une traduction anglaise, réalisée par Alan Weiss et Chantal Khan Malek, publiée en juillet 1985 dans le numéro spécial de *Art & Text* (n. 18), « Phantasm and Simulacra. The drawings of Pierre Klossowski ». Il est donc possible que les références à l'entretien tout au long de cette thèse apparaissent avec des dates et des pages différentes, en fonction de la version dont les citations proviennent.

“avec une ascendance huguenote”, ajoute P.K., datant de la Révocation. Le couple avait opté pour la France. “Mon père détestait l’éducation prussienne.” » (Arnaud, 1990 : 182)

La « supposée » ascendance huguenote ajoutée par Klossowski est un mensonge, mais qui fonctionne en tant que masque. Sur le site web du *Fonds Balthus*, la section biographique indique : « La famille d’Erich est catholique polonaise du côté paternel, mais son père Victor a dû se naturaliser prussien et protestant pour faire carrière de magistrat à Bunzlau puis Breslau (Empire allemand) où il décède en 1895 » (*Fonds Balthus*, en ligne, <http://www.fonds-balthus.com/lhomme.php>, consulté le 5 juin 2020) Aux dires de Balthus, la famille Klossowski descendait du clan de Rola, d’où son utilisation du de Rola (et même de Comte de Rola) que Pierre n’a quant à lui jamais ajouté à son nom. Or le clan aristocratique de Rola *trouverait* ses racines en Pologne, et selon les données historiques quant aux déplacements des huguenots suite à la Révocation de l’Édit de Nantes, il n’y a pas de traces d’ascendance huguenote en Pologne. Mais l’ascendance du clan lui-même est aussi un mensonge de Balthus, ou plutôt, un écran, encore une fois. Ici même, les écrans déployés par les deux frères sont contradictoires.

Affirmer que la famille Klossowski est d’ascendance huguenote, ce du côté du père, c’est aussi du même coup placer la question de la filiation sous l’égide non pas de l’ascendance juive, qui est de fait dissimulée, ou, dont l’importance est à tout le moins diminuée au détriment de celle du christianisme, dans ce cas-ci protestant, et exprimant un rapport à la question de l’ascendance et de la filiation comme quelque chose qui mêle, qui brouille une identité qui refuse à se présenter au monde. Il n’est aucunement anodin, en vue de tout cela, que l’écriture de Klossowski se soit livrée à un combat continué contre la supposée stabilité du sujet et de l’identité. En même temps, l’écran mis ici en place répond possiblement à l’écran dans son sens métaphorique, celui des

préjugés, qu'il cherche à contrer, ce dans le contexte d'un siècle aux prises avec un grondant antisémitisme¹⁴.

La puissance et la persistance de cette multiplication des écrans est très bien rendue par les entrées de l'encyclopédie *Autour de l'art juif, Peintres, sculpteurs et photographes* de Adrian M. Darmon (2003), dans laquelle les informations quant à Balthus, Klossowski, Baladine et Eugen Spiro sont elles-mêmes contradictoires. Par exemple, l'entrée « Klossowski Pierre », indique :

Français. 1903¹⁵-2001. Entre 2 000 et 10 000 \$. Dessinateur, illustrateur et sculpteur. Frère de Balthus voir sa biographie, il vécut en Allemagne et en Suisse avant d'aller faire des études artistiques à Paris. Il fréquenta alors les milieux intellectuels et envisagea de devenir prêtre durant la Seconde Guerre mondiale. Il commença une carrière d'écrivain avant de se consacrer au dessin durant les années 1950. Sa mère était la fille d'un officiant de synagogue à Varsovie selon le biographe de son frère. (Darmon, 2003 : 251)

¹⁴ L'on trouve quelques notes, quelques mentions précises éparpillées par-ci par-là, principalement autour de Baladine et un peu plus autour de Balthus, qui se réfugia en Savoie en 1940 durant l'occupation de Paris et qui partit ensuite pour la Suisse en 1942, mais très peu de mentions quant à Pierre, dont l'une, de biais, que l'on trouve, dans l'ouvrage *Louis Massignon, le cheikh admirable* : « Certains de ses élèves proches prennent alors leurs distances et Massignon est en particulier choqué par le portrait brossé par Pierre Klossowski, juif converti au catholicisme [...] » (Destremau & Moncelon, 2005 : 363) On trouve, dans l'ouvrage *Présence de l'Allemagne à Bordeaux : du siècle de Montaigne à la veille de la Seconde Guerre mondiale* (1997), des détails quant au départ pour Bordeaux de Baladine durant la guerre. Elle ne rentrera à Paris qu'en 1947, où elle résidera jusqu'à la fin de sa vie avec Pierre et Denise, dans leur appartement rue du Canivet, puis rue de la Glacière : « L'Entre-deux-guerres est marqué par des contacts amicaux fructueux [...] Ne pouvant se passer de ses amis intellectuels, il [Jean Carrive] séjournera plusieurs mois par an à Paris, auprès d'André Breton, Pierre Bertaux, Pierre Leyris et Pierre Klossowski, les trois Pierre "géniaux" sortis de la même classe de "prépa" du lycée Janson-de-Sailly de Paris [...] Pierre Klossowski est écrivain, traducteur, théologien [...] C'est le grand ami de Jean qui fréquente aussi Balthus (Balthasar), frère cadet de Pierre Klossowski [...] Jean rencontre chez les deux frères Paul Eluard, Philippe Soupault, Gilbert Lecompte, Mony de Bouilly, Georges Bataille [...] Charlotte, à des rares exceptions près, ne fait pas partie de ces rencontres. Un jour, cependant, elle rencontre Baladine Klossowski [...] Originaire de Breslau comme Charlotte (le père de Baladine, née Dorothee Spiro, était rabbin), les deux femmes ne pouvaient que s'entendre. À ce propos, il faut remarquer que Balthus a toujours aimé faire planer un doute sur son origine en laissant supposer qu'il était le fils de Rilke [...] Puis arrivent la guerre et la clandestinité. Mais il y a aussi de l'espoir. La secrétaire de mairie de Saint-Quentin-de-Caplong délivre de faux papiers. La secrétaire du consulat de Bordeaux, Marie Davion, apparemment d'origine huguenote, fait de même et sauve la vie de nombreux juifs allemands, qui se présentent à elle, en leur permettant de fuir à l'étranger. La Girarde s'anime. Baladine Klossowski arrive de Paris [...] Dix à douze personnes vivent et travaillent en permanence dans la petite propriété, souvent dans la même pièce, le salon. Ils écoutent radio Moscou, radio Washington et Boston d'où vient une voix qu'ils appelleront "le faux Breton" : "Voilà les nouvelles, bonnes et mauvaises..." Plus tard, ils apprendront que c'était effectivement la voix de Breton qui se trouvait à Boston, à côté de Denis de Rougemont. » (Ruiz, 1997 : 224-225)

¹⁵ La date de naissance de Pierre Klossowski indiquée dans l'encyclopédie est erronée. Tel que précisé plus tôt dans ce chapitre, Klossowski est né en 1905 et son frère Balthus est né 3 ans plus tard, en 1908. À tout le moins, ce sont les indications qu'a données Klossowski à Arnaud.

Alors que l'entrée « Spiro Elisabeth Balladyna » indique : « Fille d'un célèbre officiant d'une synagogue de Varsovie, elle fut la mère de Balthasar Rola de Klossowski, plus connu sous le nom de Balthus, et de Pierre Klossowski » (*Ibid.* : 105) et que celle de son frère et de l'oncle de Balthus et Pierre, l'entrée « Spiro Eugen », dit : « Fils d'un cantor réputé de Breslau » (*ibidem*). Or telle que l'indique l'entrée « Klossowski Pierre », la mention de Varsovie provient du biographe de Balthus et peut-être, de Balthus lui-même — mais rien n'est plus incertain en vue des nombreux et incohérents mensonges de Balthus quant à l'ascendance de sa mère, mensonges consistant à nier que Baladine était juive et même, qu'elle était la sœur de Spiro.

La mention de l'ascendance huguenote ne peut, de plus, que tourner la réflexion vers le titre de ce qui deviendra en 1965 la première partie des *Lois de l'hospitalité*, c'est-à-dire *La Révocation de l'Édit de Nantes*, paru pour la première fois en 1959, soit 6 ans après la première parution de *Roberte ce soir*, deuxième partie des *Lois de l'hospitalité*. Car on le sait, l'édit de Fontainebleau, un peu moins d'un siècle après la mise en place de l'Édit de Nantes, révoque la liberté de culte que ledit Édit de Nantes avait donné aux protestants. À titre d'édit de tolérance, l'édit de Nantes soulève, comme tous les édits de tolérance, un problème d'état qui concerne la formation des collectivités et de l'esprit collectif, c'est-à-dire qu'il cherche à articuler les possibilités de former un esprit étatique collectif dans un état où des communautés n'ont pas les mêmes croyances. Sa révocation en 1685 force des centaines de milliers de protestants dits huguenots à quitter la France, dès lors que sa révocation signifie par le fait même qu'ils ne sont plus tolérés et donc, que la question du rapport à l'autre impliquée dans la notion de tolérance en devient ici une d'exclusion — or l'exclusion est une potentialité constante de la tolérance, et de l'hospitalité. Cette fracture entre l'Édit de Nantes à l'Édit de Fontainebleau fait bien état d'une discontinuité ou plutôt, d'une histoire en ruptures, non-linéaire, semblable aux ruptures présentes

dans la vie de Klossowski lui-même et revendiquées par celui-ci¹⁶. Dans son article « L'hospitalité, une valeur universelle », Anne Dufourmantelle écrit :

Telle était la règle : que l'étranger soit reçu comme un roi. En ce sens, l'hospitalité est le premier acte politique. C'est sans doute ce que traduit également la racine latine du mot hospitalité : *hostis* qui signifie à la fois l'hôte (invité et invitant) et l'ennemi. Ainsi l'hospitalité et l'hostilité ont une racine commune dans la langue. L'*hostis*, l'hôte, est de ce fait toujours aussi potentiellement un ennemi. Derrida avait inventé un néologisme *hosti-pitalité*. L'étranger excite le fantasme de celui qui vient vous déposséder dans votre propre maison, qui vous séduit et prend vos biens. Je rappelle que l'hospitalité inconditionnelle est une obligation d'accueillir l'autre sans rien lui demander, ni son identité ni d'où il vient, où il habite. Derrida montre bien que cette loi d'hospitalité inconditionnelle ne peut pas être appliquée politiquement, car elle serait absolument subversive. Aucune économie ne peut s'y fonder puisque l'hospitalité inconditionnelle remet en question très radicalement les règles du lien social conçu sur l'échange et la réciprocité, c'est-à-dire sur une certaine symétrie : « Je t'invite et en échange, tu m'offres au moins ton identité et ton lieu d'origine — ensuite, voyons ce que nous avons intérêt à échanger d'autre. » (Dufourmantelle, 2012 : 58-59)

Cette impossibilité d'application politique et de fondement économique d'une loi de l'hospitalité absolue soulevée ici par Dufourmantelle à partir de Derrida s'expose dans la tentative d'articulation des lois de l'hospitalité d'Octave, qui, nous dit Klossowski, ne peuvent jamais être comprises puisqu'elles sont confinées dans leur expression au sein de ce qu'il nomme les « signes quotidiens ». Hamilton, dans son *Philology of the Flesh*, écrit à propos des signes :

At least here, reference, as opposed to inherence, entails employing a word to grasp something else, using language as a means and therefore using it up. In having the word refer or relate or report to what it names, one acts in confidence that the signifying term will float assuredly to its final resting place and never again stir. It is therefore perfectly apt that the Greek word for "sign" (*sema*) also names the "tomb" that divulges the identity of the deceased. Semantics seals the grave. And readers who approach words with the expectation of discovering this ultimate sense do little else than pay their respects to a language lying in state. (Hamilton, 2018 : 68)

C'est cela que précise d'une certaine manière Klossowski dans son article « De l'usage des stéréotypes et de la censure exercée par la syntaxe classique (*De l'incommunicabilité des Lois de l'Hospitalité*) » :

Les signes du code quotidien traduisent ainsi le fond des *Lois de l'Hospitalité* : l'adultération de l'épouse par l'époux. Dans le code des signes quotidiens, cela veut dire que l'époux entraîne l'épouse à commettre l'adultère. En fait, dans *Les Lois de l'Hospitalité*, l'hôte offre son épouse

¹⁶ Dans le texte « Les deux Oncles » qui sera traité plus loin dans ce chapitre.

(l'hôtesse) à leurs invités. Octave veut ainsi découvrir l'identité véritable de Roberte au contact de l'étranger, de l'inconnu, parce qu'il croit n'avoir connaissance dans son lien conjugal que d'une identité apparente, donc fallacieuse, de son épouse : dans le fond, il appréhende dans Roberte une pluralité de natures qui ne se révéleraient à chaque fois que par l'intermédiaire d'amants fortuits. Toutefois, ce n'est jamais qu'en tant que Roberte demeure le bien inéchangeable d'Octave que cette entreprise a un sens : elle n'a de sens que parce qu'elle est contradictoire. (Klossowski, 1984 : 14)

Les signes quotidiens tuent l'expérience des lois de l'hospitalité telle qu'elle est conçue par Octave, puisqu'ils ne peuvent que la renvoyer à autre chose, à un sens qui détruit l'expérience elle-même, soit en la faisant entrer dans la catégorie de l'adultère ou dans celle du libertinage. Sens qui dans les deux cas est celui des signes quotidiens de la réalité à l'opposé de ceux de la fiction, ce que récuse l'expérience des lois. Ici, il faut aussi bien saisir que les signes quotidiens de la réalité ne s'opposent pas véritablement à ceux de la fiction, mais que le stéréotype de cette conception impose à ceux-ci une distinction où les signes quotidiens ont un sens déjà donné à l'avance, alors que dans l'univers de la fiction produite par Klossowski, les signes ne peuvent se soumettre à cette règle. Ainsi, lorsque Klossowski précise que cette expérience « n'a de sens que parce qu'elle est contradictoire », il rend bien compte de l'impossibilité de la comprendre si on ne la lit et l'interprète qu'à partir des signes quotidiens qui eux, refusent la contradiction : les signes quotidiens sont tels les signes décrits par Hamilton, il vide les mots d'un sens que ceux-ci servaient à pointer, à contenir, et une fois le contenu dévoilé, le contenant de l'expérience et des mots — dans toutes leurs contradictions — est évacué. Là encore on est dans un refus d'une lecture des conclusions, mais plutôt, dans l'idée d'une lecture des rencontres, une lecture qui conserve la contradiction et constate ce qui, par cette contradiction, traverse, ou ne traverse pas.

Ici, le rapport avec l'autre, avec l'inconnu, sous un geste qui selon les coutumes monogamiques — et les coutumes de l'Édit de Fontainebleau qui, pour souder la collectivité, passe par une unification que l'on pourrait aussi nommer « monogamique » du religieux, refusant une pluralité de cultes — devrait être *intolérable*, répond aussi tout à fait à la partie hostile de

l'hospitalité, à « L'étranger [qui] excite le fantasme de celui qui vient vous déposséder dans votre propre maison, qui vous séduit et prend vos biens. » (Dufourmantelle, 2012 : 58) Or là ce n'est pas la même chose, puisque l'étranger ne prend pas, ou plutôt, ne vole pas le bien, celui-ci lui étant donné par l'hôte. Ces lois, qui refusent le « principe d'identité » nécessaire à toutes formations desdits signes quotidiens sont exactement liées à l'impossibilité économique et politique de penser sans la propriété, sans la fixité de l'identité de la propriété que les signes ont menée au tombeau :

On demeure ici dans le même lieu conceptuel : au nom du principe d'identité, soit de propriété, c'est un même interdit qui frappe à la fois l'adultère et la prostitution universelle, et parce que l'un et l'autre sont l'énoncé de ce même interdit, c'est précisément cet interdit qui garantit l'expression intelligible des contenus d'expérience nommés adultère ou prostitution. Mais qu'en est-il alors du contenu d'expériences que formulent Les Lois de l'Hospitalité : soit le comportement d'Octave à l'égard de Roberte ? Octave feint d'instituer ou de réinstituer une coutume ; si même elle a existé en tant que telle sous d'autres latitudes, elle ne trouve pas sa référence dans nos sociétés occidentales, si ce n'est dans le sens du libertinage, et alors jamais dans le sens prétendu par Octave. (Klossowski, 1984 : 19)

D'où la dernière phrase de l'article précité, « Et voilà exclue de toute compréhension la formulation des *Lois de l'Hospitalité* : ce n'est qu'en aliénant mon bien qu'il me demeure inaliénable » (*Ibid.* : 20). Ce geste incompréhensible, présenté narrativement par l'alternance des journaux et pensées intimes d'Octave et de Roberte, sous le titre *La Révocation de l'Édit de Nantes*, n'est pas non plus sans rappeler la figure du Christ, donné à la chair par le Père, aliéné par le Père de manière à lui revenir, inaliénable, alors même que l'écriture des *Lois*, sous le signe unique de Robert, suit l'abjuration du protestantisme. La transsubstantiation — dans ses effets — est sans doute plus apte à rendre compte du signe unique qu'est Roberte que la consubstantiation protestante, là où le pont qui se crée entre le Père et le fils ne cesse de s'invisibiliser, là où entre l'esprit et la chair l'incarnation efface l'opposition entre immanence et transcendance, dès lors qu'en son sein se tiennent les deux.

Alors qu'il développe à partir de la description des signes et de la question sémantique menant au tombeau des mots, Hamilton ajoute un peu plus loin :

In a figurative sense, therefore, including the figure of figuration itself, the sign, which carries meaning back, dies, so that its message can live, even if this “life,” understood as some stabilized, immobile sense, is but a euphemism for death. Here again, but now in semiotic terms, philology and theology corroborate each other. For the idea that death should serve as the condition for life not only demonstrates a fundamental principle for students or lovers of language, but elicits the love of God [...] For those who believe, the life of Christ *signifies* because it mediates the way to the Father. Within systems of reference and communication, the *power of the sign* is the *sign's power to die*. More specifically and more provocatively, the life of Christ signifies because the omnipotence of God who became flesh does not preclude God's power to die. (Hamilton, 2018 : 68-69)

Quelque chose de cet ordre se trame dans le « signe unique » qu'est Roberte à partir du début de l'écriture des romans qui composeront la trilogie des *Lois*. Roberte en tant que signe unique compris sous l'égide de la communication ne peut que mourir, aller au tombeau, c'est ce qui se produit chaque fois que les *Lois* sont lues à partir des « signes quotidiens ». Or l'expérience des *Lois* telle qu'elle est conçue par Octave ne peut que s'éteindre sous la puissance du signe, puisqu'elle ne contient pas de message, elle ne cherche ni à transmettre ni à communiquer un contenu — soit, elle ne peut être comprise dans l'univers des signes quotidiens, de la spéculation et du discours —, car en tant qu'expérience, elle ne doit pas être lue sous la forme d'une transmission de messages et de mots d'ordre, autrement, elle appartiendrait à l'ordre des signes et à l'ordre du couple général-particulier¹⁷, et elle ne rendrait pas compte de la rencontre fondamentale à son expression.

¹⁷ Deleuze précise la distinction qu'il propose dans *Différence et répétition* déjà traitée dans le précédent chapitre dans une conférence de 1987 intitulée « Qu'est-ce que l'acte de création ? », lorsqu'il dit : « Eh bien, je me dis, vous voyez bien, avoir une idée, ce n'est pas de l'ordre de la communication, en tout cas. [...] Je veux dire à quel point tout ce dont on parle est irréductible à toute communication. Ce n'est pas grave. Ça veut dire quoi ? Cela veut dire, il me semble que, en un premier sens, on pourrait dire que la communication, c'est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi ? C'est pas très compliqué, tout le monde le sait : une information, c'est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censés devoir croire. En d'autres termes : informer c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police sont dites, à juste titre, des communiqués ; on nous communique de l'information, c'est à dire, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir croire, ce que nous sommes tenus de croire. Ou même pas de croire, mais de faire comme si l'on croyait, on ne nous demande pas de croire, on nous demande de nous comporter comme si nous le croyions. C'est ça l'information, la communication, et, indépendamment de ces mots d'ordre, et de la transmission de ces mots d'ordre, il n'y a pas de communication, il n'y a pas d'information. Ce qui revient à dire : que l'information, c'est exactement le système du contrôle. » (Deleuze, 1987 : en ligne, <https://contemporaneitesdelart.fr/gilles-deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/>, consulté le 15 août 2020)

Il y a, dans le titre *Les lois de l'hospitalité*¹⁸, une autre rencontre qui se trame discrètement : une rencontre entre le titre de la trilogie et le titre de sa première section, « La Révocation de L'Édit de Nantes ». Ici, il y a collision du Testament hébraïque et du Testament chrétien, collision de la loi juive et de la promesse chrétienne, tel qu'Auerbarch sous-titre son *Figura*. La référence à l'histoire politique du christianisme — histoire qui parce que politique, est, dans les mots de Nietzsche, « humaine, trop humaine » (Nietzsche, 1988) — désavoue, par l'expérience d'Octave, la possibilité d'une pluralité de cultes, le culte étant condensé dans la figure de Roberte en tant que « signe unique » semblable au « signe unique » qu'est le Christ, mais qui agit ici à titre spéculaire, à titre de reflet. On assiste à un retour au mystère de l'incarnation dans son caractère proprement monothéiste et chrétien dans « La Révocation de l'édit de Nantes », car le mystère de l'incarnation, déjà présent au sein des religions polythéistes, sous la forme des théophanies, et du judaïsme, le messie étant toujours à venir, trouve, dans le christianisme, l'un de ses plus impressionnants — et tenace — aboutissants conceptuels. On ne saurait nier à quel point l'incarnation du Christ, qui mena notamment à l'adoption de la notion de consubstantialité (*homoousios*) dès le premier Concile de Nicée (325 æ. J.C), notion fondamentale à l'établissement de la Sainte-Trinité, exagère radicalement toutes les questions que soulèvent l'idée même de l'incarnation du divin (ou d'une quelconque forme de transcendance) au sein du monde des humains (l'immanence). Le mode triple de la trinité chrétienne surenchérit sur la binarité constamment instituée entre le divin et l'humain.

¹⁸ Il est aussi assez comique et peu anodin que l'expression « loi de l'hospitalité » se retrouve dans la traduction d'Hamann de Klossowski, dans une lettre d'Hamann qui traite à la fois de David et de Paul, ces deux grandes figures du Testament hébraïque et du Testament chrétien : « Jean était violent, il oubliait le respect que l'on doit à la richesse, à la société, aux princes. La prison lui était un châtement gracieux, qu'il s'était attiré lui-même et le sort de sa tête, l'effet d'une loi de l'hospitalité, d'une trop large promesse, d'un naturel emportement, de l'ordinaire égard d'un maître de céans accompli qui veut recommander son caractère à ses hôtes, et enfin, la conséquence d'un *rare scrupule* envers la religion d'un serment [...] Pourquoi David parlait-il comme s'il était le Messie et le Messie s'attribua-t-il les paroles de David ? Répondez, si vous voulez être un docteur en Israël. Comment Paul pouvait-il dire : Tout est vôtre, que cela soit de Paul ou d'Apollon, qu'il s'agisse du présent ou de l'avenir, tout est vôtre : mais vous êtes du Christ, et le Christ est de Dieu (I. Corinthiens III, 21/23) ? » (Hamann, trad. Klossowski, 1988 : 25-26).

Or, le pluriel des lois du titre complexifie ce retour du monothéisme à la fois chrétien et juif, puisque la parole de Dieu en tant que loi apparaît ici se diviser dans une pluralité de paroles formant *des* lois. La loi, je le répète, est une référence explicite au Testament hébraïque et ainsi, à la loi juive. Et prêter ce qui ne se prête pas, dans ce cas-ci, le corps de Roberte, n'est-ce pas une manière hautement polémique de faire retour à la loi juive telle qu'elle se doit d'être marquée dans le corps ?

Élohim dit à Abraham : « Tu garderas mon alliance, toi et ta race après toi, suivant les générations. Voici mon alliance que vous garderez entre moi et vous, et race après toi : tout mâle d'entre vous sera circoncis. Vous serez circoncis quant à la chair de votre prépuce et cela deviendra le signe de l'alliance entre moi et vous [...] Ainsi mon alliance dans votre chair deviendra alliance perpétuelle. (Ancien Testament, 1956 : 51-52, Genèse 17. 9-11 & 13)

Ici c'est la chair de Roberte qui porte en elle la marque de l'alliance, chair qui joue le jeu des lois telles que dictées par Octave et répète celles-ci en restituant à chaque fois le signe de l'alliance au sein de la chair, tout comme, de par la qualité de Roberte en tant que « signe unique », ce marquage de la chair ne peut que tendre vers la répétition de la crucifixion, souffrance et jouissance de la chair qui purge, par le corps de Roberte, la perversion d'Octave. Arnaud reconnaît déjà ce lien avec la loi juive lorsqu'il écrit :

Le signe unique est le silence de l'écriture, sa limite extrême, celle d'avant son premier mot et d'après son dernier. Mais en même temps il est sa condition d'émergence et sa fin. Il est ainsi assimilable au nom de Yavhé dans la tradition juive : imprononçable, il suscite d'innombrables gloses. (Arnaud, 1990 : 149)

Or la chair de Roberte n'est elle aussi que spéculaire, elle est un « pantomime des esprits », un dispositif de la pensée qui dans les images que sont les mots cherchent à en proposer une mise en chair « tutélaire ». En vue de tous les thèmes et motifs religieux qui se recourent chez Klossowski, peut-être suffit-il de parler chez celui-ci non pas de l'influence du religieux, mais plutôt de la persistance d'une certaine religiosité, terme qui renvoie à un rapport profondément affectif : « Disposition religieuse à forte tendance affective, sans référence à une religion particulière, sans contenu dogmatique précis » (CNRTL, Religiosité). Ce rapport « sans référence à une religion particulière » est hautement proche du non-lieu occupé par Klossowski et de sa position au

carrefour, ce point de rencontre qui ne choisit pas, mais qui condense en son centre diverses oppositions. Cette religiosité qui anime toute l'œuvre de Klossowski, Deleuze l'appelle une « pornologie supérieure » :

[...] il ne s'agit pas de parler des corps tels qu'ils sont avant le langage ou hors du langage, mais au contraire, avec les mots, de former un « corps glorieux » pour les purs esprits [...] La théologie est maintenant la science des entités non existantes, la manière dont ces entités divines ou anti-divines, Christ ou antéchrist, animent le langage, et lui forment ce corps glorieux qui se divise en disjonctions, se réalise la prédication de Nietzsche sur le lien de Dieu et de la grammaire [...] Si la perversion est la puissance propre du corps, l'équivocité est celle de la théologie ; elles se réfléchissent l'une dans l'autre ; si l'une est la pantomime par excellence, l'autre est le raisonnement par excellence. D'où ce qui fait le caractère étonnant de l'œuvre de Klossowski : l'unité de la théologie et de la pornographie, en ce sens si particulier. Ce qu'il faut appeler pornologie supérieure. (Deleuze, 1969 : 326-327)

On a là, dans cette description de Deleuze, l'opération d'un retour à l'unité d'après la dualité, celle du corps et de la théologie que la découverte de l'abîme aura considérablement séparée. Mais leur lien n'est pas chez Klossowski celui de la persistance d'une opposition, mais celui de la réflexion miroitante de l'une et de l'autre, où elles se confondent dans le jeu des apparences, dont l'œuvre de celui-ci est le carrefour.

D'un masque théorique

Rappelons qu'à l'exception de quelques spécialistes, l'œuvre de Klossowski est aujourd'hui peu lue et peu connue, comparativement par exemple à celles de Blanchot, Bataille et même, celles de Foucault, Deleuze, Lyotard et Baudrillard qui auront été foncièrement marquées par la conception klossowskienne des pulsions et du simulacre, notamment par *La monnaie vivante* :

Of all Klossowski's books, however, it was perhaps *Living Currency* that had the greatest influence on his contemporaries. Shortly after the book appeared, Foucault claimed that the ideas of the thinkers that mattered most to him personally had reached their culmination in *Living Currency*. "It is such a great book that everything else recedes and counts only half as much anymore. This is what we should have been thinking about: desire, value, and the simulacrum." The book was enthusiastically appropriated by a number of his contemporaries: Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* (1972), Lyotard's *Libidinal Economy* (1974) and Baudrillard's *Impossible Exchange* (1999) were all direct responses, in one way or another, to the ideas developed in *Living Currency*. One of the reasons *Living Currency* enjoyed such a reputation is that it was seen to have successfully overcome the duality between Marx and

Freud—or, more generally, the tension between *political economy* and *libidinal economy*. (W. Smith, 2017 : 2)

Il en dira précisément, une vingtaine d'années plus tard : « J'ai voulu introduire dans l'économie une dimension qui en était absente » (Arnaud, 1990 : 190). Cette phrase de Smith, la dernière de la citation, quant à l'influence de *La monnaie vivante*¹⁹ est extrêmement signifiante pour la réflexion en cours : « One of the reasons *Living Currency* enjoyed such a reputation is that it was seen to have successfully overcome the duality between Marx and Freud—or, more generally, the tension between *political economy* and *libidinal economy* » (Smith, 2017 : 2). « To [...] overcome the duality » : c'est proprement dire qu'à partir de deux oppositions caractéristiques du XX^e siècle, soit l'économie politique de Marx et l'économie libidinale de Freud, Klossowski a su vaincre la dualité en opérant un acte de l'esprit permettant leur rencontre, générant alors une nouvelle rencontre dans laquelle ni l'économie politique de Marx, ni l'économie libidinale de Freud ne sont désavouées, mais plutôt, dans laquelle il a su les faire se rejoindre afin de proposer une vision à la fois pulsionnelle et marchande de l'économie, rencontre ouvrant ainsi un nouveau terrain de réflexion et la possibilité de nouvelles rencontres à sa suite — ce, dans l'horizon de la pluie des concepts et des images qui se présentaient alors à lui. Et ce n'est ni directement à partir de Marx, ni directement à partir de Freud que Klossowski parvient à générer une rencontre, mais bien à partir de Sade et de Nietzsche, qui sont parmi les masques les plus souvent empruntés par Klossowski :

If Klossowski had succeeded with this “Freudo-Marxist synthesis” where others—such as Herbert Marcuse and Wilhelm Reich—had failed, it was because in the end his approach was indexed neither on Marx nor Freud, who scarcely appear in his texts, but rather on the more obscure and subterranean pairing of Sade and Nietzsche. (*Ibid.* : 3)

¹⁹ La réédition de *La monnaie vivante* aux Éditions Joëlle Losfled de 1994 est précédée d'une lettre de Michel Foucault écrite à Klossowski à l'hiver 1970, qu'il termine ainsi : « Sans vous, Pierre, nous n'aurions plus qu'à rester contre cette vérité que Sade avait marquée une bonne fois et que nul autre avant vous n'avait contourné, — dont nul, à vrai dire, ne s'était approché. Vous avez dit et volatilisé notre fatalité. On ne sait plus où elle est, mais on sait qu'elle est là où vous avez dit. Ce que vous avez fait pour nous tous est au-delà des remerciements et de la reconnaissance. Alors croyez-moi indéfiniment vôtre. » (Foucault, in Klossowski, 1994 : 8)

Or peut-être aucune autre trace écrite de Klossowski qu'un texte datant du 31 mai 1969 titré « Entre Marx et Fourier » dans *Le Monde*, ne rend compte, dans le cas précis de *La monnaie vivante* et de l'influence que ce texte aura par la suite exercée sur maints penseurs des trente dernières années du vingtième siècle, de la place tenue « au carrefour » par celui-ci et du rôle qu'a pu jouer cette position dans la possibilité qu'offre Klossowski de penser la rencontre. Ce texte a été publié dans le cadre d'une page spéciale sur Walter Benjamin et l'on peut aujourd'hui le retrouver dans les appendices du *Collège de Sociologie* (1995) de Hollier. Les débuts de celui-ci notent comment Klossowski a croisé le chemin de Benjamin, ainsi que les désaccords de Benjamin face aux projets du *Collège de Sociologie* et d'*Acéphale* :

J'ai rencontré Walter Benjamin au cours de l'une des réunions de *Contre-Attaque* — ainsi que se dénommait l'éphémère fusion du groupe d'André Breton et de celui de Georges Bataille, en 1935. Plus tard, il fut un auditeur assidu du *Collège de Sociologie* — émanation « exotérisante » du groupe fermé et secret d'*Acéphale* — (cristallisé autour de Bataille, au lendemain de sa rupture avec Breton). À partir de ce moment, il assistait parfois à nos conciliabules. Déconcerté par l'ambiguïté de l'a-théologie « acéphalienne », Walter Benjamin nous objectait les conclusions qu'il tirait alors de son analyse de l'évolution intellectuelle bourgeoise allemande, à savoir que la « surenchère métaphysique et politique de l'incommunicable » (en fonction des antinomies de la société capitaliste industrielle) aurait préparé le terrain psychique favorable au nazisme [...] (Klossowski, in Hollier, 1995 [1969]: 884)

Toutefois, la partie la plus éloquente pour notre analyse se situe dans le troisième et dernier paragraphe du texte :

Aucune entente n'était possible sur ce point de son analyse dont les présupposés ne coïncidaient en rien avec les données et les antécédents des groupements successifs formés par Breton et par Bataille, en particulier celui d'*Acéphale*. En revanche, nous l'interrogeons avec d'autant plus d'insistance sur ce que nous devinions être son fond le plus authentique, soit sa version personnelle d'un renouveau « phalanstérien ». Parfois il nous en parlait comme d'un « ésotérisme » à la fois « érotique et artisanal », sous-jacent à ses conceptions marxistes explicites. La mise en commun des moyens de production permettrait de substituer aux classes sociales abolies une redistribution de la société en *classes affectives*. Une production industrielle affranchie, au lieu d'asservir l'affectivité, en épanouirait les formes et en organiserait les échanges ; en ce sens que le travail se ferait le complice des convoitises, cessant d'en être la compensation punitive. (*Ibid.* : 884-885)

Si Smith parle précisément du couple Sade-Nietzsche dans *La monnaie vivante*, la présence de Fourier y est tout aussi importante. Dans cette description de ce que Klossowski nomme le « fond

le plus authentique » de Benjamin semble se présenter maints aspects de ce qu'il réfléchit lui-même dans *La monnaie vivante*. Or c'est presque comme si, à partir d'un « nouveau phalanstérien » tel que Klossowski a cru le déceler, voire, l'a inventé, chez Benjamin, *La monnaie vivante* se faisait la poursuite de ce nouveau, la poursuite du geste entamé par Benjamin, en passant par Fourier pour se rendre à Sade et par Sade pour se rendre à Fourier, afin d'assurer que prenne la rencontre, ou à tout le moins, pour qu'un nouveau pont, propice à de nouvelles rencontres, s'établisse ; pour que la rencontre prenne, peut-être fallait-il seulement passer par de nouveaux vecteurs, ou créer de nouveaux ponts, de nouvelles traverses. Les nouvelles traverses qu'explore et que cherche à articuler *La monnaie vivante* sont toutes proches de celles que Klossowski a cru entrevoir dans la pensée de Benjamin, dans ce qu'il semble avoir considéré comme étant « la pensée de derrière » de ce dernier, comme si en fait c'est via la « vision » de la pensée intime de Benjamin qu'elles ont pu ensuite s'écrire, ce que cette partie de l'un des premiers passages sur Fourier rend très clair :

La mise en commun phalanstérienne, à l'intérieur de laquelle les échanges passionnels doivent redistribuer la société en classes d'affinités — selon la loi d'Attraction —, transforme du au tout la nature même du travail. La fausse notion des « loisirs » que l'on ménagerait à des classes diversement « laborieuses » se voit ici dénoncée à l'avance par Fourier. Pour que la mise en commun non seulement des moyens de produire, mais encore des individus, supprime le caractère punitif du travail, il faut que la production des objets même ustensilaires demeure toujours conforme non plus à *un besoin industriellement déterminé*, mais à une aspiration *passionnelle* : le travail doit s'effectuer dans l'euphorie de l'imagination en tant que l'agir spontané et créateur de l'homme. S'agissent d'une activité émulative de divers groupes, de diverses classes d'âges et d'affinités, de « hordes », toute activité s'organisera tel un jeu rituel, *où le spectacle même par la mise en scène des échanges entre groupes d'affinités doit assurer l'équilibre et les aptitudes de chacun et de tous, telle une vaste récapitulation contemplative et spectaculaire de la gamme et des variations de la vie pulsionnelle*. (Klossowski, 1994 : 24-25)

La première parution de *La monnaie vivante* date de 1970, alors que le texte consacré à Benjamin paraît en 1969. La proximité de leur parution ainsi que les similitudes entre la description donnée par Klossowski de la pensée intime de Benjamin et son articulation de Fourier font état d'un passage entre la pensée des deux auteurs, passage qui aura mené à une forme de dépassement du nouveau phalanstérien observé par Klossowski, puisqu'à celui-ci il joint Sade et la non-gratuité

sadienne, mais en même temps, il accorde à Fourier la reconnaissance de la reproductibilité du phantasme : « Sade affirme que le phantasme agissant dans l'organisme et ses réflexes demeure indéradicable ; Fourier le conteste : le phantasme est reproductible en tant que simulacre » (*Ibid.* : 26). Or comment ne pas reconnaître, ou entendre, dans ces passages sur Fourier et dans les expressions « supprime le caractère punitif du travail », « groupes d'affinités », « aspiration passionnelle », les dernières phrases que Klossowski écrit pour décrire le fond intime de la pensée benjaminienne :

La mise en commun des moyens de production permettrait de substituer aux classes sociales abolies une redistribution de la société en *classes affectives*. Une production industrielle affranchie, au lieu d'asservir l'affectivité, en épanouirait les formes et en organiserait les échanges ; en ce sens que le travail se ferait le complice des convoitises, cessant d'en être la compensation punitive. (Klossowski, in Hollier, 1995 [1969] : 884-885)

Il ne s'agit pas ici d'affirmer que la lecture ou l'interprétation de la pensée intime de Benjamin par Klossowski soient définitives, car il est aussi tout à fait possible qu'il ne s'agisse là que d'une forme de fabrication par Klossowski lui-même, tel que peut nous le laisser penser cette citation de Missac : « En fait toute l'analyse doit se situer dans le contexte du milieu, « passer par » le Collège de sociologie, que Benjamin fréquentait avec une consternation que souligne, *peut-être à l'excès*, Pierre Klossowski [...] » (Missac, 1987 : 31, je souligne) Or comme ce n'est pas tant le sens que je cherche ici à saisir, mais bien la rencontre, la question de savoir si l'interprétation klossowskienne de Benjamin est véridique ou si elle est faussée n'a pas tant d'importance. Car ce qui importe, c'est de tracer les passages qui se forment dans l'œuvre de Klossowski en tant qu'exemplification de la rencontre. Et il semble y en avoir de multiples entre Klossowski et Benjamin, autant de conjonctures qui rendent compte de l'importance de la rencontre pour la pensée.

Au moment où est publié *La monnaie vivante*, Klossowski a 66 ans et s'approche du moment où il cessera presque entièrement l'écriture afin de se consacrer au dessin de façon quasi exclusive :

Si j'avais suivi les conseils de Giacometti et de Robert Lebel, qui me disaient qu'il ne fallait pas quitter le dessin [...] je n'aurais jamais écrit la Révocation, jamais écrit tout ce que j'ai écrit par la suite, le Bain de Diane, etc. [...] Ce qui s'est passé chez moi, ce sont vraiment des obsessions, mais comment les justifier ! Il fallait d'abord en parler ! Pas les montrer tout de suite ! (Jouffroy & Klossowski, 1994 : 140)

Là encore c'est la nécessité pour Klossowski de créer des passages qui se manifeste : du dessin à l'écriture, puis de l'écriture au dessin, sorte de circonvolution par laquelle deviennent opérantes les rencontres.

Les masques « tutélaires »

Les parents de Pierre et Balthus se séparent en 1917 et c'est deux ans plus tard que Baladine et Rilke, qui s'étaient déjà rencontrés à Paris, se voient à Genève et entament une relation qui durera jusqu'à la mort de Rilke en 1926. Les détails de leur relation sont condensés dans les lettres de Rilke, publiées sous le titre *Lettres françaises à Merline* (1950), surnom donné à Baladine par Rilke. Klossowski dira de sa rencontre à l'âge de 15 ans avec Rilke : « Je n'étais pas préparé à comprendre son paganisme total » (Arnaud, 1990 : 185). L'étrangeté de cette affirmation n'échappe pas à l'obsession klossowskienne pour la période de l'Antiquité lors de laquelle se joue le basculement vers le christianisme, longue période de quatre siècles durant laquelle naissent et meurent des hérésies telles le gnosticisme, le manichéisme et celle de Marcion. C'est aussi au début de cette période qu'Origène, considéré comme le premier des exégètes bibliques et l'un des principaux théologiens de la gnose, inspiré du platonisme et du néoplatonisme, particulièrement tel que ceux-ci ont influencé Philon d'Alexandrie, développe des écrits qui deviendront fondamentaux pour la mystique chrétienne. Or on voit bien que si Klossowski s'intéresse plus largement à l'histoire du christianisme — *Le Baphomet* reprend les templiers par exemple —, cette période est pour lui un moment capital puisqu'il s'agit précisément d'une époque où la doctrine chrétienne n'est pas encore établie, période où se créent de multiples passages et ponts

entre la pensée païenne et la pensée chrétienne. Il en traite précisément dans son texte *Rainer Maria Rilke et les Élégies de Duino* :

Enfin le mouvement intérieur qui forme la respiration de l'ensemble angélique des Élégies procède de la représentation néoplatonicienne de l'*Un* et du *Multiple* : l'un se répandant en différentes vagues dans des phénomènes de plus en plus particuliers et plus pauvres de contenu par rapport à la totalité condensée dans l'*Un* qui va se dégradant jusqu'à ce que dans la dernière vague des phénomènes qui constituent le particulier s'éveille le retour à l'*Un* originel. C'est là le mouvement de l'Éros qui règne à travers toutes les vagues et qui parvenu au degré de conscience, reçoit la mission du retour. Ainsi se referme le *cercle intelligible* qui donne leur sens aux vers de Rilke : *Prémices heureuses, ô vous privilégiées de la création.* (Klossowski, 2001 : 49-50)

Le *metaxu* — dont Éros est un représentant — en tant que pont, intermédiaire, apparaît dans presque tous les dialogues de Platon, où, tel que l'indique Olivier Renault dans son article « Dualisme et *metaxu* : trois usages de l'intermédiaire chez Platon » :

La plupart des *metaxu* dans les dialogues de Platon sont des intermédiaires entre des opposés, des contraires, des extrêmes, qu'il s'agisse de qualités sensibles (une couleur, une apparence), de quantités (une grandeur), d'actions (s'accroître et diminuer), de valeurs (bien et mal). La dualité considérée est constituée par un rapport de négation, d'opposition ou de contrariété. (Renault, 2014 : 131)

L'intermédiaire, le *metaxu*, permet de placer les limites à partir d'un milieu, d'un point à partir duquel sont déclinés les divers échelons menant d'une limite à une autre. Or, c'est à partir de son utilisation dans le *Banquet*, au sein du discours de Diotime, lorsque celle-ci parle d'Éros en tant qu'intermédiaire, qu'aux dires de Renault, l'intermédiaire, le *metaxu*, en tant que « position tendue entre deux pôles » (*Ibid.* : 133) se fait un « lieu à investir, à modeler, à orienter, car c'est à partir de lui que l'on peut donner forme et valeur aux pôles qu'il remplit » (*ibidem*).

Comme le montrent les exemples évoqués précédemment, reprit-elle, Éros est un *intermédiaire* entre le mortel et l'immortel [...] 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 [...] 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 [...] Par suite, Éros doit nécessairement tendre vers le savoir, et, puisqu'il tend vers le savoir, il doit *tenir le milieu* entre celui qui sait et l'ignorant. (Platon, 2007 : 140-141-143, 202d-202e & 204 b, je souligne)

Klossowski investira la figure du démon dans son texte *Le bain de Diane*, y inscrivant le démon intermédiaire comme la représentation ou notion par laquelle il devient possible à Diane, et aux autres divinités, de se manifester corporellement auprès des êtres humains — le démon prêtant carrément un corps aux divinités, corps qu’il prête en fonction de celui ou celle auprès de qui la divinité veut se manifester²⁰. Là aussi il « tient le milieu », c’est-à-dire qu’il permet la rencontre entre l’humain et le divin qui sans lui, serait impossible. Or il le fait à partir d’une exégèse de la vision ovidienne du mythe, une exégèse à partir d’un texte non pas grec, mais latin, datant de l’an 8 apr. J.-C., approchant lentement, sans le savoir, le moment où la puissance mythique de l’univers gréco-romain s’effondrera sous la puissance du monothéisme chrétien. Tout dans l’affirmation de Klossowski quant au paganisme de Rilke suppose qu’il entrevoyait dans la pensée de celui-ci ce jeu de l’Ange et de l’Éros en tant qu’intermédiaire, là où l’Ange est un peu Éros et Éros un peu l’Ange, d’où le paganisme :

À la fausse sécurité d’esprit de l’homme moderne qui se repose sur sa science et ses produits, le poète oppose le sentiment plus sûr de l’humanité antique quant à notre condition véritable. Il n’est que de contempler les stèles attiques, dont les bas-reliefs offrent sans cesse l’image de la séparation : scènes d’adieux entre deux époux, entre deux amis. Mais leurs gestes d’adieu ont une modération, une prudence qui stupéfient : telle main y effleure l’épaule, plutôt qu’elle ne s’y pose. Geste d’une profonde vérité : nous ne sommes point, mais nous ne formons qu’une *figure vivante du fait de passer* et l’attitude spécifiquement humaine est celle de *quelqu’un qui se détourne pour s’en aller* (huitième *Élégie*). Ce geste prudent [...] le poète nous exhorte à l’imiter dans chacun de nos mouvements vers un autre être [...] Quelle sera donc la réponse à l’interrogation du poète sur le sort de l’homme ? [...] Dans cette évanescence de nous-mêmes, saisissons intimement notre part : dans tout cet indicible, trouvons quelque chose d’authentique : *soit une bande de terre fertile entre le fleuve et le roc*. (Klossowski, 2001 : 51-52)

Entre le fleuve et le roc : entre l’eau et la terre ferme, restons sur la rive, c’est espace qui n’est pas encore entièrement un no man’s land ni entièrement un man’s land, mais bien un petit bout de pont, un metaxu entre les deux.

²⁰ C’est l’investigation principale de mon mémoire de maîtrise, *Du sensible au suprasensible. À travers Le bain de Diane de Pierre Klossowski* (Sylvain, 2015), qui sera publié en 2021 aux Éditions L’Harmattan sous le titre *Pierre Klossowski. Expériences sensibles et suprasensibles à travers Le bain de Diane*.

En 1967, dans le Cahier 9 de la revue *Le nouveau commerce*, sont publiées des lettres entre Rilke et Andréa-Lou Salomé, préfacées et traduites par Klossowski. Dans la préface, il écrit : « L'une des obsessions majeures de Rilke résidait dans l'aliénation du corps propre, allant parfois jusqu'au dédoublement (l'« Autre ») au gré du comportement somatique de ce dernier, comme s'il se fût agi d'un simulateur surnois de ses états d'âme » (Klossowski, 2014 [1967] : 5). L'aliénation du corps propre est ici similaire à un *metaxu*, à la matérialité dont il est possible, dans les termes de Weil, de se défaire : « Les vrais biens terrestres sont des *metaxu*. On ne peut respecter ceux d'autrui que dans la mesure où l'on regarde ceux qu'on possède seulement comme des *metaxu*, ce qui implique qu'on est déjà en route vers le point où l'on peut s'en passer » (Weil, 1988 [1947] : 230). Or pouvoir s'en passer n'est pas équivalent à s'en passer. On aliène le corps propre, c'est-à-dire le corps figé par l'identité, mais pas le corps lui-même.

En 1922, alors que Klossowski est à Merano, en Italie, il écrit, à travers Rilke, à Gide²¹. L'on constate déjà à quel point son vécu le place tranquillement à l'embranchement de multiples sources, origines, etc., ce qui se poursuivra jusqu'à la fin de sa vie, constituant bel et bien un carrefour, mais aussi une position toujours dans un non-lieu, dans une sorte d'espace non-assignable. Il retournera à Paris en 1923 et travaillera auprès de Gide. C'est là qu'il étudiera au lycée Janson-de-Sailly, où il rencontre Pierre Leyris, avec qui il nouera une amitié qui durera

²¹ On retrouve, dans la *Correspondance* entre Gide et Jacques Schiffrin, une lettre à ce propos : « Cher M. Schiffrin, Un jeune Polonais, fils d'un peintre de mes amis, souhaite de venir à Paris pour suivre les cours du Vieux Colombier. C'est je crois un garçon très remarquable ; je parle d'après ce que j'entends dire de lui, car je ne le connais pas personnellement. Je souhaite vivement, de mon côté, que ce projet se réalise. La question est celle-ci : ce jeune homme ne pourra disposer, par mois, que de deux cent cinquante francs suisses (ce qui, au cours actuel, double à peu près la somme). Est-il possible, à votre avis, pour un jeune garçon sans exigences et de bonne santé, de vivre à Paris avec cette somme ? Vous qui avez été appelé à fréquenter des exilés sans doute souvent très éprouvés par le change, j'ai pensé que vous seriez à même de me renseigner — et même peut-être de me donner quelque indication au sujet d'une pension possible. Croyez à mes sentiments bien cordiaux. André Gide. » (In *Correspondance de André Gide et Jacques Schiffrin, 1922-1950*, éd. Gallimard, 2005, via Éditions Ismael, en ligne : <https://editions-ismael.com/fr/noms-dates/pierre-klossowski/>)

toute leur vie. Il dit à Arnaud : « Mes compositions attirèrent l'attention de mes professeurs, mais effrayèrent Gide par les confidences que j'y livrai » (Arnaud, 1990 : 185), ainsi que cette anecdote très connue suite à l'invitation par Maurice Sachs de réaliser des dessins pour une édition spéciale de *Faux monnayeurs* et au refus de ceux-ci par Gide : « Plus tard, il les aurait acceptées. » (*ibidem*) Klossowski est revenu à de multiples reprises sur sa relation avec Gide, celui qu'il appelait, avec Sade notamment, son « oncle ». Dans un texte publié en 2015 dans la revue Europe titrée « Les deux Oncles », on peut lire :

Et dans ce sens, en quittant la soutane, je me suis trouvé enrichi de tout ce que j'avais appris en simulant : car me prenant à mon propre jeu, je n'en ai pas moins exploré certaines régions dans moi-même, et ce voyage intérieur m'a renseigné sur mes limites et sur mes fausses pistes, plus que ne me l'aurait permis le refus d'un faux départ, au nom de la sincérité. Pour lors, l'Oncle André me regarde avec tendre stupeur : Ta vie n'est-elle pas couverte de *ratures* ? Mais que sont les ratures aux yeux de l'Oncle Donatien ? Autant de sillons sur de l'eau. L'Oncle André fronce ou ne fronce même pas les sourcils : Comment pouvais-tu oublier, toi si longuement penché sur l'Écriture, ce que dit l'Apôtre : *on ne se moque pas de Dieu* ? Quel est le sens de cette parole si ce n'est que nous n'avons pas deux vies à user ? Tâche de te repentir pendant qu'il se fait tard, et réduis maintenant tes expériences aux choses que tu possèdes réellement. Réduire ses expériences ? sursaute l'Oncle Donation. Que de choses restent à faire ! L'Oncle André se fâche : Vos choses, c'est toujours la même chose. — Soit ! Dit Donation, puisque nous n'avons que cela, mais cela seul est énorme ! Et les autres ? reprend gravement le Vieux, il leur en coûte davantage sinon qu'à vous-mêmes ! Quelle honte de faire payer les autres pour nos propres erreurs ! Qu'est-ce que les autres ??... Pareille querelle me les enlève, les emporte dans une rumeur où, tour à tour, l'un ne s'estompe jamais qu'il ne dessine l'autre. (Klossowski, 2015 : 40)

Cette querelle entre Sade et Gide, mise en scène sous la forme d'un dialogue imaginaire à partir de ce qu'on pourrait appeler leurs intimités affectives et intellectuelles, fait précisément de Sade et de Gide des figures, celles d'un tiraillement propre à la pensée de Klossowski. Ce tiraillement est lui-même à la fois abstrait et concret, puisque l'on sait la crise religieuse qu'a vécue Klossowski, qui l'a mené du catholicisme au protestantisme puis de l'abjuration du protestantisme pour un retour à la religion catholique au cours des dernières années de la Seconde Guerre mondiale, dont il fait explicitement mention : « en quittant la soutane ». Si la querelle en elle-même est intéressante, ce qu'elle indique, particulièrement dans les dernières lignes où la mise en scène de la querelle cesse

pour laisser la place à une intervention de Klossowski, c'est qu'entre les deux « oncles » présentés à titre d'opposés, se tient justement, l'écran *atopos*, sans lieu, qu'est Klossowski, opérant leur liaison, leur rencontre, qui sans cet être *atopos* en tant que pont, qu'intermédiaire — voire de metaxu — entre les deux, ne pourrait être que carrément ratée. C'est-à-dire que la rencontre n'a d'expression qu'à partir d'un tiers, que représente ici Klossowski. Sans ce tiers, pas de rencontre, sans cet acte de l'esprit par lequel Klossowski la fait surgir, pas de liaison possible. Or du même coup, la rencontre entre Gide et Sade reste toujours à la fois une rencontre et une rencontre ratée, dans la mesure où c'est certes dans l'un que « se dessine l'autre », mais toujours par la médiation d'un tiers. Là elle se distingue bien de la rencontre d'Althusser, dans la mesure où le hasard n'est pas tellement flottant, mais toujours le hasard de l'opération du tiers qu'il incarne, c'est-à-dire là où elle est beaucoup plus proche de la description qu'en donne, sans la nommer, Auerbach dans *Figura*, lorsqu'il parle de l'*intellectus spiritualis* traité dans le précédent chapitre.

La catastrophe risible du hasard

Dans l'entretien avec Thierry Tremblay pour le numéro de la revue Europe consacré à Pierre Klossowski déjà cité plus haut, Agamben décrit Klossowski en tant qu'« auteur messianique », au même titre que Benjamin et Fourier (et l'on sait que c'est Walter Benjamin qui initia Klossowski aux écrits gnostiques) :

Pierre est en ce sens, comme Benjamin et Fourier, un auteur messianique. Ce qu'il cherchait ne peut se présenter, dans l'état actuel de la civilisation, que sous la forme du risible. La réduction, qu'il a si obstinément poursuivie, de la peinture à l'imitation d'un fantasme irréprésentable, et de la littérature à la description d'un tableau, acquiert son sens propre seulement si on la place dans une perspective politique et théologique. (Agamben & Tremblay, 2015 : 10-11)

Ce qu'indique Agamben relativement à un auteur messianique dont la quête se présente « sous la forme du risible » doit s'entendre au sens où Flannery O'Connor décrivait son roman *Wise Blood* :
“It is a comic novel about a Christian *malgré lui*, and as such, very serious, for all comics novels

that are any good must be about matters of life and death” (O’Connor : [1962] 2007, Author’s note to the Second Edition). Le caractère prophétique, voire messianique du protagoniste de *Wise Blood*, « a Christian *malgré lui* », Hazel Motes, est rendu par le seul nom dudit protagoniste, qui renvoie à l’évangile de Matthieu, 7, 3-5 :

And why beholdest thou the mote that is in thy brother’s eye, but considerest not the beam that is in thine own eye? Or how wilt thou say to thy brother, Let me pull out the mote out of thine eye; and, behold, a beam is in thine own eye? Thou hypocrite, first cast out the beam out of thine own eye; and then shalt thou see clearly to cast out the mote out of thy brother’s eye²². (Bible, King James, 2017 : 2048, Matt. 7, 3-5)

Or le « Christian *malgré lui* » au sein d’une nouvelle dite comique de Flannery O’Connor permet d’entrevoir de manière beaucoup plus évidente ce qu’indique Agamben relativement à Klossowski, dès lors que le « malgré lui » évoque l’aspect catastrophique de la Révélation, l’aspect catastrophique du « il y a » d’Althusser, qui appartient aussi à l’univers de la révélation, en tant qu’elle échoue, qu’elle tombe sur un sujet qui doit ensuite la porter, fardeau à subir et forçant à agir, à écrire et à dessiner dans le cas de Klossowski, mais dans l’aveuglement, « Qu’as-tu à regarder la paille qui est dans l’œil de ton frère ? Et la poutre qui est dans ton œil à toi, tu ne la remarques pas ! » (Matt. 7.3). C’est-à-dire sans une pleine conscience rationnelle ni des motifs réels de l’action, ni des conséquences qui en découleront, se situant là encore contre le principe philosophique de l’autonomie de la raison dont Klossowski attribue la paternité non pas à Socrate et Platon, mais plutôt au libre arbitre d’Augustin (voir chapitre III), principe selon lequel les motifs et les conséquences de l’action humaine doivent être déterminés par l’autorité de la raison seule, c’est-à-dire indépendamment de tout arbitraire, de tout hasard.

Voici un indice qui suffit à montrer qu’un dieu a donné la divination pour prendre la place de la raison humaine, lorsqu’elle n’intervient pas ; en effet, un être humain parvient à la divination inspirée et vraie non pas lorsqu’il est dans son bon sens, mais lorsque sa faculté rationnelle se

²² « Qu’as-tu à regarder la paille qui est dans l’œil de ton frère ? Et la poutre qui est dans ton œil à toi, tu ne la remarques pas ! Ou bien comment vas-tu dire à ton frère : « Laisse-moi ôter la paille de ton œil », et voilà que la poutre est dans ton œil ! Hypocrite, ôte d’abord la poutre de ton œil, et alors tu verras clair pour ôter la paille de l’œil de ton frère. » (Bible de Jérusalem, 2014 : 1647, Matt. 7.3)

trouve entravée dans le sommeil ou lorsqu'il l'a perdue par l'effet de la maladie ou de l'enthousiasme. (Platon, 2008 : 2030, 71e)

Aux paroles prophétiques, messianiques, la raison doit se soumettre sans demander de justification devant la catastrophe qu'est la révélation. Le terme catastrophe est d'ailleurs emprunté au latin *catastrophā*, « “coup de théâtre” attesté au sens de “dénouement (d'une tragédie ou d'une comédie)” » (CNRTL, Catastrophe), et l'œuvre de Klossowski n'est-elle pas principalement un théâtre, un spectacle, une « succession de scènes » elles-mêmes *atopos*, toujours au bord du gouffre qu'est le rire, « [...] and as such, very serious, for all comics novels that are any good must be about matters of life and death » (O'Connor : [1962] 2007, Author's note to the Second Edition) :

Pour moi, le film, les tableaux, c'est du spectacle. Je l'ai dit aussi pour la rédaction de mes livres. Même quand je décris une situation qui n'est pas rendue immédiatement par l'image, c'est du spectacle. Un scénario, un livre, c'est toujours une succession de scènes, une succession d'instantanés que je décris, que j'imagine tels que les expriment les mots que j'utilise. Mais en fait, je suis sous la dictée de l'image. L'image me dicte ce que je dois dire. Oui, la vision exige que je dise tout ce que me donne la vision et tout ce que je trouve dans la vision. (Klossowski & Zaugg, 1984 : 8)

Autrement dit, le prophète, le penseur messianique, l'est en quelque sorte malgré lui, c'est-à-dire sans soumettre la prophétie qu'il reçoit, prophétie qui dans le cas de Klossowski doit être comprise comme le phantasme, la pulsion du phantasme et des images que ledit phantasme impose à l'esprit de manière tout à fait déraisonnée : « Il est *atopos* : étrange, extravagant, absurde, inclassable, déroutant. Dans le *Théétète*, Socrate dira de lui-même : “Je suis totalement déroutant (*atopos*) et je ne crée que de l'*aporia* (de la perplexité).” ». Socrate est d'ailleurs lui-même inspiré par un oracle :

Or la Pythie répondit qu'il n'y avait personne de plus savant. Et sur ce point, c'est son frère qui portera témoignage devant vous, puisque Chéréphon est mort. Considérez à présent pourquoi je vous parle de cela. C'est que je me propose de vous apprendre quelle est l'origine de la calomnie dont je fais l'objet. En effet, lorsque je fus informé de cette réponse, je me fis à moi-même cette réflexion : « Que peut bien vouloir dire la réponse du Dieu, et quel en est le sens caché ? Car j'ai bien conscience, moi, de n'être savant ni peu ni prou. Que veut donc dire le dieu, quand il affirme que je suis le plus savant ? En tout cas, il ne peut pas mentir, car cela ne lui est pas permis. » Longtemps je me demandai ce que le dieu pouvait bien vouloir dire. Enfin, non sans avoir eu beaucoup de peine à y parvenir, je décidai de m'en enquérir en procédant à peu près de cette manière. (Platon, 2005 : 91-92, 20e-21 b)

Les paroles de l'oracle sont, même dans le cas de Socrate, ce qui le pousse à l'action, à savoir la révélation de l'oracle qui lui est tombée dessus, fortuitement, sans condition préalable, révélation en laquelle il croit, bien malgré lui, et qui pourtant est le point de départ de l'action socratique, de l'interrogation dialectique. En ce sens, l'aveuglement propre à la catastrophe qu'est la révélation, c'est-à-dire le *malgré lui*, est la condition même de l'action de la pensée. La révélation chez Klossowski fonctionne de la même manière, les images, les vues de l'esprit, les phantasmes tombent dans l'esprit, hasardeusement, et dictent la suite :

A.A. — Mais la révélation est toujours infidèle, imparfaite. Le premier geste du peintre est déjà en retrait sur ses intentions. Tout dessin est ainsi à la fois trop achevé et inachevé...

P. K. — On touche là à la question de l'arbitraire, du hasard et de la nécessité. Soit à la question du jeu. C'est une nécessité de jouer. Mais en jouant, on fait la preuve du contraire. S'il n'y avait pas de contraire, on ne pourrait pas jouer. On commence à jouer parce qu'on croit qu'il y a un hasard. Et puis, on entre dans un *ordre* auquel on ne peut plus échapper. (Arnaud & Klossowski, 1984 : 110²³)

L'aveuglement propre à la révélation, que nul autre que le devin Tirésias, celui qui d'ailleurs refuse longuement de dire explicitement à Œdipe les détails de la prophétie le concernant — « Tu ne peux donc user que de mots obscurs et d'énigmes ? » (Sophocle, 1973 : 200) lui demande d'ailleurs Œdipe – ne personnifie de manière aussi évidente, enclenche la recherche d'un but, d'un ordre, qui ouvertement projeté aurait été nécessairement raté : « Et puis, on entre dans un ordre auquel on ne peut plus échapper ». Cet avancement qui ne peut commencer qu'à tâtons, en quelque sorte dans le noir, n'est alors possible qu'en portant le poids d'un fardeau dont ne connaît que le fait qu'il est pour nous un fardeau ; c'est lui seul qui permet d'arriver à destination, sans jamais véritablement la fixer dans le cas de l'œuvre de Klossowski, mais qui y garantit justement les mouvements, les traversées. Or la certitude de la révélation pour celui qui la porte, certitude en vertu de laquelle il

²³ Le jeu du hasard menant à un ordre devenu impératif seulement à la suite d'un premier hasard est explicitement articulé par Benjamin dans le *Passagen-Werk*, lorsque celui-ci écrit : « À propos du jeu : moins un homme est pris dans les liens du destin, et il est déterminé par ce qui est le plus proche. L'idéal de l'expérience vécue sous forme de choc est la catastrophe. Cela apparaît très nettement dans le jeu : le jouer, avec des mises toujours plus importantes destinées à sauver ce qui est perdu, met le cap vers la ruine absolue » (Benjamin, 2009 : 532, O 14,3 & O 14,4)

est possible de multiplier les rencontres, ne trouve-t-elle pas sa réalisation dans l'incertitude absolue du contenu même de la révélation, ce fardeau qui pousse alors au rire ? C'est cette même idée du rire klossowskien, du risible, qui fascina tant Blanchot et le poussa à écrire, dans son « Le Rire des Dieux » portant sur Klossowski au sein de son livre *L'Amitié* :

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, 1971 : 193)

C'est bien le risible des idées en périls dont a parlé aussi Agamben qui fait de Klossowski une psyché condensant en son sein la modernité, une modernité qu'il faut aussi comprendre au sens où Klossowski la lit chez Nietzsche :

Mais qu'on ne s'y méprenne : pas question ici de quelque vague cosmopolitisme ; *moderne* signifie une aptitude de *sympathie* encore jamais atteinte en vertu de laquelle l'esprit entre en contact immédiat non seulement avec ce qui semble le plus étranger, mais avec le monde le plus anciennement révolu, avec le passé le plus reculé. Conquête d'une nouvelle possibilité de vivre ! *Nous autres sans-patrie* ; vers quel *lieu* aspirent-ils, où vivent-ils donc en fait ? *Sur les montagnes, à l'écart, inactuels, dans les siècles passés ou à venir...* ; et pour Nietzsche, c'est tout un : au point culminant du savoir, l'esprit revendique pour soi *tout moment* vécu de l'histoire, identifiant le moi à ses différents types comme à autant de versions de soi-même. Ici la *vis contemplativa* aura absorbé la volonté de puissance, car cette volonté jamais n'avait d'autre but que son intime nécessité : ré-intégrer cet univers qui, dans sa multiplicité, se veut et demeure identique à lui-même. (Klossowski, 1963 : 13)

Là encore, quelque chose du carrefour se dessine dans le vécu et dans le caractère *atopos* de Klossowski, dans la mesure où son ascendance juive, de fait dissimulé, associé à son intérêt pour le christianisme et à une pensée toujours en péril, le situe aussi au carrefour d'une modernité spirituelle des plus étonnantes. C'est-à-dire qu'ici encore elle semble condenser en elle maints aspects de la modernité. Ici il ne peut s'agir que de conjonctures — mais la rencontre ne s'articule peut-être qu'à partir de diverses conjonctures —, en vue du peu d'informations tangibles que nous

avons à ce propos et surtout, parce que Klossowski lui-même n'a jamais parlé *directement*, soit explicitement, de ses origines juives ni des liens qu'il a ou aurait pu entretenir avec le judaïsme. Or on ne peut s'empêcher de noter que c'est à la fin du Collège de Sociologie, en 1939, après avoir rencontré Benjamin et avoir été, tel que cela fut mentionné ci-haut, introduit aux textes gnostiques par celui-ci (un an avant la mort tragique de Benjamin) et peu de temps avant l'entrée des troupes allemandes en France, que commence ce que Klossowski nomme sa « crise religieuse », crise qui ne le mène qu'au sein d'institutions chrétiennes et auprès de prêtres et de théologiens résistants. Lors d'un entretien de 1968 publié dans *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* (n° 204, 1-2 sept. 1968), il précise²⁴ :

Avant-guerre, j'ai fait partie du groupe de Georges Bataille. Depuis 1934-35, j'ai été très lié avec Bataille. Par lui, je suis entré en contact avec son groupe surréaliste que je ne connaissais que de loin. Lorsqu'il y eut scission entre Bataille et Breton — Bataille forma quelque chose de plus ésotérique avec une revue d'abord, et un collègue de sociologie — je rejoignis Bataille. Cette décision coïncidait pour moi avec un retour vers des critères religieux. Parallèlement à cette amitié pour Bataille, je connus Denis de Rougemont. Les notions théologiques, le dogme, tout ceci dura très, très longtemps. Je fis alors une crise religieuse. (Klossowski, 1968, via Éditions Ismaël, en ligne, <https://editions-ismael.com/fr/noms-dates/pierre-klossowski/>, consulté le 7 juin 2020)

Toujours dans *Passage de Walter Benjamin*, Missac écrit, au début du livre, dans le chapitre visant à expliciter le choix du titre :

Même si Benjamin avait raison de penser, comme on vient de le dire, qu'une approche biographique, « personnelle », est toujours périlleuse et parfois funeste, ce qu'il illustre avec le *Goethe* de Friedrich Gundolf et le *Kafka* de Max Brod, il est clair que les circonstances matérielles, l'événement, ne sauraient être négligés, ne serait-ce que parce qu'ils ne manquent pas, le cas échéant, de se rappeler de façon cruelle à l'attention. Cela est particulièrement vrai pour Benjamin, que la vie ne ménagea pas, le bousculant sans relâche, l'incitant à se réfugier dans le temps suspendu des voyages, le contraignant à passer sans cesse d'un endroit à l'autre, ou l'empêchant d'y passer, faisant en somme de ce flâneur né un passant, et de celui-ci un fugitif. (Missac, 1987 : 10)

²⁴ La citation qui provient de l'entretien publié dans le journal *Dernières Nouvelles d'Alsace*, titré « Tête-à-tête avec Pierre Klossowski : *L'Érotisme a besoin de tabous, d'interdits...* », est disponible sur le site web des éditions Ismaël : <https://editions-ismael.com/fr/noms-dates/pierre-klossowski/>.

Klossowski, à l'instar de Benjamin, fut un passeur, dont on il est difficile de négliger les « circonstances matérielles ». Si la cruauté du sort qui s'imposa à Benjamin ne s'imposa pas à Klossowski, on peut tout de même se demander si à la crise religieuse ne participe pas aussi la contrainte d'une fuite hors de Paris en raison de ses origines juives. Il faut ajouter à cela que le Collège de Sociologie se voulait une forme de réponse²⁵ à la montée des idéologies totalitaires, notamment par la publication du premier numéro d'*Acéphale* qui contenait une défense de la pensée nietzschéenne alors reprise par les nazis et les fascistes. La crise religieuse qui débute après être, tout comme Benjamin, « passer par » le Collège, trace, elle aussi de nouveaux passages entre l'appartenance juive et une quête spirituelle dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, une quête qui sa vie et son œuvre durant se manifestera par « la persistance d'une vision », et par l'appartenance à rien d'autre qu'à une pensée « des siècles et des siècles », c'est-à-dire à une pensée en errance et sans sol fixe.

²⁵ Dans le *Collège de Sociologie*, Hollier écrit : « Mais si, par-delà ces flous, ces lacunes et ces divergences, il fallait rassembler le Collège autour d'une formule, je proposerais cette sorte de slogan : la guerre contre l'armée. Il ne s'agit pas d'une position pacifiste. Héraclite a dit l'identité du temps et du conflit. À la fin des années trente, le temps était plus que jamais à la guerre. Ce qu'on dénonce, c'est la militarisation de la guerre, l'encasernement disciplinaire de l'agressivité. Bataille définissait l'espèce humaine par sa capacité à se mettre au « garde-à-vous ». C'était pour regretter que l'homme tienne à ce point à se distinguer des autres espèces vivantes : on finit par ne plus le distinguer d'une espèce de cadavres. Les politiques disent : la guerre est une affaire trop sérieuse pour qu'on l'abandonne aux militaires. Pour le Collège, elle serait trop tragique pour être gérée par des militants. Vieux thème aristocratique qu'on retrouve partout de Montaigne à Nietzsche. La guerre n'est plus ce qu'elle était. Elle aussi a vieilli et l'âge lui a fait perdre toute trace de la qualité qu'autrefois elle était seule à pouvoir conférer : la noblesse. Surimpression ici des deux enseignements sur lesquels le Collège étaye ses réflexions : le Mars de Dumézil rejoint le Hegel de Kojève ; les métamorphoses animales du guerrier germanique viennent se greffer sur le désir anthropogène de reconnaissance qui combat à main nue et à visage découvert. Ce qui est une autre histoire, l'histoire de la folie guerrière [...] S'il s'arrête à cette date [1939], ce n'est pas tout à fait de lui-même. Sans doute traversait-il une crise. Il n'empêche que c'est la guerre qui lui a coupé la parole » (Hollier, 1995 : 10-11)

Chapitre II – L’errance du traducteur

Pour saisir le rapport authentique entre original et traduction, il faut procéder à un examen dont le propos est tout à fait analogue aux raisonnements par lesquels la critique de la connaissance doit démontrer l’impossibilité de la théorie du reflet. De même que, là, on montre qu’il ne saurait y avoir dans la connaissance, si elle consistait en reflets du réel, aucune objectivité, ni même aucune prétention à l’objectivité, ici, on peut prouver qu’aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l’original.

Walter Benjamin

Toute démystification coïncide avec une chute, toute mystification avec une hausse, soit la création.

Pierre Klossowski

Le geste de traduire

Le phénomène de la traduction prend, tout comme le concept de tradition (voir chap. III), ses racines dans l’allégorie de la tour de Babel. À partir de ses racines lointaines dans l’allégorie biblique, supposant l’échec d’une transcendance langagière et une seconde chute dans l’univers de la copie, la traduction s’est vue conçue selon les préceptes des modèles théoriques platonicien et chrétien en ce qu’ils ont de commun dans la structure abstraite et conceptuelle qui les sous-tend et sur laquelle tiennent leurs institutions et dogmes. Autrement dit, la traduction a traditionnellement été conçue comme la copie d’un original dont le rôle devait servir à transposer le sens d’une langue dans une autre. Cette conception de la traduction, en apparence simple, porte en elle des implications multiples : elle suppose une distinction entre la forme et le contenu qui découle de celle introduite par Platon entre l’apparence et l’essence — dans les termes d’Hamilton, elle se situe du côté d’une philologie du corps —, et ainsi elle impose que toutes les copies soient

subsumées sous l'original et son *sens*, compris comme dévoilé une fois pour toutes, ce sous l'influence de l'interprétation dogmatique chrétienne modulée par la lecture des allégories bibliques, l'allégorie étant comprise comme donnant lieu à un dévoilement qui doit, justement, n'avoir lieu qu'une seule fois ; l'allégorie contient un contenu caché, un sens qui une fois compris l'est une fois pour toutes, et fait en sorte que le contenant n'est plus nécessaire. Cette conception *rationalisante et horizontalisante* du phénomène de la traduction donne le primat à l'original, au sens, en tant que caractéristique commune à toutes les copies, en lesquelles il faut, comme chez Platon, reconnaître l'éclat de l'original (éclat qui du même coup assure notre reconnaissance de la copie comme copie, soit qui assure la distinction entre l'original et la copie). C'est dire qu'une telle conception de la traduction ne s'intéresse non pas aux manifestations singulières que sont chacune des traductions, mais plutôt à l'a priori du sens contenu dans l'original comme l'abstraction générale à partir de laquelle se déploient, horizontalement, les copies. Cette horizontalité de la traduction, Foucault, dans « Les mots qui saignent¹ » — recension de la traduction de *L'Énéide* par Klossowski qui sera examinée dans ce chapitre —, la nomme « le lieu naturel des traductions » :

Le lieu naturel des traductions, c'est l'autre feuillet du livre ouvert : la page d'à côté qui est couverte de signes parallèles. L'homme qui traduit, passeur nocturne, a fait silencieusement transhumer le sens de gauche à droite, par-dessus la pliure du volume. Sans armes ni bagages. (Foucault, 2015 [1964] : 7)

Le traducteur, « passeur nocturne », fait « transhumer » le sens d'une langue à une autre : ce verbe lié à l'élevage et au déplacement de troupeaux de bêtes, de par son étymologie, *trans-*, et *humus*, signifie aussi porter au-delà de la terre, porter au-delà du pays. Or l'élevage est un terme qui

¹ On retrouve le texte « Les mots qui saignent » de Foucault dans le tome I de *Dits et écrits* (2001) et en préface de la réédition de la traduction de *L'Énéide* de Klossowski paru aux éditions Trente-Trois morceaux en 2015. Par souci de simplicité, et puisque celles de la traduction de Klossowski en sont aussi tirées, les références sont celles de 2015. On retrouve toutefois la référence complète de *Dits et écrits* dans la bibliographie. Notons par ailleurs que si c'est la réédition de la traduction de *L'Énéide* de Virgile aux Éditions Trente-Trois Morceaux de 2015 qui sera utilisée tout au long de ce chapitre, c'est qu'aucune réédition de ladite traduction n'avait été entreprise depuis 1989, faisant de ce texte un livre rare au prix de plusieurs centaines de dollars avant la publication de la réédition de 2015.

concerne un art de la domestication, faisant de ce traducteur « sans armes ni bagages », le seul passeur de la domestication d'une langue particulière, qu'il porte au-delà de son propre pays, de sa propre terre, pour la rendre à une autre terre, un autre pays, déjà domestiquée, sous l'égide du primat du sens. L'horizontalité des manifestations matérielles particulières peut continuer son expansion tant et aussi longtemps que demeure, inamovible et au-dessus de chacune d'entre elles, l'original et son sens, l'abstraction conceptuelle qui doit être le but — comme le point de départ — de la traduction plutôt que la matérialité des mots s'incarnant singulièrement sur les pages. Cela revient à dire qu'il ne s'agit aucunement d'une conception de la traduction littéraire, dès lors qu'elle refuse toute rencontre, cette modalité fondamentale du phénomène littéraire qui à elle seule suffit à récuser la distinction entre apparence et essence — à tout le moins en tant qu'elle ne s'applique pas au phénomène littéraire — et qu'elle s'articule principalement sur un mode à la fois oppositionnel et définitionnel. Il n'en demeure pas moins qu'elle est prédominante, prédominance liée non seulement à une structure conceptuelle, mais aussi à la matérialité historique : prenons seulement l'exemple de l'arrivée historique des traductions en langues vernaculaires de la Bible, qui demande une articulation de la traduction qui ne remettent pas en cause ni l'universalité de la parole divine — parole étant alors comprise en tant que synonyme de sens — ni les institutions matérielles et historiques qui s'en font les représentantes. Gestionnaires humaines de la parole divine, les institutions se font aussi gestionnaires de ses traductions, dans la mesure où elles contrôlent l'original, son sens.

Prédominante certainement lorsque Benjamin écrit son fameux « La tâche du traducteur » (2000 [1923]). Mais que nous dit au fond ce texte ? Si Benjamin s'intéresse au phénomène de la traduction, c'est précisément parce que celui-ci exemplifie, en exacerbant les tensions, les problèmes posés par une distinction définitive entre apparence et essence, forme et contenu,

original et copie, qui fondent aussi la nécessité même de la traduction, voire de la rencontre, en tant qu'elles ont toutes à voir avec des opérations langagières. Ou, tel que l'écrit Cochran :

In other words, in the terms I have used thus far, positing the ideal reader or public creates a figure, asserts the existence of a discursive entity that performs certain actions—reading, listening, watching. This figure, an object of discursive ventriloquism, fluctuates somewhere in the difference between a mere rhetorical figure—if in fact it could be *merely* rhetorical—and a living being. The goal of Benjamin's essay is ultimately to understand the process whereby these figures are produced and the materiality such a production implies. Just as figures are the matter of thought, language is the touchstone of figuration. Benjamin therefore names this figurative process translation, and the translator, by derivation, becomes the one who undergoes or participate in that process. Embodying this process in the translator figure simultaneously demonstrates the difficulty in describing linguistic using language itself and marks the limit of such reflection. (Cochran, 2005 : 72-73)

Au fond, il s'agit aussi de demander : la traduction, en étant à la fois reproduction d'un texte déjà écrit dans une autre langue, donc en tant que déjà toujours copie, et en tant que marque indélébile de la chute dans la pluralité des langues (et dans la pluralité de ceux qui les utilisent), ne signale-t-elle pas déjà que c'est peut-être autre chose que le sens, ou un message, qui passe dans ses diverses itérations ? N'est-elle pas autre chose qu'une seule communication ? Le texte de Benjamin répond oui à cette première question, et ajoute : et si tel est le cas, que fait-elle ? Mais ce qui permet à Benjamin de répondre oui, c'est aussi le fait que pour lui, la traduction exemplifie la nécessité de penser à partir de l'idéal d'un pur langage qui doit s'entendre non pas comme un pur langage de la communication, un langage de la modernité où la raison humaine a pris la place de Dieu, mais bien l'idéal d'un pur langage en tant que ce qui justement toujours nous dépasse, en tant qu'inaccessible à la communication, mais aussi, en tant que ce qui peut seul restituer la possibilité de penser l'éclat singulier qu'incarne la matérialisation des mots, ou dans les termes de Cochran, en tant que figure. C'est-à-dire qu'il s'agit de repenser, toujours à l'horizon de la tour de Babel², mais selon une autre perspective — une perspective qui n'a pas sécularisé l'allégorie —, la traduction. Penser non pas un retour à l'avant Babel ou, aux capacités humaines permettant de s'en approcher le plus possible,

² Et bien sûr, la tour de Babel, avant d'être une allégorie biblique, est un épisode de la Torah.

mais plutôt penser jusqu'au bout les conséquences de l'effondrement du langage pur sur les langues, ou le langage pur agit comme une expérience de pensée à partir de laquelle réfléchir le travail du traducteur, voire repenser la singularité propre à l'acte de traduire.

Mais si celui-ci, même caché ou fragmentaire, est présent pourtant dans la vie comme le symbolisé même, il n'habite dans les œuvres que symbolisant. Si cette ultime essence, qui est bien le pur langage lui-même, dans les langues n'est liée qu'à du langagier et à ses mutations, dans les œuvres elle est affligée du sens lourd et étranger. La libérer de ce sens, du symbolisant faire le symbolisé même, réintégrer au mouvement de la langue le pur langage qui a pris forme, tel est le prodigieux et l'unique pouvoir de la traduction. [...] Racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur. (Benjamin, 2000 : 258-259)

Le langage pur est la matière de l'esprit sur laquelle se heurte le travail du traducteur, dès lors que la traduction a la particularité d'être l'un des pans, l'une des manifestations d'une même chose. C'est-à-dire qu'elle est aussi une autre perspective du regard vers le même objet. C'est en cela que ce qui ne pouvait se dire, se présenter dans l'original, se présente en potentialité dans la traduction, qui est elle aussi la manifestation d'un inexprimable. La rencontre qu'elle produit entre la langue de l'original et celle de la traduction, deux tentatives de présenter, ou de dire, la même chose, que l'une et l'autre ne suffisent pas à dire, font du geste du traducteur une production et une création, en ce qu'il exemplifie une manière de travailler et de penser le langage, création qui ouvre à sa réactualisation et à la rencontre. Le devenir potentiellement infini de l'œuvre se trace dans l'histoire de la pensée et il dépasse certes le phénomène de la traduction :

L'histoire des grandes œuvres d'art connaît leur filiation à partir des sources, leur création à l'époque de l'artiste, et la période de leur survie, en principe éternelle, dans les générations suivantes. Cette survie, lorsqu'elle a lieu, se nomme gloire. Des traductions qui sont plus que des transmissions naissent lorsque, dans sa survie, une œuvre est arrivée à l'époque de sa gloire. Par conséquent elles doivent plus leur existence à cette gloire qu'elles ne sont elles-mêmes à son service, comme de mauvais traducteurs le revendiquent communément pour leur travail. En elles la vie de l'original, dans son constant renouveau, connaît son développement le plus tardif et le plus étendu. Ce développement, en tant qu'il est celui d'une vie originale et élevée, est déterminé par une finalité originale et élevée. (*Ibid.* : 247-248)

Or la traduction en est l'une des expressions des plus illustratives puisque, nous dit Benjamin, parvient un moment où une œuvre ayant atteint « sa gloire », c'est-à-dire, lorsque sa transmission

est garantie par la tradition et les institutions qui la représentent, donc par une instance qui lui est extérieure, là seulement est-il aussi possible de concevoir la traduction selon une visée qui n'est pas celle de transmettre où, de diffuser, l'œuvre. Une telle traduction, c'est-à-dire une traduction qui n'est pas *horizontalisante*, n'est pas possible dans l'urgence, elle nécessite la patience, *patientia*, de la lecture qu'exige la singularité du phénomène littéraire et de ses rencontres, que rendent déjà à la fois l'allemand *übersetzen* et le *Aufgabe* du titre de Benjamin. L'allemand *übersetzen*, à la lettre, signifie « placer au-dessus », ou « placer, situer ailleurs ». Il faut bien saisir, et là je ne dis rien de nouveau, l'importance de l'étymologie de ce mot allemand pour comprendre le fameux texte de Benjamin, ou tel que l'indique Ji Eun Shin dans son article « « La tâche du traducteur » et la sens-communologie » : « Le geste benjaminien fait écho à l'étymologie allemande de *übersetzen*. En allemand, traduire signifie au sens propre « transporter au-delà », « mettre plus loin ». (Shin, 2015 : 99) On le sait aussi, *übersetzen* traduit en allemand le grec *metaphora*, μεταφορά, qui signifie transport, c'est-à-dire aussi bien un transport au sens que l'on nomme désormais figuré qu'un transport bien concret³. Rappelons une autre chose quant au titre du texte de Benjamin, tel que l'a fait Paul de Man dans son « Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator' », soit que le terme *Aufgabe*, traduit par tâche, ou *task* en anglais, est lui-même double et qu'il signifie aussi abandon⁴ :

If the text is called “Die Aufgabe des Übersetzers,” we have to read this title more or less as a tautology: *Aufgabe*, task, can also mean the one who has to give up. If you enter the Tour de France and you give up, that is the Aufgabe — “er hat aufgegeben,” he doesn't continue in the

³ Aristote, dans *La poétique*, la décrit ainsi : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre [...] » (Aristote, 1996 : 119, 1457b) et dans *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, De Certeau écrit : « Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail, ou rentrer à la maison, on prend une “métaphore” — un bus ou un train. » (De Certeau, 1990 : 170)

⁴ Et tel que le fait aussi Shin précité : « Revenons à “Die Aufgabe des Übersetzers”, dont le titre est profondément ambigu, *Aufgabe* pouvant aussi bien signifier la « tâche », le « devoir », que l'“abandon”. “Abandon” parce que Benjamin n'ignore pas que toute traduction est nécessairement seconde, parce que les fragments du vase brisé conservent les traces de la brisure et risquent de ne pas suffire à la reconstitution du vase dans son intégralité. Si l'on substitue le mot “abandon” à la “tâche”, le titre de cet essai se transforme en “l'abandon du traducteur”. » (Shin, 2015 : 99)

race anymore. The translator has to give up in relation to the task of refinding what was there in the original. (De Man, 2012 [1986] : 80)

Ni l'anglais *task*, ni le français *tâche*, ne peuvent rendre entièrement cette idée de l'abandon. Bien sûr, dans le français *tâche*, on peut entendre une *peine*, un *labeur* ou une *corvée*, termes de l'ordre d'une lourdeur, d'une difficulté, d'un abattement, et l'on pourrait alors croire avoir trouvé certaines résonnances avec l'idée de l'abandon, ou de l'échec. Or l'abandon entendu par le *Aufgabe* et le texte de Benjamin n'est pas un abandon qui puisse être nécessairement associé à un échec ou à une négativité. Concevoir l'abandon devant l'original, c'est-à-dire devant la restitution de ce qui était présent dans l'original, en tant qu'échec, ne l'est qu'à partir d'une conception hiérarchique de l'original et de la copie, de l'original et de la traduction. D'une certaine manière, au centre de la tâche du traducteur telle que la conçoit Benjamin, se situe l'abandon d'une telle conception.

En 2015, Amstutz écrivait à propos de Klossowski et de ses traductions :

Il faut donc absolument rappeler ici avec force que l'allemand est la langue maternelle de Pierre Klossowski [...] et que c'est en latin (un peu comme un Montaigne moderne) qu'il déchiffre sa première grammaire. Quand l'excellent Alain Arnaud parle d'« intimité émotionnelle et imaginative » avec le latin, le français et l'allemand, pour décrire en d'autres mots ce que Klossowski désignait par la « configuration lotharingienne » de son esprit [...] il est évidemment question aussi bien d'une pratique naturelle et quotidienne de ces trois langues que des influences littéraires française, allemande ou latine. Si les traductions allemandes ont été d'abord un moyen de subsistance, comme certaines traductions latines, le choix que permettait l'actualité éditoriale rencontrait aussi souvent les hantises propres à l'auteur-traducteur [...] Avec le latin comme avec l'allemand, Pierre Klossowski baigne dans les périodes et les renvois, les inversions et les flexions. (Amstutz, 2015 : 19-20)

Cette familiarité « naturelle » avec ces trois langues doit être notée. Rappelons que la famille Klossowski demeure à Paris jusqu'en 1914, année lors de laquelle ils quittent la France pour l'Allemagne, déplacement obligé dans le contexte de la Première Guerre mondiale alors que les passeports des parents sont allemands. D'après les notes rédigées par Klossowski pour la section biographique du livre d'Arnaud, une fois en Allemagne, les gouvernantes des enfants Klossowski

sont Françaises et ceux-ci poursuivent donc leur apprentissage du français⁵. Ils sont ainsi tous les deux bilingues dès l'enfance, familiarité avec les deux langues qui jouera profondément dans le travail de traducteur de Klossowski⁶.

Sans doute cette familiarité est-elle aussi ce qui a permis à Klossowski de réaliser une traduction de *L'Énéide* qui s'approche aussi fortement de la conception benjaminienne de la traduction, tout comme le rapport intime avec l'allemand entretenu par Klossowski implique une connaissance étymologique du terme *übersetzen*, où les liens entre le terme allemand pour traduction et la métaphore comme transport, comme métamorphose, ne sauraient échapper à quelqu'un dont l'allemand est la langue maternelle. Or de la traduction de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* à celle de *L'Énéide*, on sent un passage entre une tentative de traduire qui serait plutôt traductologique, c'est-à-dire entre le fait de faire passer le sens du texte allemand de *L'œuvre d'art* dans le français et donc, de transposer le texte horizontalement, alors que *L'Énéide* est toute autre chose. La traduction de *L'Énéide* que propose Klossowski est une traduction qui défigure le français tout en montrant que le latin de *L'Énéide* est lui-même déjà défiguré, c'est-à-dire qu'il n'est pas un original « pur », ou sans taches, que seules la copie ou la traduction entacheraient :

Linguistic purity, to the extent that it can be said to exist, is the presupposition of unfigured language that constitutes the backdrop of figuration. Without the assumption of unfigured language, however unrealizable in history, figures have no grounds of expression, no possibility to emerge [...] Measuring disparities between figures with no possibility of definitively recovering some pure language, whether it is more than a figure or not, one scribbles and glosses interpretations that become realizable in conjunction with the effects of historical forces. From the moment it achieves materialization in history, pure language—whatever it might be—cannot, even as a holy text, escape its own impurity. And that is the irrevocable condition of secular thought. (Cochran, 2005 : 76)

⁵ Dans la biographie de Balthus de Fox Webber, Balthus insiste sur le fait que sa première langue est l'anglais, appris auprès d'une gouvernante écossaise à Paris. Pierre n'affirmera jamais rien de tel.

⁶ Après l'Allemagne, la famille s'installe en Suisse, premièrement à Berne, puis Beatenberg et enfin à Genève. Ils y resteront jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale. Klossowski y suit des leçons privées de latin. Voir Arnaud, 1990 : 182.

À propos de la traduction d'Hamann de Klossowski et de la préface que celui-ci rédige et ajoute à celle-ci, Arnaud écrit : « *Premiers livres*. 1946 : Publie une traduction des *Méditations bibliques* de Hamann, précédée d'une copieuse introduction dans laquelle on reconnaît déjà, *in nuce*, certains de ses thèmes ultérieurs. » (Arnaud, 1990 : 187) Bien que la traduction d'Hamann ne soit pas analysée dans le cadre de ce chapitre, ce qu'Arnaud mentionne quant à celle-ci, à savoir qu'elle contient déjà, dans sa préface, les motifs de l'œuvre, est parlant relativement au rapport de Klossowski à la traduction. Comme pour Benjamin, la traduction exemplifie chez celui-ci la tension entre la forme et le contenu telle qu'elle s'exprime au sein du langage. C'est-à-dire que si l'écriture en elle-même, tout comme la littérature dans son sens large, à savoir toute « production de l'esprit », pose déjà la question du langage et de la médiation qui l'habite, alors la traduction, on l'aura compris, exacerbe et amplifie cette tension. La traduction est ainsi elle aussi une manière de penser, de créer, de produire. Autrement dit, c'est l'une des formes prises par l'œuvre et non pas un à côté qui lui serait extérieur. Cela est déjà parlant quant à la singularité du rapport de Klossowski à la traduction que l'analyse de celles-ci, *L'Énéide* de Virgile et *L'œuvre à l'époque de sa reproduction mécanisée*, permettra d'éclairer. La traduction est une copie, peut-être, mais cela ne veut pas dire, tout simplement, qu'elle ne crée rien.

Deux moments du traduire

***L'Énéide* de Virgile : traduire comme l'errance**

La traduction produite par Klossowski de *L'Énéide* de Virgile comporte maintes caractéristiques faisant en sorte qu'elle peut être conçue comme l'exemplification du geste de traduire pensé par Benjamin, cela n'est pas en soi une nouvelle affirmation, et est noté dans les premières pages de l'article de Fiona Cox, « Translating the 'Aeneid' to the 'Nouveau Roman': Pierre Klossowski's 'Aeneid' », où elle écrit :

The excitement of his translation is generated by the collision of two languages, as two vocabularies, two grammatical systems, fuse together. In one of the twentieth century's most celebrated articles on translation, "The Task of the Translator," Walter Benjamin argues that the value of translation lies precisely in this marriage of languages: as the language of the original counterpoints the languages of the subsequent translations, enriching them with the resonance of its echoes, a harmony ensues which Benjamin depicts as a form of striving after an always unattainable ideal language. Benjamin describes Sophocles's fate at the hands of Hölderlin, whose approach to translation was similar to Klossowski's [...] (Cox, 1997 : 204)

Ce que décrit Cox, Foucault l'avait déjà articulé dans « Les mots qui saignent » (1964), sans faire explicitement référence au texte de Benjamin :

La hardiesse de cet apparent mot à mot (comme on dit « goutte à goutte ») est grande. Pour traduire, Klossowski ne s'installe pas dans la ressemblance du français et du latin ; il se loge au creux de leur plus grande différence [...] Il faut bien admettre qu'il existe deux sortes de traductions ; elles n'ont ni même fonction ni même nature. Les unes font passer dans une autre langue une chose qui doit rester identique (le sens, la valeur, la beauté) ; elles sont belles quand elles vont « du pareil au même ». Et puis, il y a celles qui jettent un langage contre un autre, assistent au choc, constatent l'incidence et mesurent l'angle. Elles prennent pour projectile le texte original et traitent la langue d'arrivée comme une cible. Leur tâche n'est pas de ramener à soi un sens né ailleurs ; mais de dérouter, par la langue qu'on traduit, celle dans laquelle on traduit. On peut hacher la continuité de la prose française par la dispersion poétique de Hölderlin. On peut aussi faire éclater l'ordonnance du français en lui imposant la procession et la cérémonie du vers virgilien. (Foucault, 2015 [1964] : 8-9)

On a, dans ces seules lignes de Foucault, la distinction entre une traduction rationalisante et horizontalisante et une traduction verticale, littéraire, ce retour non pas du sacré, mais plutôt de la puissance évoquée par l'univers sacré qu'a aussi cherché à évacuer la sécularisation et qui persiste dans le littéraire — « The knowledge in, of, and through literature unveils the transcendental appeal that dwells in literary creation, a transcendence that has been stifled but not extinguished by modern institutions of thought » (Cochran, 2007 : 142) — l'inscription de la traduction de Klossowski dans la seconde forme de traduction et l'accent mis sur la reprise du mot à mot et de la syntaxe latine, qui rapproche bel et bien la traduction de Klossowski de celle de Sophocle par Hölderlin, l'exemple utilisé par Benjamin.

Que fait donc Klossowski de si singulier dans le cas de cette traduction, si celle-ci correspond au fond à la tâche du traducteur tel que l'a pensée Benjamin ? Là encore, la difficulté

tient de la position occupée par Klossowski, que ce soit théoriquement, au sens figuré ou historique⁷, dans une sorte de no man's land, ce faisant point de convergence, c'est-à-dire carrefour. Un carrefour, bien sûr (voir chap. I), est en premier lieu une figure topographique, impliquant un itinéraire, soit un passage. Celui-ci peut être considéré, comme la traduction, selon deux conceptions ontologiquement distinctes : soit comme le point où une route se divise en deux (une perspective immanente *depuis le sol*, qui correspond à une vision horizontale de la traduction), soit comme le point où trois routes se rencontrent, c'est-à-dire une perspective verticale, transcendante, *depuis le ciel*. La traduction de *L'Énéide* est elle aussi au carrefour, se tenant dans le sillage d'une conception du carrefour en tant que vue aérienne, verticale. Or de celle-ci, autant dans le choix du corpus virgilien, que dans la traduction proposée par Klossowski et dans le carrefour représenté par sa vie historique, se dégage un thème ou plutôt, un motif sous-jacent par lequel se présente de nouveau cette plurisingularité de l'œuvre (dans ce qu'elle a d'un surplus de singularité en quelque sorte), qu'affleure Cox dans son article : « Klossowski was not only an outsider of classicist circles: he was of Polish rather than French descent. His Virgils does not represent the security of a long-established tradition, but speaks instead for refugees and exiles. » (Cox, 1997 : 204)

J'écris qu'affleure Cox, dans la mesure où elle emploie le terme d'exil, or il ne s'agit pas véritablement d'un parler pour, « speaks for », mais plutôt d'un parler comme, « speaks as ». Aussi minime puisse-elle paraître, la différence est pourtant immense, et elle inscrit tout à fait différemment la singularité du geste klossowskien, qui consiste à non seulement imiter l'errance d'Énée, mais aussi à présenter, par l'imitation de l'errance d'Énée dans l'errance entre le français

⁷ On sait bien sûr que Klossowski et Benjamin se connaissaient que Klossowski a traduit ce dernier, traduction dont il sera question aussi dans ce chapitre. Ce seul exemple rend compte de la difficulté posée par la situation historique de Klossowski — dans sa rencontre avec Benjamin se tient la création d'un autre carrefour, qui se présente justement en premier lieu dans la matérialité de leur vie historique et de leur rencontre au sein de celle-ci, mais qui déploie ensuite une nouvelle perspective que seule la verticalité littéraire peut rendre.

et le latin, l'errance du traducteur lui-même, c'est-à-dire de son geste, ou, de sa tâche : le motif est certes celui de l'errance, mais le pari de Klossowski consiste à en faire la modalité, la structure même à partir de laquelle est produite, créée la traduction.

Ainsi, l'errance d'Énée mise en scène par les vers virgiliens se fait la structure de la traduction elle-même, le motif à partir duquel elle s'écrit et se conçoit. Ce qui est tout à fait différent de « speaks for », car « parler pour » suppose la transmission d'un message, d'un sens, tout comme la présence de « celui qui parle pour », le particulier devenant la voix de la collectivité, un rapport donc rationalisant ou le général subsume le particulier. Le fait de *parler pour* suppose aussi de prendre la parole pour d'autres, de se faire donc, *porte-parole*⁸, là où encore une fois le particulier se subsume sous le général de l'idée, du sens que véhicule le porte-parole, sa logique même obligeant à ce que la transmission qui ait lieu soit celle d'un sens donné par un sujet à la parole qui doit aussi faire sens pour tous. Ce que récuse d'ailleurs dès ses premières lignes le texte de Benjamin :

En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme [...] De même, l'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire. (Benjamin, 2000 : 244)

Tout simplement, on reste dans un rapport au langage qui présuppose avant lui un sens, une raison, une origine, non pas comme expérience de pensée telle que le propose Benjamin avec le pur langage, mais plutôt comme schématisation temporelle de ce qui passe du passé vers le seul présent, le sens toujours déjà-là instaurant une stabilité temporelle et langagière avec laquelle il est certes plus aisé de composer. Or Klossowski, exemplifiant la singularité du phénomène littéraire par la

⁸ Et qui est en contradiction radicale avec l'effort klossowskien visant à dissoudre le sujet, le moi, en en présentant compulsivement les phantasmes. Un sujet ne pouvant à proprement parler pour soi mais au nom d'un phantasme, d'une impulsion qui le dépasse, ne peut nécessairement pas prendre la parole pour d'autres, puisque cette impossibilité de prendre la parole pour soi le réduit déjà à néant en tant que sujet tenu par un moi identifié.

plurisingularité produite par la profusion de rencontres que celle-ci met en scène, se situe ici dans l'étonnement heideggérien et althussérien du « es gibt », qui ici est « il y a langage », soit il y a cela [le langage] que je rencontre et dont je dois me saisir afin de produire une nouvelle perspective qui n'aurait pu être possible sans l'étonnement premier du « es gibt » — qui ne surgit ici que dans le mouvement de l'errance.

Autrement dit, la traduction de Klossowski, tirée de l'une des pièces maîtresses de la tradition occidentale, s'inscrit dans une période historique précise, dans une vie historique singulière ; Klossowski traduit *L'Énéide* après la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle il a traversé sa crise religieuse et dont les conséquences des origines juives sur une telle crise et les déplacements au sein de diverses régions de la France au sein d'ordres chrétiens qui l'accompagnèrent ne sont toujours pas clairs, mais qui suffit à faire de lui l'un des représentants d'une errance propre au XX^e siècle ; tout comme elle s'inscrit dans un retour à une conception de la représentation qui appartient à l'univers de l'épopée, à savoir, celui de la présentation se tenant sur le « faire comme », de l'imitation et de ses effets :

On a souvent taxé Homère de mensonge ; mais ce reproche ne diminue en rien l'effet des poèmes homériques ; il n'a pas besoin de fonder ses récits sur une vérité historique, sa réalité est suffisamment puissante ; il tisse son filet, il nous prend à son filet, et ne désire rien de plus. Ce monde « réel » qui se suffit à soi-même et dans lequel nous sommes entraînés comme par magie ne contient rien d'autre que lui-même ; les poèmes homériques ne dissimulent rien, on n'y trouve ni enseignement ni sens caché. (Auerbach, 1968 : 22)

Toutefois, ce retour à l'univers de l'épopée et de la présentation se conjugue dans la traduction de Klossowski, justement avec cette idée du « parler comme », qui ici se fait « écrire comme » :

Marmontel remarque fort justement que *l'épopée ne raconte pas comme l'histoire*, mais qu'elle *imite* une action. Le poème épique de Virgile est en effet un théâtre où ce sont les mots qui *miment* les gestes et l'état d'âme des personnages, de même que par leurs agencements, ils miment aussi les accessoires propres à l'action. Ce sont les mots qui prennent une attitude, non pas le corps ; qui se tissent, non pas les vêtements ; qui scintillent, non pas les armures ; qui grondent, non pas l'orage ; qui menacent, non pas Junon ; qui rient, non pas Cythérée ; qui saignent, non pas les plaies. C'est par la machinerie des similitudes, des métaphores, que les gestes et les émotions des protagonistes ainsi mimés se réfèrent selon un rythme régulier aux

phénomènes naturels et surnaturels d'une quotidienneté fabuleuse. (Klossowski, in Virgile, 2015 : 15)

Lorsque Klossowski écrit que ce sont les mots « qui saignent, non pas les plaies », il restitue dans la matérialisation textuelle de la pensée dont la traduction est l'une des formes ce qui fonde la philologie de la chair d'Hamilton, à savoir l'incarnation, mais aussi, par celle-ci, il atteste ou s'inscrit dans la reconnaissance d'une puissance propre au textuel consistant en la production d'images pouvant être exclusivement mentales, puissance qui mènera les images mentales, les « vues de l'esprit » ou « tableaux mentaux », qui l'obsèdent à se manifester, *en parallèle* de l'écriture de manière presque exclusivement visuelle (voir chap. IV). L'incarnation, si elle obsède Klossowski, c'est aussi parce que comme la traduction pour Benjamin (et pour lui), elle exemplifie de manière exagérée toutes les tensions et problèmes posés par une distinction ontologique entre apparence et essence, et les autres couples oppositionnels qui en découle, tels le corps et l'âme. Autrement dit, le mot qui saigne ne fait pas que matérialiser ou attester de sa présence dans l'histoire, il l'incarne sur la page d'une manière chaque fois singulière, inscrivant avec lui une image jamais totale en elle-même, mais qui doit se présenter dans l'alliage de la singularité des mots, rendus notamment par la restitution de la syntaxe latine dans la langue française — ce sont les mots qui saignent certes, mais au pluriel, dans leurs rencontres, leurs collisions, encore une fois, dans un rapport pluris singulier.

Le mouvement vrai n'est pas dans l'action, mais dans la mélodie interne, le tableau dans des accords et dans des images contrastées, mais les images elles-mêmes jaillissent du choc des mots, non pas en ce qu'ils désigneraient quelque chose, quand même il s'agirait de « boucliers entrechoqués », mais en ce que les syllabes d'un mot à l'autre se heurtent ou copulent pour une valeur de coloris ou de sonorité. (*Ibid.* : 16)

Cette manière d'imiter se veut en fait une pantomime des mots, c'est ainsi qu'en parlera Deleuze, déjà dans la seule définition de celle-ci : « Jeu, art du pantomime ; technique d'expression dramatique suivant laquelle les situations, les sentiments, les idées sont rendus par des attitudes,

des gestes, des jeux de physionomie, sans recours à la parole. » (CNRTL, Pantomime) Le sans recours à la parole, constitutif de la définition de la pantomime, signale déjà que le registre textuel, le registre de l'écriture, se distingue de celui de la parole en tant qu'inscription matérielle. Cela non plus n'est pas nouveau, et maints spécialistes depuis les années 90 récusent une distinction fondamentale entre le registre de l'écriture et celui de l'oralité, ou à tout le moins sa prédominance dans la pensée occidentale ; or il faut bien comprendre que penser l'écriture selon un registre distinct ce n'est pas la penser comme étant au-dessus de la parole, il n'y a pas ici de rapport hiérarchique, simplement, la plurisingularité sans cesse mise en scène par Klossowski dans toutes les parties de son œuvre s'y intéresse parce qu'un tel rapport suppose déjà l'écriture comme ce qui cherche à imiter et dépasser l'instant de la parole, le moment historique de sa première itération ; disons, là où la première parole, comme le langage pur, est expérience de pensée à partir de laquelle se déroule la chair de l'écriture — et donc qui rend aussi possible le jeu de l'errance, se promener entre le corps et la chair, entre les mots et le corps, pour soutenir que les mots se font chair dans leurs collisions langagières⁹. Ce que rend Deleuze lorsqu'il parle de l'emploi de la flexion, en référant justement au jeu syntaxique proposé par Klossowski dans *L'Énéide* :

Le corps est langage parce qu'il est essentiellement « flexion » [...] Mais si le corps est flexion, le langage aussi. Et il faut une réflexion des mots, une réflexion dans les mots, pour qu'apparaisse, enfin libéré de ce qui le recouvre, de tout ce qui le cache, le caractère flexionnel de la langue. Dans son admirable traduction de l'*Énéide*, Klossowski met ce point en lumière : la recherche stylistique doit faire jaillir l'image à partir d'une flexion réfléchie dans deux mots, opposée à soi, reflétée sur soi dans les mots [...] Si le langage imite les corps, ce n'est pas par l'onomatopée, mais par la flexion. Et si les corps imitent le langage, ce n'est pas par les organes, mais par les flexions. Aussi y a-t-il toute une pantomime intérieure au langage, comme un discours, un récit intérieur au corps. (Deleuze, 1969 : 332)

⁹ La distinction entre le registre de l'écriture et le registre de l'oralité doit aussi se comprendre, chez Klossowski, comme un usage stéréotypé de ladite distinction, qui en la reprenant à son propre compte la dévoile à la fois comme stéréotype, mais se fait, d'une certaine manière, « utile » en vue d'une production visant à produire des effets démesurés. Voir à cet égard le chap. IV, dans lequel est analysé le rôle du stéréotype dans la pensée klossowskienne de l'image.

Il est donc évident que le « faire comme » ou « écrire comme » de Klossowski propose une pantomime des mots qui n'est pas une seule imitation du réel, c'est-à-dire qui n'est pas l'imitation au sens qu'a pris le mot mimésis depuis Platon. Le pantomime des gestes opéré par les mots qui se déploie, soit un pantomime des langues, est aussi, et cela est extrêmement important, un pantomime de l'esprit, une attitude, pour reprendre le mot de Klossowski, de l'esprit qui joint ensemble les mots et les langues — attitude similaire à *l'intellectus spiritalis*. Cette attitude, dans le cas de *L'Énéide*, est, on l'aura compris, celle qui fait du motif de l'errance d'Énée la structure même de sa production. Il s'agit aussi de restituer une errance propre à la langue latine, celle que lui permet la flexion : on sait bien sûr que le rôle d'un mot dans une phrase latine est donné par la flexion, et non pas par la place ordonnée qu'il occupe dans la phrase. Le mot latin lui-même n'a pas de lieu propre, c'est-à-dire pas de lieu précis occupé dans la phrase. Il bouge au gré de la flexion. Et être *atopos*, n'est-ce pas précisément être en perpétuelle errance, dans la mesure où il s'agit aussi d'être toujours dans un non-lieu ?

L'épopée virgilienne, le personnage d'Énée tout comme la qualité flexionnelle de la langue latine contiennent déjà en eux ce motif, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas pour Klossowski de proposer comme s'il s'agissait d'une nouvelle affirmation, que le motif de l'errance est au cœur de l'épopée virgilienne, rien n'est plus banal. Virgile est notamment déjà décrit sous la forme d'un passeur par Sainte-Beuve :

Mais Virgile, il ne saurait être ni oublié ni loué ainsi : du premier jour, c'est *le poëte* ; il est dans toutes les bouches ; on le voit cité sans cesse. Il n'est presque pas une seule lettre de Sénèque à Lucilius où Virgile n'entre pour quelques vers. Sénèque aurait pu dire de Virgile, à la lettre : C'est le poëte qui habite ma pensée. — À dater de Virgile, les Romains ont droit de croire qu'ils sont en effet dispensés d'Homère ; ils ont leur prince des poëtes à eux. Jusqu'alors les grammairiens à Rome avaient été des Grecs pour la plupart, et c'était en grec aussi qu'ils faisaient les principaux exercices de leur enseignement, un peu comme chez nous, où, avant le siècle de Louis XIV, on ne parlait que le latin dans les écoles. Une réforme, on l'entrevoit, à lieu à partir de Virgile : les grammairiens deviennent Latins ; ils s'accoutument à faire en latin leurs exercices ; ils ont à lire et à interpréter les poëtes nouveaux, désormais classiques et immortels à leur tour. La littérature romaine enfin à ses écoles et ses maîtres à elle, dont l'un

des derniers a attaché si honorablement son nom à l'œuvre de Virgile, et nous est encore utile pour le bien comprendre, le recommandable Servius. (Sainte-Beuve, 1859 : 31-32)

Par le fait même, le geste ne consiste pas non plus à tenter de produire une nouvelle figure de l'errance, mais plutôt à se saisir de figures de l'errance déjà existantes, dans la puissance d'évocation qu'elles comportent, et de les actualiser, en forçant leur rencontre, par l'emploi d'un geste de traduire dont la structure est celle de l'errance ; cela a notamment à voir avec le rapport entretenu par l'œuvre de Klossowski à la tradition (voir chap. III).

À cet égard, le choix du corpus virgilien n'est pas anodin, non seulement parce que, je l'ai dit, il contient déjà en lui le motif, mais aussi parce que l'errance d'Énée et l'épopée virgilienne sont en quelque sorte des réactualisations avant l'heure de l'épopée homérique et de l'errance d'Ulysse. C'est-à-dire que la forme prise par l'errance d'Énée est aussi celle d'un intermédiaire mythique, d'un metaxu, une figure de l'errance située entre Homère et les Romains, une figure qui se joue d'Ulysse, dès lors que d'une certaine manière elle le réactualise elle aussi, tout en le rejetant — Énée est l'Ulysse de Virgile et de Rome, mais il n'est pas Ulysse. Car il y a dans la figure qu'est devenu Virgile, déjà chez Dante bien sûr, un aspect du passeur, de celui qui traverse les frontières abstraites que sont, ce que l'on nommerait aujourd'hui, les genres littéraires. Ainsi, ce Virgile « parlant comme » les exilés et les réfugiés, résonne foncièrement avec le caractère proprement anhistorique de *L'Énéide* lui-même, tout comme avec les traversées que Virgile propose entre les genres. *L'Énéide* n'est pas un récit historique de la fondation de Rome, mais bien un récit mythique de ses origines, dans lequel Virgile entremêle à la fois une époque lointaine dans l'histoire de Rome ainsi que des mœurs culturelles de son époque. *L'Énéide*, cet entre les Grecs et les Romains, agit lui-même comme un pont, comme une rencontre que seul le poème a la force de faire surgir. De plus, la quête d'Énée qu'il raconte, à l'instar de celle d'Ulysse dans l'*Odyssee*, est un récit de pérégrinations vers un retour à un chez-soi depuis longtemps quitté ou perdu. Tel que l'a montré

Louis-Thomas Leguerrier dans sa thèse de doctorat, *La figure d'Ulysse au XX^e siècle : une mise en scène du rapport de force entre affect et raison*, d'importants retours vers le vagabond, l'errant grec par excellence, ont marqué la pensée littéraire et philosophique du XX^e siècle, permettant de penser que la figure d'Ulysse porte en elle, dans ses réactualisations, un envers de la raison telle qu'elle s'est déployée au cours de l'histoire de la pensée (Leguerrier, 2018). Pour ce faire, Leguerrier analyse notamment l'*Ulysse* de Benjamin Fondane, pensé comme un entre Athènes et Jérusalem (entre la raison et la foi, la révélation, en ce qu'elles comportent d'affectif), là où se rendre à Jérusalem signifie refuser le primat de la raison. À l'aulne d'une telle analyse, on voit déjà la singularité se manifester dans le seul choix de traduire Virgile, de ne faire retour ni à Athènes, ni à Jérusalem, mais plutôt à Rome, à la langue latine de Rome. Car Rome et le latin représentent pour Klossowski le moment historique de tension entre la raison athénienne et la foi chrétienne, entre la magie de la présentation et le mystère de l'incarnation, un moment de basculement et d'oscillation que celui-ci pense comme un point de convergence dans lequel toute l'œuvre s'installe et se creuse¹⁰. C'est la Rome qui n'est ni encore entièrement païenne, ni entièrement devenue chrétienne, le moment où se côtoient les divinités multiples du polythéisme antique et le Dieu des chrétiens, celui-là qui s'est présenté sous les traits du fils. La Rome d'un latin qui n'a pas encore été christianisé, mais dont on sait qu'il s'agit de l'un des devenirs. Il n'est pas ici nécessaire d'aller plus avant dans ce rapport à Rome, mais bien de montrer que Rome, comme vue de l'esprit, comme image, « d'où enfin de l'altière cité les murs — Rome » (Klossowski, 2015, 19, I, 7) traduit-il d'ailleurs, fait partie de la constellation, étant l'un des carrefours à partir duquel l'œuvre produit des rencontres. En ce sens même, la figure d'Énée prend part de l'être *atopos* qui caractérise Klossowski : elle est *atopos* en tant qu'elle erre — bien que l'errance, dans la narration, prenne fin

¹⁰ Klossowski décrit Augustin comme étant le vrai Père de la tradition occidentale (voir chap. III).

—, mais elle est aussi *atopos* en tant qu'elle erre entre elle-même et Ulysse, qu'elle dérive d'Ulysse, de la langue d'Ulysse, qu'elle est comme l'autre pan d'Ulysse, exprimant le caractère infini de la figure grecque en étant à la fois la même chose et autre chose, ces deux manifestations d'un même incommunicable qui se présente autrement dans la singularité de leur différente mise en scène, singularité qui pourtant rend leur présence infinie.

Mais comment cela se présente-t-il dans la matérialité des mots de la traduction klossowskienne ? Dès les premières lignes de *L'Énéide* s'inscrivent deux formes de langage qui sont relevés par Cox : le langage des dieux, le *fatum* « “that which has been spoken” », et le langage des hommes, soumis à la puissance du premier.

The opening of Klossowski's *Enéide* is built upon a syntax of the provisional rather than the affirmative [...] Book I opens with an image of this frailty as Virgil depicts the Trojans exiled at sea, and explains that these tribulations have been ordained by the gods. Divine will is synonymous with the *fatum* by which the Trojans are governed: etymologically, “*fatum*” means “that which has been spoken,” and so it comes to represent a form of language which is invested with ultimate power. Klossowski intensifies the sense of human powerlessness by highlighting the tide of divine anger. (Cox, 1997 : 207)

Le langage des dieux fonctionne ici de manière similaire au langage pur de Benjamin, c'est-à-dire qu'il est là à titre de modalité pour la pensée, d'arrière-plan, de figure — qu'il soit fictif, rhétorique, historique ou non, là n'est pas la question — à partir duquel peut se déployer une réflexion sur le langage à l'intérieur même de la traduction. La matière même de l'épopée virgilienne sous-tend la puissance d'un langage pur, sans médiation, mais incompris, parce qu'adressé à l'humain qui n'est en fait que médiations. La parole divine est la scène du récit d'Énée, le fond sur lequel et à partir duquel il se déferle, et erre. Or chez Klossowski, nous dit Cox, la syntaxe n'est pas affirmative, mais *provisoire*, autrement dit elle se situe bel et bien dans le « il y a le langage », c'est-à-dire il y a le langage des dieux qui surgit « on ne sait ni où ni quand ni comment » (Althusser, 1994 [1982] : 555), donc aléatoirement dans l'existence historique humaine qui lui est soumise, non pas en tant

que permanence, mais bien, en tant qu'oscillation affective, oscillation d'humeur du langage divin qui intervient *comme bon lui semble*.

La singularité de la traduction de Klossowski apparaît bien sûr clairement aux yeux des latinistes¹¹, mais un seul coup d'œil à une autre traduction française suffit à faire surgir au regard des différences manifestes. Or, comme la traduction de Klossowski veut faire ressurgir dans le français le latin — ainsi que leurs multiples configurations historiques — restituant aussi dans la langue française la syntaxe latine, la comparer à une autre traduction dans la même langue rend encore plus vive la singularité de la traduction de Klossowski, qui ne s'apparente ni au latin, ni au français, mais qui erre justement entre les deux langues, ce grâce à une collision, une rencontre, entre la syntaxe et la flexion latine et les divers français historiques, tel que l'écrit Foucault :

Le retour soudain de nos mots aux « sites » virgiliens fait franchir à la langue française, en un mouvement de retour, toutes les configurations qui ont été les siennes. En lisant la traduction de Klossowski, on traverse des dispositions de phrases, des emplacements de mots qui ont été ceux de Montaigne, de Ronsard, du Roman de la Rose, de La chanson de Roland. On reconnaît ici les répartitions de la Renaissance, là celles du Moyen Âge, ailleurs celles de la basse latinité. Toutes les distributions se superposent, laissant voir, par le seul jeu des mots dans l'espace, le long destin de la langue. (Foucault, 2015 [1964] : 10)

La traduction étant ici conçue comme l'une des manifestations d'une seule et même chose, présentée différemment, singulièrement, et dans l'original, et dans toutes ses copies, il s'agit aussi dans l'usage présent des citations de rendre cette collision entre les divers français de manière tout à fait visuelle. Toutes les citations de *L'Énéide* de Klossowski seront donc accompagnées des textes latin et français provenant de l'édition de Virgile de la Pléiade (2015). Seuls les vers seront cités afin d'alléger le texte, à l'exception des pages de la traduction de Klossowski qui seront notées, l'édition de 2015 chez Trente-Trois morceaux n'incluant pas de numérotations des vers. En haut, le texte latin, à gauche, la traduction de Klossowski, à droite, celle de la Pléiade.

¹¹ Or pour les latinistes et les spécialistes de Virgile, cette singularité est mauvaise, erronée, elle maltraite le texte.

I, 1-7

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Launiaeque uenit
litora, multum ille et terribis iactatus et alto
ui superum, saevae memorem Iuonis obiramus,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
inferretque deos Latio ; genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.

Les armes je célèbre et l'homme qui le premier des Troyennes rives En Italie, par la fatalité fugitif, est venu au Lavinien littoral ; longtemps celui-là sur les terres jeté rejeté sur le flot de toute la violence des suprêmes dieux, tant qu'à servir persista Junon dans sa rancune, durement eut aussi de la guerre à souffrir, devant qu'il ne fondât la ville et n'importât ses dieux dans le Latium ; d'où la race Latine et les Albains nos pères, d'où enfin de l'altière cité les murs — Rome. (19)	Je chante les armes et l'homme qui le premier des bords de Troie vint en Italie, aux rivages de Lavinium, fuyant par décret du destin ; la puissance des dieux le ballota et sur terre et sur mer, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon ; il souffrit aussi beaucoup dans les combats, tandis qu'il fondait sa ville et installait ses dieux au Latium, d'où la race latine, les Albains nos pères et les remparts de la haute Rome.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La syntaxe du provisoire dont traite Cox est flagrante dans les vers 2, 3 et 4. Chez Klossowski on a : « En Italie, par la fatalité fugitif, est venu au Lavinien/littoral ; longtemps celui-là sur les terres jeté rejeté sur le flot/de toute la violence des suprêmes dieux, tant qu'à sévir persista Junon dans sa rancune » et dans la Pléiade : « vint en Italie, aux rivages de Lavinium, fuyant par décret/du destin ; la puissance des dieux le ballota et sur terre/et sur mer, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon ». L'intensification de l'impuissance humaine dont parle Cox est évidente dans le choix de traduire « fatalité fugitif », alors que la Pléiade écrit « fuyant par décret du destin ». La traduction de la Pléiade tend plutôt à rendre compte d'une loi divine, une loi souveraine et presque institutionnelle, une loi dont la fuite est la conséquence, ce que la suite de la traduction renforce par « à cause de la colère tenace de Junon » (je souligne). Or chez Klossowski nous ne sommes

pas dans la loi, mais bien dans l'aléatoire du spectacle divin : « de toute la violence des suprêmes dieux, tant qu'à sévir Junon persista dans sa rancune », une fatalité qui rend fugitif tout comme elle pourrait à tout moment être renversée par un changement affectif des dieux dont la parole rythme l'errance du traducteur. Celle-ci est renforcée, soit dédoublée, imitée dans l'errance d'Énée, qui en tant qu'elle est soumise aux envies divines, est provisoire, parce que les envies sont sujettes à la contingence, à la puissance affective de la parole divine. La parole divine n'est alors pas seulement celle qui dicte, mais celle qui affecte. On y remarque aussi le refus de particulariser la colère divine dans la seule personnification qu'est Junon, à l'inverse de la Pléiade, par « de toute la violence des suprêmes dieux ». Une telle traduction ne peut que rappeler la reprise par Klossowski dans *Le Baphomet* de la formule nietzschéenne consistant à dire que les dieux polythéistes sont morts de rire devant le dieu monothéiste qui leur dit « Je suis l'unique ». :

Sire Jacques de Molay, le répit s'écoule. Je ne te puis te répéter mon nom. Trop respectueux du Créateur, j'observe loyalement le pacte qui nous lie : la mémoire est son domaine, le mien l'oubli de soi chez ceux qui renaissent en moi. Et je me garderai bien de Lui rappeler qu'avant de vous créer vous-autres, Il a fait mourir en Lui-même des milliers de dieux pour Se créer unique ! Je ne puis rien contre la mémoire qu'Il laisse à ses créatures. (Klossowski, 1965 : 139)

Le rappel n'est pas en lui-même une digression, car cette conception du divin polythéiste et du divin monothéiste situe la traduction de Klossowski en tant que production littéraire qui s'inscrit dans l'universel et le singulier (voir *Liminaire*), là où justement il est possible de concevoir un langage des dieux universel se présentant chaque fois dans la singularité de son apparition — et auquel les réponses, ou tentatives de réponses humaines sont, elles aussi, singulières et aléatoires. Mais elle renforce la situation phantasmée dans laquelle Klossowski situe Rome et sa langue : Rome, sur le point d'advenir dans *L'Énéide*, est le moment où le rire polythéiste (le rire du *présôpon*, du masque, qui ouvre vers un être *atopos*) retentit pour une dernière fois avant de s'éteindre, pour laisser place au sang et aux larmes d'un Dieu unique se riant du dernier rire.

L'errance, si ce n'est la dérive, ou dans le terme de Cox, l'exil, qui sous-tend la quête d'Énée est mentionné explicitement lors de la prophétie de Phœbus au Chant III, qu'Anchise interprète erronément. Or il lui est impossible, en face de ce langage tout-puissant des dieux, de faire autrement :

III, 94-101.

« Dardanidae duri, quae uos a stirpe parentum
prima tulit tellus, eadem uos ubere laeto
accipiet reduces. Antiquam exquirite matrem.
Hic domus Aenea cunctis dominabitur oris
et nati natorum, et qui nascentur ab illis. »
Haec Phoebus ; mixtoque ingens exorta tumultu
laetita, et cuncti quæ sint ea monia quaerunt,
quo Phœbus uocet errantis iubeatque reuerti.

« Dardanides aguerris, celle qui, depuis la
racine de vos pères,
la première vous porta, cette même terre
dans sa joyeuse abondance,
vous recevra, reconduits. Recherchez
l'antique Mère !
C'est là que la maison d'Énée dominera
sur tous les rivages,
que domineront les fils de ses fils et ceux
qui naîtront de ceux-là. »
Ainsi Phœbus et tandis qu'au sein du
tumulte, s'élève immense,
la joie, tous se demandent quels sont ces
remparts
où Phœbus appelle les errants et leur
ordonne de retourner. (89)

« Durs Dardanides, la terre qui vous porta la
première
depuis l'origine de vos pères, c'est elle qui
vous accueillera aussi
en son sein fécond à votre retour. Cherchez
la mère antique.
À cet endroit la maison d'Énée dominera sur
toutes les rives,
ainsi que les enfants de ses enfants et ceux
qui en naîtront. »
Ainsi dit Phébus ; d'un tumulte confus s'est
levée une immense
joie et ensemble tous cherchent quelles sont
les murailles
où Phébus appelle les errants et leur ordonne
de revenir.

Si les différences entre les deux traductions *sautent aux yeux*, il n'en demeure pas moins qu'il vaut la peine de les examiner plus minutieusement. Dès le premier vers, la langue qu'éploie et qu'éprouve Klossowski situe l'origine non pas comme un point connu vers lequel il faut faire retour, mais plutôt comme une part oubliée, perdue, d'où « les racines » qui avaient prises ont été arrachées — dans la langue klossowskienne, l'errance n'est pas seulement celle de la perte d'un chez-soi, d'une origine langagière, elle est aussi celle de l'oubli de ce chez-soi¹². Ceci est

¹² Oubli fondamental à Klossowski qui provient de sa lecture de Nietzsche, dont il sera question dans le chapitre suivant.

constitutif de la structure de la quête d'Énée en tant qu'errance langagière : « depuis la racine de vos pères la première vous porta ». L'effet est renforcé au vers suivant, traduit chez Klossowski par « Recherchez l'antique Mère ! », alors que la Pléiade traduit par « Cherchez la mère antique ». Recherchez et cherchez traduisent tous deux *exquirite* — du verbe latin *exquīrō* dont le premier sens donné par le Gaffiot et provenant de Cicéron est « chercher à découvrir » (Gaffiot, 1934 : 635). Le « recherchez » de Klossowski prend *au pied de la lettre* ce sens, c'est-à-dire que c'est celui-là précisément que mime le mot, dans sa collision entre « reconduits » et « recherchez » : ici on voit bien comment le langage divin en tant que ce à quoi se frotte le langage humain, ce à quoi il se mesure, institue la part aléatoire et transcendantale qui permet au français klossowskien de produire cet effet du provisoire, que le « à votre retour » de la Pléiade efface entièrement. Ainsi Klossowski choisit recherchez, plutôt que cherchez, qui rend mieux l'idée de chercher à découvrir quelque chose ayant été perdue, tout en mettant l'accent sur un devenir de la recherche, un devenir potentiel de l'errance, plutôt qu'une seule mélancolie du passé ou de l'origine perdue, accentué par la ponctuation, soit le point d'exclamation. Ce choix, de par la syntaxe et l'errance langagière, annonce déjà, par son seul langage, son seul pantomime des mots, l'impossibilité pour Anchise de réellement comprendre la prophétie de Phœbus — la présentation dans le monde du langage divin, que ce soit chez Virgile, Homère, ou dans les tragédies grecques, peu importe, a toujours la même fonction : le divin représente un surplus, un excès, l'une des formes prises par la représentation, par les images ou vues de l'esprit, pour mettre en scène ce qui dépasse l'entendement. Cette fonction discursive et narrative conférée aux divinités dans la représentation, traditionnellement reconnue, Klossowski s'en saisit aussi. En la reconduisant au sein du langage de sa traduction, celui-ci ne tente pas là encore de se débarrasser entièrement de la tradition et de son langage, mais bien d'en récupérer la puissance résonnante — les résidus ou les restes de sens véhiculés dans un certain présent historique qu'il s'agit de faire ressurgir verticalement (voir chap. III) — et d'en

tirer profit dans le jeu langagier. Cette intervention transcendante et errante, provisoire, est mimée au vers 99 par « Ainsi Phœbus », que la Pléiade rend par « Ainsi dit Phébus ». La coupure du verbe traduit le « Haec », forme féminine du *hic*, soit l'ici et maintenant. La collision entre le nom du dieu latin et le ici et maintenant de l'*haec* rend la présence totale du dieu — ce que Foucault appelle, notamment dans son article « La prose d'Actéon » portant sur *Le bain de Diane* de Klossowski, « la présence réelle » (Foucault, 2001 [1964] : 357) : il n'est pas nécessaire de préciser que le dieu l'a dit, il *est* tout entier présent dans sa prophétie. L'ici et maintenant du dieu est le seul véritable ici et maintenant, celui universel du présent divin. Le vers de Klossowski exagère cet « être », ce « il est », du divin, qui est ici l'être de son langage, afin d'exagérer à son tour la précarité du langage humain et l'errance qui s'en fait constitutive. Notons d'ailleurs que tous les verbes qui marquent les réactions à la prophétie de Phœbus sont rendus au présent : « s'élève immense, la joie », « tous se demandent », « Phœbus appelle les errants ». Cette immédiateté de la réaction à la prophétie accentue l'effet de la « présence réelle » du dieu que cherche à traduire le langage, cela est notamment rendu dans le « s'élève immense, la joie », qui n'est pas *une* joie comme dans la Pléiade, mais bien *la joie* c'est-à-dire l'immédiateté affective de la joie dans sa qualité universelle, là où tous les humains peuvent éprouver la joie sans que cela soit prescriptif, où leur ordonne une manière de l'éprouver (voir *Liminaire*, sur l'universel et le singulier chez Deleuze).

III, 114-117

Ergo agite et diuom ducunt qua iussa sequamur :
 placemus uentos et Gnosia pegna petamus.
 Nec longo distant cursu : modo Iuppiter adsit,
 tertia lux classem Cretaeis sistet in oris. »

Courage, donc ! là où ils nous veulent conduire suivons es ordres divins. Pacifions les vents et gagnons les royaumes de Gnosse.	Allons donc et suivons la voie par laquelle les ordres des dieux nous mènent : Apaisons les vents et gagnons les royaumes de Cnosos.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Leur distance n'exige pas une longue course : pourvu que Jupiter nous assiste	Leur commencement ne nécessite pas une longue course ; pourvu que Jupiter soit à nos côtés,
la troisième aurore verra notre flotte s'arrêter aux rives Crétoises. » (89)	le troisième jour établira notre flotte sur les rives de Crète. »

Anchise certes, mésinterprète la prophétie d'Apollon. Klossowski, en traduisant le vers 114, donc le premier vers ne consistant pas en la description du souvenir permettant selon Anchise d'identifier la terre perdue, mais plutôt en l'exhortation à répondre à la prophétie, choisit la formule suivante : « Courage, donc ! là où ils nous veulent conduire suivons les ordres divins ». L'effet de la traduction est très bien rendu lorsqu'on regarde celle de la Pléiade, « Allons donc et suivons la voie par laquelle les ordres des dieux nous mènent ». On sent le caractère proprement aléatoire de l'intervention divine, et de l'impossibilité pour l'humain de se situer dans un chemin définitif : « là où ils nous veulent conduire », c'est aussi rendre le changement pouvant surgir n'importe quand par l'intrusion du langage divin en fonction de ce que l'on pourrait appeler des effets d'humeurs ou des effets affectifs. Elle ouvre la porte au changement de « la voie » que traduit la Pléiade, qui de par le choix du singulier indique qu'il y a une seule voie à prendre et que c'est cette seule voie qui est ordonnée par les dieux — la voie se situe ici du côté du général et du particulier, elle est prescriptive —, forme de monothéisme de la quête et de la parole divine malgré la pluralité des dieux, mais surtout, malgré la contingence propre au surgissement de leur langage en face duquel celui de l'humain ne peut qu'errer.

Or, comment parler de la rencontre et d'un traducteur-passeur à partir de cette traduction de Klossowski sans s'arrêter au passage (Livre VI) lors duquel Énée se présente à Charon, le

passer par excellence, alors même qu'il est accompagné de la Sybille, passeuse elle aussi
exemplaire¹³ ?

VI, 384-391 & 398-416
 Ergo iter inceptum peragunt fluuioque propinquant.
 Nauita quo siam inde ut Stygia prospexit ab unda
 per tacitum nemus ire pedemque aduertera ripae,
 sic prior adgreditur dictis atque increpat ultro :
 « Quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis,
 fare age quid uenias, iam, istinc, et comprime gressum.
 Vmbrarum hic locus est, somni noctisque soporae :
 corpora uiua nefas Stygia uectare carina [...]]
 Quæ contra breuiter fata est Amphraysia uates :
 « Nullae hic insidia tales (absiste moueri),
 nec uim tela ferunt ; licet ingens ianitor antro
 aeternum latrans exsanguis terreat umbras,
 casta licet patruum seruet Proserpina limen.
 Troiua Aeneas, pietate insignis et armis,
 ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras.
 Si te nulla mouet tantae pietatis imago,
 at ramun hunc » (aperit ramun qui ueste latebat)
 « agnoscas. » Tumida ex ira tum corda residunt.
 Nec plura his. Ille admirans uenerabile donum
 fatalis uirgae longo post tempore uisum
 caeruleam aduertit puppim ripaeque propinquant.
 Inde alias animas, quae per iuga longa sedebant,
 deturbat laxatque foros, simul accipit alueo
 ingentem Aenean. Gemuit sub pondere cumba
 sutilis et multam accepit rimosas paludem.
 Tandem trans fluuium incolumnis uatemque uirumque
 informi limo glaucaque exponit in ulua.

<p>Donc le chemin interrompu ils poursuivent et du fleuve ils approchent. Le Nocher aussitôt qu'il les a vus du milieu de la Stygienne onde par la tacite forêt marchant et leurs pas dirigeant vers la rive, ainsi le premier les aborde de ces mots et incontinent réprimande le héros :</p> <p>« Qui que tu sois, qui armé vers nos fleuves aspirez, explique pourquoi tu viens, reste de ce côté- là et suspends ton pas ! Des Ombres voici le lieu, du Sommeil et de la Nuit assoupissante :</p>	<p>Ils terminent donc la route commencée et approchent du fleuve. Mais à partir du moment où le nocher les vit depuis l'onde stygienne traverser le bois silencieux et tourner leur pas vers la rive, le premier il s'approche ainsi et de ces mots les apostrophe de lui — même :</p> <p>« Qui que tu sois, qui te diriges armé vers nos fleuves, allons, dis pourquoi tu viens, déjà de là où tu es, et arrête ta marche C'est le lieu des ombres, du sommeil et de la nuit endormeuse :</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹³ Voir « Les passeurs dans *L'Énéide* » de Joël Thomas (2002).

des corps vivants ? Néfaste besogne en la Stygienne de les passer en la carène ! [...]	les corps vivants, il est interdit de les transporter avec la barque stygienne.
À quoi brièvement réplique l'Amphrysienne vaticinante :	À ces paroles la prêtresse amphrysienne répondit brièvement :
« Nulles ici traîtrises semblables (cesse de t'émouvoir)	« Il n'est ici aucun piège semblable (cesse de t'émouvoir),
ni violence ces armes n'apportent, que librement l'énorme géôlier dans l'antre pour l'éternité aboyant terrifie exsangue les ombres ;	descend vers son père jusqu'au plus profondes ombres de l'Érèbe.
chaste, que librement de son oncle, observe, Proserpine, le seuil.	par d'éternels abois terroriser les ombres exsangues,
Le Troyen Énée de piété et de courage insigne	Proserpine peut chastement garder le seuil de son oncle.
vers son géniteur dans les abyssales de l'Érèbe descend dans les ombres.	Le Troyen Énée, insigne par ses pitié et ses armes,
Si nullement ne t'émeut d'une si grande piété l'image	descend vers son père jusqu'aux plus profondes ombres de l'Érèbe.
au moins ce rameau » (et elle exhibe le rameau qu'elle cachait sous sa robe)	Si l'image d'une piété si grande ne t'émeut pas,
« ce rameau reconnais ! » Gonflé de colère pour lors le cœur du Nocher s'apaise.	ce rameau cependant » (elle découvre le rameau caché sous son vêtement),
Et rien en plus de ces mots. Lui admirant le vénérable don	« reconnais-le. » Le cœur de Charon, gonflé de colère, alors s'apaise.
de la fatale verge qu'après un long intervalle il revoit,	Pas un mot de plus. Lui admirant le don vénérable
tourne la bleuâtre poupe et au rivage aborde.	de la branche fatale, qu'il n'avait pas vu depuis longtemps,
Alors les autres âmes lesquelles le long des bancs étaient assises	tourne sa poupe sombre et s'approche de la rive.
il disperse et dégage l'accès : en même temps il reçoit dans l'alvéole	Il en déluge les différentes âmes, assises sur de longues traverses,
le gigantesque Énée. Gémit sous le poids la coque	Et élargit les rangs, aussitôt qu'il reçoit en la coque
suturée et beaucoup a reçu, fissurée, de palud.	l'immense Énée. Sous son poids a gémi la barque
Enfin traversant le fleuve sains et saufs, et la vaticinante et le héros	rapiécée et, fissurée, elle a pris beaucoup d'eau du marais
sur l'informe limon il dépose, au milieu de glauques ulves. (193-194)	De l'autre côté du fleuve elle dépose enfin sains et saufs la prêtresse,
	et le héros, sur de la boue informe et dans des algues verdâtres.

Ce passage, où le rameau d'or est présenté à Charon a fait l'objet de maints commentaires, dont l'article « Qui détient le rameau d'or devant Charon (*Énéide*, VI-405-407) » (1988) de J. Raymond Cormier qui en recense un bon nombre, sans compter ceux parus depuis. Ce qui m'intéresse ici ne concerne cependant pas les détails mythologiques du personnage de Charon ainsi que ceux du

rameau d'or, mais plutôt la scène du rameau en tant qu'elle permet de penser un rapport au langage et à la traduction. Car Charon et la Sybille ne sont-ils pas, à titre de passeurs, tous deux aussi des traducteurs ? La Sybille reçoit et interprète le langage des dieux qu'elle traduit ensuite aux hommes. Elle pose un geste d'interprétation, un acte d'esprit, à partir duquel elle traduit, *traducere*, fait passer la parole suprasensible dans l'univers du langage sensible. Or Charon quant à lui fait passer les vivants chez les morts, traduit le langage des vivants vers le langage des morts, comme il s'agit de faire passer le texte virgilien du latin au français par une domestication, en faisant, dans les termes de Foucault, « transhumer » les vivants chez les morts. Toutefois, dans la scène ci-haut, Charon ne fait pas que faire passer les vivants chez les morts, il fait entrer le langage des vivants dans l'espace du langage des morts : « “ce rameau reconnais !” Gonflé de colère pour lors le cœur du Nocher s'apaise. /Et rien en plus de ces mots. Lui admirant le vénérable don/de la fatale verge qu'après un long intervalle il revoit,/tourne la bleuâtre poupe et au rivage aborde ». Le rameau d'or fonctionne ici comme une goutte de pluie althussérienne, comme un atome d'Épicure : rendu manifeste dans l'horizon du regard de Charon, le rameau opère une déviation, enclenche un clinamen, la création d'un moment d'ouverture lors duquel le passeur permet à Énée de traverser la rive réservée aux morts, et tel qu'indiqué ci-haut, un moment où le langage des vivants peut tout à coup entrer dans l'espace du langage des morts. Mais ce passage de *L'Énéide* autorise à son tour une pensée de l'errance, figurée par Charron : l'errance du traducteur lui-même. Charron erre d'une rive à l'autre, passe d'une rive à l'autre, en sélectionnant ceux qui passeront avec lui et ceux qui devront attendre encore sur la rive des « demi-vivants », faisant passer ceux lui présentant une « intention » qu'il sait devoir faire passer de l'autre côté. Il reste qu'une fois arrivé de l'autre côté, ceux qu'il a fait traverser ne sont plus les mêmes, ils sont l'autre pan d'une seule et même chose, mais qui n'est plus le vivant, l'original en quelque sorte. Son errance est parsemée de la possibilité que surgisse, aléatoirement, une rencontre, ce qui se produit lorsque celui-ci se fait présenter le rameau d'or. Là quelque chose

se produit qui force, non pas un cesser de l'errance, mais une altération de l'errance. Les vers consacrés à la présentation du rameau d'or offrent à eux seuls la mise en scène d'une forme de traduction qui se déploie dans la verticalité d'un acte d'interprétation surgissant par une lecture *traducere*, une lecture du « faire passer », du déplacement, une lecture des rencontres ; « ce rameau reconnais ».

Dans sa préface à la traduction, Klossowski écrit :

L'aspect disloqué de la syntaxe, propre non seulement à la prose, mais à la prosodie latine, étant toujours concerté, on ne saurait le traiter comme un arbitraire pêle-mêle, réajustable selon notre logique grammaticale, dans la traduction d'un poème où c'est précisément la juxtaposition volontaire des mots (dont le heurt produit la richesse sonore et le prestige de l'image) qui constitue la physionomie de chaque vers. (Klossowski, 2015 : 15)

Le geste du traducteur qui ne traite pas la dislocation « concertée » de la syntaxe de la langue d'origine en tant que quelque chose à corriger dans la langue vers laquelle s'opère la traduction n'est en rien traductologique, c'est-à-dire qu'il échappe à l'horizontalité de la traduction tout en la reconduisant : horizontale parce que fidèle reproduction du mot à mot, il se fait verticalité dans la langue d'arrivée, ne domestiquant aucune des deux langues puisqu'errant entre celles-ci, c'est-à-dire créant un pont entre les langues où l'on ne traverse jamais entièrement vers l'une ou vers l'autre, mais où l'on reste entre les deux. Qu'arrive-t-il alors lorsqu'on traverse, non pas en faisant des allers et retours, mais de manière définitive ?

La traduction de Benjamin : de la non-errance

Ce travail est entre les mains d'un traducteur réputé excellent : mais même pour lui les difficultés seront extraordinaires. Je ne vois pas encore où pouvoir publier le texte allemand. Je m'astreins pour l'instant à l'annoter de quantités de remarques.
Walter Benjamin

La traduction de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* par Klossowski, en allemand, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, paraît en 1936 dans la revue *Zeitschrift für Sozialforschung* de l'*Institut des Recherches sociales (Institut für Sozialforschung)* dirigé par Horkheimer et alors situé en partie physiquement aux États-Unis. Avant de traduire ce texte, Klossowski a notamment traduit Hölderlin, Sieburg¹⁴, et Scheler, tout comme il a déjà traduit des extraits de Benjamin ; il en traduira encore par la suite. Or c'est principalement la traduction de ce texte qui fera en sorte que Klossowski sera considéré en France comme le traducteur français de Benjamin, ce que rend Adrienne Monnier dans la « Note sur Walter Benjamin » qui précède, dans *Tableaux vivants*, une lettre écrite par Klossowski à propos de Benjamin (Monnier nomme certaines des traductions de Benjamin par Klossowski) :

Pierre Klossowski ayant travaillé à maintes reprises avec Benjamin et ayant, en particulier, fait la traduction de l'important essai paru sous le titre *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, je lui ai demandé si nous ne lui saurions pas aussi redevables de la traduction du *Narrateur*. Il m'a répondu par la négative dans la très intéressante lettre qui suit cette note [...] La première revue française qui accueillit Walter Benjamin est *Les Cahiers du Sud*, qui, en janvier 1935, publia *Hachich à Marseille* (sans indication de traduction). — En 1937, pour le numéro consacré au *Romantisme allemand*, Jean Ballard ne manqua pas de faire appel à lui. Il donna là, sous le titre *L'Angoisse mythique de Goethe*, des pages extraites de sa grande étude sur *Les Affinités électives* ; ces pages, traduites par Pierre Klossowski, étaient précédées d'une notice soulignant l'importance de « l'éminent philologue et critique allemand » qu'était leur auteur. (Monnier, in Klossowski, 2001 : 81-82)

L'histoire de la publication (ainsi que de la traduction) de ce texte est on ne peut plus complexe.

Klossowski traduit ce qu'on sait déjà être au moins une deuxième version de celui-ci¹⁵, or il reste

¹⁴ *Défense du nationalisme* (1933) et *Robespierre* (1936), deux textes omis dans la bibliographie réalisée par Arnaud pour son livre Pierre Klossowski. À propos de la bibliographie et de son organisation, Arnaud écrit notamment : « 2. Les traductions. Je n'ai retenu que celles que Klossowski reconnaît aujourd'hui, écartant celles qu'il dit avoir fait « pour des raisons alimentaires » et dont il ne souhaite pas qu'on fasse état. » (Arnaud, 1990 : 200)

¹⁵ Dans le dossier que reprend le livre des *Écrits français*, on comprend que la première version qui date de 1935 avait déjà subi des modifications avant que Klossowski ne la traduise : « Ces remarques devaient désigner les six notes sur le texte qui se trouvent en bas de page dans la version française et qui, dans le manuscrit allemand, n'ont pas d'équivalent. Cependant une partie de ces notes constitue le texte de la première version ; pour l'autre part il devrait s'agir de celles bien plus nombreuses de la seconde version allemande : la majeure partie de ces notes a dû être écrite plus tard, pas avant mars en tout cas, de même que cette seconde version. Cela ressort clairement de la réponse que fit Benjamin à la carte de Adorno, le 7 février 1936. Il y est question alors d'un travail achevé pour la seconde fois, ce qui

qu'il est impossible de savoir quel fut exactement le texte à partir duquel Klossowski produisit sa traduction, rendant extrêmement difficiles toutes tentatives de comparer la traduction de Klossowski au texte de Benjamin, ou plutôt, à toutes les versions du texte, qui fut considérablement retravaillé par Benjamin, jusqu'à la version de 1939 qu'on a coutume d'appeler la version finale ou définitive. C'est celle qui est aujourd'hui traduite par *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Et entre ces deux versions, il y en eut bien d'autres (la version finale a longtemps été considérée comme la troisième version du texte, alors qu'on sait aujourd'hui qu'il s'agit au moins de la quatrième). Notons simplement en premier lieu des différences notoires entre les deux versions : la traduction de Klossowski ne comprend ni l'exergue de Valéry, ni l'avant-propos, ni la majorité des notes de Benjamin¹⁶, tout comme elle traduit *technischen* par mécanisée. Tous ces aspects de la traduction évoquent aussi la singularité de son présent historique — moment précis durant lequel Klossowski s'attèle à traduire ce texte et durant lequel Benjamin s'empresse de penser une « esthétique matérialiste » qui aurait le potentiel d'arracher l'art à sa sacralisation sécularisée et d'ouvrir vers un devenir de l'œuvre rendu possible par la technique, jusqu'alors insoupçonné — un présent marqué par la menace nazie et fasciste, qui rend urgent la pensée et oblige, d'une certaine manière, un autre type de traduction que celui mis en scène dans *L'Énéide*. L'horizontalité de la traduction de Klossowski, car il s'agit bel et bien dans ce cas-ci d'une traduction horizontale, tente de transmettre le sens du texte qui, dans le contexte historique de sa publication, doit *passer* en français. Or disons-le d'emblée, la traduction de Klossowski n'est pas

pourrait très bien coïncider avec l'interprétation selon laquelle la première fois aurait correspondu à une copie du manuscrit, la seconde à une dactylographie modifiée après l'entretien avec Horkheimer [cet entretien eut lieu en présence de Klossowski à l'hôtel Lutétia], et étoffée des six notes en question. Ce que Benjamin nomme original dans cette lettre ne devrait être ici que la version allemande (dactylographiée) d'après laquelle Klossowski — en collaboration avec Benjamin — produisit la version française. Mais celle-ci allait subir avant de paraître d'autres modifications. » (Benjamin, 1991 : 126-127)

¹⁶ Le retrait des notes de bas de page par Horkheimer et Brill change radicalement le ton du texte : nulle part ailleurs que dans les notes n'est-il aussi clair que Benjamin ne propose pas, par la notion d'aura, un retour à celle-ci et un retour au sacré dans l'œuvre d'art, soit, que le propos n'est pas mélancolique.

une mauvaise traduction : penser la différence entre le geste de traduire qui a mené à la traduction de Benjamin et celui qui a mené à celle de *L'Énéide* n'est aucunement fertile en de tels termes, entre une bonne ou une mauvaise traduction. Il s'agit, simplement, de deux types de traductions tout à fait différentes, dont l'objectif n'est pas le même, mais qui ne peuvent être réduits aux qualificatifs bons ou mauvais, qualifications qui n'ont justement rien à voir avec le geste de la pensée lui-même. La différence s'explique d'ailleurs déjà en partie par une importante mention dans le texte sur la traduction de Benjamin, puisqu'on est, dans les mots de celui-ci, dans la période de la création de l'œuvre qui doit, dans un devenir vers la gloire, se faire transmission pour s'établir, se légitimer, citation déjà introduite plus haut, mais qui vaut la peine d'être répétée ici :

L'histoire des grandes œuvres d'art connaît leur filiation à partir des sources, leur création à l'époque de l'artiste, et la période de leur survie, en principe éternelle, dans les générations suivantes. Cette survie, lorsqu'elle a lieu, se nomme gloire. Des traductions qui sont plus que des transmissions naissent lorsque, dans sa survie, une œuvre est arrivée à l'époque de sa gloire. Par conséquent elles doivent plus leur existence à cette gloire qu'elles ne sont elles-mêmes à son service, comme de mauvais traducteurs le revendiquent communément pour leur travail. En elles la vie de l'original, dans son constant renouveau, connaît son développement le plus tardif et le plus étendu. Ce développement, en tant qu'il est celui d'une vie originale et élevée, est déterminé par une finalité originale et élevée. (Benjamin, 2000 : 247-248)

De plus, Benjamin, alors à Paris, occupe une sorte de position d'intermédiaire entre les milieux intellectuels allemands et français ; la publication du texte en français vise à renforcer les liens, voire les alliances intellectuelles possibles entre les deux milieux. Cela est rendu très nettement par le choix de traduire *technischen* par mécanisée, qui aujourd'hui nous est contre-intuitif. À l'époque où Klossowski traduit, l'emploi du terme technique pour traiter des phénomènes « mécaniques », soit tout ce qui relève d'un mouvement, mais aussi d'une utilisation de machines, d'instruments mécaniques, n'est pas encore commun en français. Le terme mécanique, dont l'une des définitions étant « qui a rapport à l'étude des machines, de leur construction, de leur fonctionnement », « qui est produit, exécuté par une machine, un mécanisme, relatif à un mécanisme, qui relève de l'utilisation de machines (CNRTL, Mécanique), rend mieux le sens de technique tel qu'entendu dans le

technischen de Benjamin. Ce sens, qui provient du XVIII^e siècle, est encore dominant durant la première moitié du XIX^e siècle — bien que certaines apparitions du terme technique renvoyant à des aspects mécaniques débutent dès les 10 premières années du XIX^e siècle, ce sens n'a pas encore véritablement « pris » en français lorsque Klossowski traduit Benjamin.

Dès les premiers échanges relatifs — parmi ceux contenus dans le dossier des *Écrits français* (1991) — à la traduction et à la parution françaises du texte, Benjamin note les difficultés que son texte allemand lui laisse entrevoir, notamment dans une lettre à Alfred Cohn (qui confirme par ailleurs que la parution en français au sein de la revue de l'Institut était voulue par Benjamin — la lettre date de la fin janvier 1936) :

Cet écrit programmatique doit paraître dans la revue de l'Institut et en français. Le travail de cette traduction sera confié à quelqu'un de particulièrement doué ; malgré tout, il sera bien difficile d'en sortir sans que le texte en souffre. Mais, d'un autre côté, songeant à ma position ici, je souhaite beaucoup la parution du texte en français. (Benjamin, 1991 : 125)

Or c'est surtout le début de la lettre datant du 27 février 1936, citée à la page précédente, que Benjamin adresse à Horkheimer, qui est ici pertinent :

Je sais la tournure qu'a prise le travail avec Klossowski, mais je ne sais encore rien de définitif sur son résultat [...] Quoi qu'il en soit, il est déjà permis de constater deux choses à ce sujet. *Premièrement, que la traduction est d'une très grande précision et que de bout en bout elle restitue correctement le sens du texte allemand.* Deuxièmement, que le texte français a fréquemment une tournure doctrinaire que l'on ne retrouve que rarement, à mon avis, dans le texte allemand. Aron, qui a parcouru le manuscrit avant qu'il ne soit livré et y a apporté une quantité d'améliorations, a dit très pertinemment que le manuscrit laissait plusieurs fois apparaître, à son détriment, la contribution de l'auteur. Il est hors de doute, d'autre part, que ma contribution était indispensable (...). Je suis certain qu'il aurait été fondamentalement souhaitable et possible d'en effacer ultérieurement les traces, mais cela n'aurait pu se faire sans un travail de refonte qui aurait duré des semaines, sinon des mois. » (Benjamin, 1991 : 128, je souligne)

C'est à la suite de ces lignes que Benjamin écrit que le travail avec Klossowski « fut non seulement fécond, mais agréable » (*ibidem*). La première constatation demeure cependant sans équivoque quant à la forme qu'a prise la traduction : « et que de bout en bout elle restitue correctement le sens du texte allemand » (*ibidem*). Dans la mesure où Benjamin confirme que le sens du texte a

bel et bien été restitué dans le français traduit par et avec Klossowski, on comprend aussi mieux la querelle qui s'ensuivit : s'il s'agit d'une traduction dont le but avoué était la restitution du sens du texte, ce qui suppose du même coup une forme d'unité du propos, les coupures imposées au texte par Brill et acceptées par Horkheimer auront certainement pour effet de modifier la teneur dudit propos et ainsi, son sens. Ce que la lettre de Benjamin rend aussi évident ce qu'il ne s'agissait ici aucunement, tel que cela fut le cas pour *L'Énéide*, d'une traduction se voulant être une création, mais bien d'une traduction qui va « sur l'autre feuillet du livre ouvert » (Foucault, 2015 [1964] : 7). Or la lecture de ce seul passage, en allemand et en français, démontre bel et bien que c'est véritablement le sens du texte qui a été traduit, et non pas un mot à mot tel que Klossowski le réalisera près de 30 ans plus tard sans son *Énéide* :

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere, Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrer Kerbung in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag *illustrativ* zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. (Benjamin, 1974 : 474)

Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un plan essentiellement nouveau. Ce procédé beaucoup plus immédiat, qui distingue la réplique d'un dessin sur une pierre de son incision sur un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permet à l'art graphique d'écouler sur le marché ses productions, non seulement d'une manière massive comme jusques alors, mais aussi sous forme de créations toujours nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin fut à même d'accompagner *illustrativement* la vie quotidienne. Il se mit à aller de pair avec l'imprimerie. (Benjamin, trad. Klossowski, 1936 : 40)

Presque l'entièreté de la traduction se consacre au sens porté par le texte allemand plutôt qu'à la syntaxe ou à une littéralité des mots, à l'exception du « illustrativ » que Klossowski rend par « illustrativement », petite préfiguration, *peut-être*, du geste de traduire à venir près d'une trentaine d'années plus tard. La lettre de Klossowski dans laquelle il répond à la question de Monnier concernant la traduction du *Conteur* de Benjamin fait, elle aussi, état des difficultés rencontrées lors de la traduction de ce texte :

Chère Mademoiselle,

Non, je ne suis pour rien dans la traduction du *Leskov* de notre cher Walter Benjamin. Ma collaboration s'est bornée à la traduction de sa très remarquable étude sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Ce texte, dont il vous avait donné, je crois, un exemplaire, mériterait d'être réédité. Mais il faudrait le reprendre entièrement, du moins je le pense. En effet, Benjamin, estimant trop libre ma première version, avait recommencé à le traduire avec moi. Il devait en résulter un texte parfaitement illisible à force d'avoir été calqué sur les moindres locutions allemandes dont Benjamin n'acceptait aucune transposition. Souvent la syntaxe française donnait littéralement des crampes à ce logicien irréductible. Je me souviens de cette phrase de Joseph de Maistre : « Il (Voltaire) livre son imagination à l'enthousiasme de l'enfer qui lui prête toutes ses forces pour le traîner jusqu'aux limites du mal », et dont la construction le mettait hors de lui. (Klossowski, 2001 : 86)

Ici, Klossowski, parlant d'un projet consistant à produire une nouvelle traduction à la suite de l'insatisfaction de Benjamin quant à la première, mentionne explicitement le désir de Benjamin de reprendre, dans le français, la syntaxe et la flexion allemande. Il n'est pas non plus anecdotique que Klossowski choisisse le terme transposition : le terme, qui peut signifier un « changement de lieu », signifie aussi, dans le champ des Beaux-Arts « technique de restauration consistante à transférer sur un nouveau support une peinture, une mosaïque », en linguistique « permutation de phonèmes ; déplacement d'un mot, d'un groupe de mots par rapport à l'ordre dit direct, logique, naturel », en musique « adapter le contenu d'une œuvre, un thème à un contexte différent, dans une forme différente » (CNRTL, Transposition). La transposition en ce sens, apparaît aller considérablement à l'encontre de ce que Benjamin articule dans « La tâche du traducteur », particulièrement dans les liens entretenus avec l'idée de restauration, qui suppose une réparation. La traduction ne répare pas l'original, au contraire, elle poursuit et étend ce qui dans l'original était déjà brisé, c'est-à-dire l'intention : or la traduction de *L'œuvre d'art* est pressante, et l'urgence historique ne permet pas une traduction tirée d'une lecture patiente, d'une lecture *patientia*.

La mention relativement à la syntaxe française est aussi, en regard de la traduction de *L'Énéide* qu'il produira des années plus tard, des plus intéressantes. La syntaxe française, on le sait, donne à la phrase — et aux mots qui la composent — leur sens selon un ordre préétabli. C'est l'ordre, l'organisation de la phrase qui en produit le sens, alors que dans une langue flexionnelle

comme le latin, c'est justement la flexion qui indique le rôle du mot, flexion qui s'attache à l'unité qu'est le mot lui permettant donc de se déplacer, de se mouvoir, on l'aura compris, d'être en errance au sein de la phrase. Mais la syntaxe française déroule le sens d'une phrase selon une ligne horizontale qui va véritablement d'un point à un autre¹⁷. C'est précisément en comparant l'allemand au latin que Klossowski décrit son rapport à la langue latine, dans un entretien publié dans *Le Monde* en 1964, juste après la parution de son *Énéide* :

Mais je ne suis pas un latiniste. Je suis seulement sensible au latin, qui me semble aussi actuel dans sa vibration qu'une langue vivante. C'est une langue de caractère flexionnel, qui se décline. Seul l'allemand s'en rapprocherait sur ce point. Or, le français suit un ordre de mots assez défectueux pour les images. Gide le compare à un « piano sans pédales ». Il faut donc chercher des équivalences qui supposent de nouveaux instruments, des résonances, qui se trouvent par d'autres détours. (Klossowski, *Le Monde*, 1964, en ligne, https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/08/08/un-entretien-avec-pierre-klossowski-nouveau-traducteur-de-virgile_2124826_1819218.html, consulté le 8 août 2020)

Ce désir de Benjamin de reprendre la traduction, afin de transposer la flexion allemande dans le texte français, s'apparente foncièrement au geste de traduire que Klossowski produira dans le cas de *L'Énéide*, coïncidence peut-être d'une influence de Benjamin sur la pensée de Klossowski, influence qui aura peut-être contribué à la prise de la rencontre qu'il déploiera des années plus tard comme traducteur.

La lettre de Klossowski à Monnier a d'ailleurs été traduite en anglais et publiée par Christian Hite, en 2014, dans le numéro 19 de la revue *Parrhesia*. Dans un court texte qui précède la lettre, Hite pense précisément la question des liens entre la pensée de Benjamin et celle de Klossowski. Il y écrit notamment :

And indeed, one of the interests of Klossowski's letter here is his recollection of the difficulties of translating that "Work of Art" essay, including Benjamin's dissatisfaction with Klossowski's first version. Benjamin, after all, was himself a translator (having translated Baudelaire and Proust), so the collaboration of Benjamin and Klossowski (a translator of

¹⁷ « En français, la syntaxe prescrit l'ordre, et la succession des mots révèle l'exacte architecture du régime. La phrase latine, elle, peut obéir simultanément à deux ordonnances : celle de la syntaxe que les déclinaisons rendent sensibles ; et une autre, purement plastique, que dévoile un ordre des mots toujours libres mais jamais gratuit. » (Foucault, 2015 [1964] : 8)

Kafka and Hölderlin) was bound to turn into a kind of delirious mise-en-abyme (translators translating translators), at least for Klossowski who, in his letter, playfully mocks Benjamin's visceral response to "French syntax." (Hite, 2014 : 14)

On ne s'étonne guère d'un tel rire lorsqu'on se rappelle « l'hilarité du sérieux » (Blanchot, 1971 : 193) de Klossowski. Or on ne peut non plus s'empêcher de rire en quelque sorte à notre tour, puisqu'on y entend déjà les crampes qu'il infligera au français dans sa traduction de *L'Énéide*. Alors que Hite écrit que Klossowski se moque de la « réaction viscérale » de Benjamin, on peut aussi y voir et y entendre une autre forme de rire : ce n'est pas tellement se moquer de Benjamin, mais plutôt se moquer d'une incompréhension d'un certain rapport au langage. Autrement dit, Klossowski se moque-t-il ici de Benjamin ou se moque-t-il ici de son propre geste de traducteur à l'époque où il traduit *L'œuvre d'art* ? En lisant cette lettre dans le jeu de ce ou rit-il de Benjamin ou rit-il de lui-même (en tant qu'ils sont tous deux des figures de traducteur), on lit de manière à constater la rencontre entre Benjamin et Klossowski, une rencontre qui se solde par le rire d'un ratage. C'est dans cet interstice que se situe le rire, dans le bouffon de Nietzsche qui saute et dont Klossowski s'est alors fait une forme de représentant, en cherchant à sauter de l'allemand au français plutôt qu'à creuser dans l'entre-deux des langues et à en gauchir les syntaxes. Je pourrais dire : le rire de Klossowski réplique ici à son tour l'errance fondamentale non seulement à *L'Énéide*, mais au traducteur-passeur que se fait Klossowski dans *L'Énéide*, or il réplique en quelque sorte la scène de Charron, là où à la présentation du rameau d'or quelque chose surgit devant Charron qui le force à modifier sa perspective et à rencontrer Énée en lui octroyant un passage, en créant un nouveau pont entre deux formes de langages qu'avant la reconnaissance du rameau il n'était pas à mesure de voir.

This early encounter with Benjamin's "Work of Art" essay (and its motifs of reproducibility, repetition, and copying) no doubt set the stage for Klossowski's later radicalization of these motifs in his own writings on simulacra, or what Michel Foucault calls that "wonderously rich constellation so characteristic of Klossowski: simulacrum, similitude, simultaneity,

simulation, and dissimulation.” [...] But is it possible to imagine that Benjamin’s encounter with Klossowski was equally transformative? (*Ibid.* : 14-15)

La traduction de Benjamin, en tant qu’elle est tombée sur Klossowski, doit être comprise comme le début d’une rencontre avec un geste de traduire dont il se fera porteur des années plus tard, soit, après la première déviation que fut la traduction de *L’œuvre d’art*, le premier clinamen, qui de collisions à collisions rendra possible la traduction de *L’Énéide*, aussi hasardeux fut-il. Rencontre aussi avec un texte devant être traduit dans l’urgence du présent de sa production, pour plus tard proposer une traduction qui met en scène le présent langagier vivant d’une langue dite morte.

Chapitre III – Les passages du savoir

Esprit fort. — Comparé à celui qui a la tradition de son côté et n'a pas besoin de raisons pour fonder ses actes, l'esprit libre est toujours faible, surtout dans ses actes : car il connaît trop de motifs et de points de vue, et en a la main hésitante, mal exercée. Quels moyens y a-t-il maintenant de le rendre quand même *relativement fort*, en sorte qu'il puisse au moins s'affirmer et ne pas se perdre inutilement ? Comment naît l'esprit fort (*starker Geist*) ? La question est celle, dans un cas isolé, de la production du génie. D'où viennent l'énergie, la force inflexible, l'endurance avec lesquelles l'individu, à contre-courant de la tradition, tâche d'acquérir une connaissance toute personnelle du monde ?

Friedrich Nietzsche

Que valent la pensée et les expériences du philosophe dès qu'elles servent de caution à la société dont il est issu ! Une société se croit justifiée moralement par ses savants et ses artistes. Le seul fait qu'ils existent, et ce qu'ils produisent, indiquent son malaise décomposant et il n'est pas sûr que ce soit eux qui la recomposeront, si tant est qu'ils prennent leur activité au sérieux.

Pierre Klossowski

La tradition et la singularité

La question de Nietzsche située en exergue de ce chapitre, « Comment naît l'esprit fort (*der starke Geist*) ? » (Nietzsche, 1988 : 181, 230), on pourrait dire qu'elle est la question centrale de l'œuvre klossowskienne, c'est-à-dire la charpente des rencontres qu'elle génère, même celle entre le texte et l'image, qui sera l'objet du dernier et prochain chapitre, le rapport entretenu par Klossowski à l'image étant en étroite dépendance avec celui qu'il entretient à la tradition. Tradition à laquelle il

faut répondre, c'est-à-dire devant laquelle il faut avoir la force nécessaire de se poser en face à face. La tradition est la bête noire de la pensée, celle dont il faut à la fois savoir jouer et s'abstraire, sans non plus la rejeter entièrement comme l'ont promu les nombreux mouvements d'avant-garde du siècle dernier. Soit, elle est ce à partir de quoi il est possible de produire des rencontres qui doivent refuser d'y être simplement assujetties. T.S. Eliot, dans son court essai *Tradition and the Individual Talent*, répondait à sa manière à cette question centrale, lorsqu'il écrivit :

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, 'tradition' should positively be discouraged [...] Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. (Eliot, 1944 [1932] : 14)

Ce que met de l'avant Eliot dans cet essai permet de mieux discerner le « combat contre la culture » que Klossowski lit chez Nietzsche, combat dont il sera amplement question dans les pages qui suivent. Toutefois, pour Eliot, la question se pose à l'envers de celle de Nietzsche et de Klossowski, puisqu'elle s'articule pour le poète dans un contexte de manque de tradition, ou, de manque de rapport à l'histoire — soutenant une vision assez conservatrice du rapport à la tradition — alors que la critique nietzschéenne répond à un surplus d'histoire conçue sous sa seule forme académique (scientifique), c'est-à-dire traditionnelle, dès lors que les institutions européennes s'annoncent comme les gardiennes de la tradition, mais d'une tradition dont elles sont à la fois les protectrices, les garantes et les surveillantes. Le nœud du problème posé par le rapport à la tradition fait cependant se rejoindre Eliot, Nietzsche et Klossowski, qui tout un chacun se demande comment est-il possible d'être un producteur littéraire, un penseur foncièrement individuel, *singulier*, sans

pour autant se débarrasser entièrement de la tradition et en étant à mesure de conserver un certain sens historique, « the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence » (*ibidem*) — sens historique qui chez les trois, et encore plus chez Nietzsche et Klossowski, n'est aucunement l'historicisme. Si la position d'Eliot n'est pas du tout la même que celle de Nietzsche et Klossowski, les questions qu'il pose lui aussi à la tradition dénotent à quel point celle-ci est l'un des nœuds principaux en face duquel la pensée doit se poser. La présence du passé, tel que le formule Eliot, perception de l'histoire qui n'est pas celle d'un continuum causal, s'énonce chez Klossowski plutôt comme une manière d'être habité par les motifs qui composent l'abstraction communément nommée tradition, habitation au sein de l'âme qui, s'autorisant à être habitée peut produire, devant la tradition, une pensée qui ne lui soit pas entièrement soumise :

L'âme est toujours habitée par quelque puissance, bonne ou mauvaise. Ce n'est pas lorsque les âmes sont habitées qu'elles sont malades ; c'est lorsqu'elles ne sont plus habitables. La maladie du monde moderne, c'est que les âmes ne sont plus habitables, et qu'elles en souffrent ! C'est de croire pouvoir réduire à rien les puissances maléfiques sous prétexte qu'il n'y a plus d'être surnaturel. Faux calcul ! Dès qu'un être existe, existe une surnature [...] Si j'en reviens à mon idée de stéréotype, je peux dire que celui-ci permet précisément une schématisation, une vulgarisation qui trouvent leur origine dans le phantasme. Mais un phantasme dont le contenu a disparu en raison même de sa matérialisation. Toutes les interprétations en sont alors possibles. Ceux qui ont utilisé le stéréotype : Ingres, Courbet, Delacroix... à la fois y ont mis un contenu qui leur était propre, et l'ont aussi critiqué, y ont mis la tradition en question [...] L'origine de la création chez l'homme, c'est le besoin de racheter son existence. Il y a une telle abondance qui lui est offerte, qu'elle l'écrase s'il ne trouve pas une réplique à cette richesse qui l'accable. Il cherche constamment à créer ainsi l'équivalent de cette richesse. (Arnaud & Klossowski, 1984 : 107-111)

C'est dire, simplement, qu'on ne peut se situer en face à face avec la tradition si on ne l'a pas déjà consommée, dévorée soi-même et si on ne l'a pas laissée nous dévorer un tant soit peu. Soit, on ne peut cracher à la figure de la tradition si on n'a pas soi-même déjà reçu son crachat, telle une Cassandre qui crie à la figure du monde après avoir reçu en sa bouche même le crachat d'Apollon. Il faut bien sûr comprendre qu'autant chez Klossowski que chez Nietzsche, le problème ne réside pas dans un en soi de la tradition — en soi que les deux penseurs de toute façon refusent —, mais dans un certain rapport, une certaine conception de celle-ci, une conception historiciste qui ne fait

qu'accumuler les couches, les superposer, pour augmenter la taille de ce qu'elle recouvre, sans s'intéresser à la façon dont ce qu'elle recouvre et prétend maîtriser demeure toujours incontrôlable, c'est-à-dire insoumis à la raison et l'histoire appréhendées comme allant main dans la main sur une ligne du temps qui s'explique en termes de causes et effets définitifs. En ce sens, la question de Nietzsche pourrait se traduire ainsi : comment se poser face à la tradition de manière à lui faire voir qu'elle n'est, essentiellement, pas ce qu'elle prétend ?

Klossowski, la tradition et l'inactuel

L'abstraction que représente le mot, le concept de tradition, était déjà implicite dans les précédents chapitres : la rencontre, dans ce qui la rapproche de la *figura* et de l'actualisation benjaminienne a en commun avec la notion de tradition la question d'un rapport au passé ou d'une certaine conservation de celui-ci¹, tout comme l'importance de l'acte de traduire dans l'œuvre klossowskienne impliquait déjà l'idée de tradition — nous le savons depuis *After Babel* (1975) de Steiner —, puisque la traduction fait partie de ce qui la constitue. Or la tradition ne se limite pas à la question des langues ni à celle de la traduction, puisqu'elle consiste aussi fondamentalement en une interprétation, soit en une traduction du ou des sens. Quelles sont alors les considérations implicites qui jusqu'à présent ont été traitées ?

La traduction de *L'Énéide* de Klossowski telle qu'analysée dans cette thèse contenait déjà quelques indications sur le rapport entretenu par celui-ci avec la tradition occidentale. *L'Énéide* en est un des grands piliers, que sa traduction ébranle en proposant un geste de traduction qui se veut celui d'une errance langagière. Il n'est pas non plus anodin qu'une autre de ses traductions des plus connues soit celle de Benjamin, coïncidence qui fut elle aussi traitée dans le précédent chapitre.

¹ Conservation du passé dont les modalités varient considérablement en fonction du rapport entretenu avec la tradition et avec l'histoire, qui lui est corrélative.

Mais ici, on peut simplement noter le fait que ces deux textes sont aujourd’hui — encore pour Virgile, désormais pour Benjamin — des textes composant la tradition en tant qu’édifice du savoir. Le texte de Virgile, Klossowski le traduit en sachant très bien qu’il s’agit d’un classique — au sens très banal de ce qui fait partie du canon de la tradition — ayant déjà été l’objet de maintes traductions. Le projet même de le traduire en tant qu’errance entre les divers présents des langues qui le composent — entre le latin et le français — fait vaciller une certaine acceptation de la traduction et par le fait même, celle de la tradition qui lui est concomitante. Alors que la traduction de *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, si elle a permis au texte de Benjamin de circuler dans le milieu de l’intelligentsia française et de prendre sur elle une part de responsabilité dans la transmission du texte qui s’ensuivit — on le lit encore dans les cours d’intermédialité par exemple (bien qu’on le lise souvent en tant qu’exemple important de la réflexion de ce champ, mais, dépassé et ce sous de nouvelles traductions titrées *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*) —, elle est aujourd’hui considérée comme une traduction désuète qu’on pense généralement lorsqu’on s’intéresse à l’histoire de la publication du texte de Benjamin, donc en tant que seule connaissance factuelle de sa transmission dans l’histoire intellectuelle. Ainsi dans la première de ces deux traductions — chronologiquement, soit celle de Benjamin —, Klossowski s’installe au sein d’une conception horizontale de la traduction qui se veut transmission du sens, ou d’un message dans le texte, et ainsi, d’une tradition qui est garante de la conservation de ces sens ou messages, geste lié à l’urgence de la publication d’un tel texte qui ne peut alors souffrir une traduction verticale, une traduction *patientia*. Alors que la seconde, celle de Virgile, prend un texte dont le message est conservé, *et protégé*, par la tradition et cherche non pas à l’en sortir, mais à montrer que par le geste de traduire en tant qu’errance, l’éclat de la singularité de l’œuvre peut ressurgir d’entre les couches accumulées par la tradition, ou plutôt, que la tradition n’est pas le maître du texte, qu’il est un *fond* de l’œuvre qui résiste à toute tentative de

le figer au sein de ladite tradition, fond étant ce qui, de par sa matérialisation, permet que « toutes les interprétations en so[ie]nt alors possibles. » (*ibidem*) C'est dire sommairement que l'imbrication entre la question des langues et celle de la tradition est si intime qu'elles ne peuvent être pensées l'une sans l'autre : la conceptualisation d'une méthode de traduction va de pair avec une certaine conception de la tradition. Or le rapport de Klossowski à la tradition est beaucoup plus tangible dans son *Énéide*, dans le « il y a » le langage qui ici est, « il y a » la tradition. C'est en fonction d'une tradition considérée sous l'horizon du « il y a », il y a la pluie des atomes, que les images, comme les langues, peuvent être rencontrées elles aussi sous l'égide du « il y a ». Il y a la tradition qui est aussi : il y a la tradition qui m'habite, qui me possède et dont la possession même opère déjà une opération de distorsion entre une conception de la tradition comme fixée une fois pour toutes et une tradition où la pensée peut aller piger et transformer tout ce qu'elle y trouve, créant par le fait même de multiples passages entre les composantes de la tradition qui n'est alors plus figée institutionnellement, puisqu'elle a été saisie de façon singulière.

Les dates lors desquelles sont réalisées les deux traductions précédemment traitées sont, elles aussi, des indicateurs importants : la traduction du texte de Benjamin, qui date de 1936, précède de plus d'une vingtaine d'années l'écriture de « l'étude » sur Nietzsche, *Nietzsche et le cercle vicieux*, publiée en 1959 — soit 5 ans avant la parution de son *Énéide* —, étude dans laquelle il articule ce qu'il nomme « le combat contre la culture » de Nietzsche, combat contre la culture qui est, je répète, un combat contre la tradition qu'il reprend lui-même à son propre compte, « Parce que nous lisons Nietzsche dans le texte, que nous l'entendons parler, peut-être le ferions-nous parler pour nous-mêmes [...] » (Klossowski, 1959 : 11) On ne peut penser la distinction entre la traduction du texte de Benjamin et la traduction du texte de Virgile sans saisir à quel point la traduction de *L'Énéide* s'inscrit elle aussi dans le combat contre la culture que la première semblait pourtant avaliser.

La traduction que Klossowski propose de *L'Énéide* de Virgile est considérée comme sa traduction maîtresse, c'est-à-dire comme la traduction qui met très clairement en branle les obsessions conceptuelles et théoriques qui animent l'entièreté de son œuvre, tous les lecteurs et spécialistes s'entendent sur cela ; ce, d'ailleurs, dès sa parution. Rappelons qu'au moment où il traduit *L'Énéide*, Klossowski est déjà reconnu comme traducteur pour des œuvres dont il vaut la peine de faire à nouveau l'énumération : *Les poèmes de la folie* de Hölderlin, en collaboration avec Jouve (1930)², *Le Verdict* de Kafka, en collaboration avec Pierre Leyris (1930), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* de Benjamin (1936), bien sûr, *Le sens de la souffrance* de Max Scheler (1936), *L'Angoisse mythique chez Goethe* de Benjamin (1937), *Antigone* de Kierkegaard (1938), le *Journal intime* de Kafka (1945), *Métacritique du purisme et de la raison pure* de Hamann (1946), *Les Méditations bibliques de Hamann, avec une étude de Hegel*³ (1948), *Du sommeil, des songes et de la mort* de Tertullien (1948), *Le Gai Savoir et Fragments posthumes, 1880-1882* de Nietzsche (1954) — repris dans les *Œuvres complètes* de Nietzsche chez Gallimard en 1967, volume dirigé par Deleuze —, *Vie des douze Césars* de Suétone (1959), *Journal* de Paul Klee (1959), le *Tractatus logico-philosophicus* (suivi des *Investigations philosophiques*) de Wittgenstein (1961) et *Jeou-P'ou-T'ouan ou la Chair comme tapis de prière* de Li-Yu (1962) — traduction réalisée à partir du texte allemand de Franz Kuhn⁴. Après la traduction de *L'Énéide* en 1964, il traduira encore : *Correspondance entre Rainer-Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé*

² Les références complètes se retrouvent dans la bibliographie.

³ Je rappelle que cette édition du texte de Hamann n'est aujourd'hui plus reproduite et est plutôt publié sous le titre *Le mage du Nord* (Fata Morgana, 1988).

⁴ La liste ci-haut se réfère à la bibliographie présentée par Arnaud, dans laquelle il ne mentionne que les traductions reconnues par Klossowski, les autres ayant été produites pour des raisons que celui-ci nomme « alimentaires » (Arnaud, 1990 : 200). Les traductions omises, dans cette liste, mais mentionnées dans le précédent chapitre, sont toutes deux des traductions de Friedrich Sieburg : *Défense du nationalisme allemand*, Paris, Grasset, 1933 & *Robespierre*, Paris, Ernest Flammarion, 1936. On comprend le malaise de Klossowski à ajouter ces textes au corpus de ses traductions, Sieburg étant devenu collaborateur durant l'Occupation allemande et membre du parti national-socialiste allemand, alors même qu'il a consacré une partie importante de son œuvre à une lecture de Nietzsche visant à l'extraire de la mainmise idéologique nazie.

(1967), *Nietzsche* de Heidegger (1971) et enfin, les *Fragments posthumes, 1887-1888* de Nietzsche (1976). La seule énumération permet de faire état de la démultiplication des points de convergence au sein de l'œuvre : comment établir, à partir d'une telle liste, une démarcation claire quant à la situation à la fois langagière, géographique, conceptuelle, etc., permettant de pointer exactement la position occupée par celui-ci dans l'édifice de la tradition ? Or pointé une position contrecarrait radicalement la position au carrefour de l'œuvre que lui permet son caractère *atopos*. Il n'empêche que les traductions de Klossowski sont presque toutes composées de morceaux, ou de pierres composant l'édifice de la tradition, semblant en faire, dans les termes d'Eliot, un penseur « traditionnel », mais traditionnel simplement en tant qu'il a ingéré la tradition, autorisant alors la pensée à piger en celle-ci de manière à remettre en question la rigidité même de ce qui a été dévoré, tel que l'exemplifie la traduction de *L'Énéide*. Autrement dit, Klossowski n'est aucunement un auteur traditionnel au sens où Eliot lui-même l'entendait.

La réception de cette traduction est à cet effet parlante :

Jamais en France traduction n'a provoqué autant de réactions : enthousiasmes et défenses attentives de la part de quelques amis, mais pour la plupart des critiques, hostilités déclarées. On l'accusa de mot à mot, de littéralité enfantine, de calque honteux, de version juxtalinéaire scolaire. C'est en réalité un bref échantillon du sixième chant (vers 268 et suivants), paru dans le journal *Le Monde* du 8 août 1964, qui déclencha les passions. Indignés, des lecteurs protestèrent, et le quotidien s'en fit immédiatement l'écho en publiant leurs lettres. Foucault, le premier, prit la défense de Klossowski, dans un article d'une grande acuité intellectuelle, suivi par Deguy, Picon, Leyris et Patri. (Amstutz, in Jenny & Pfersmann, 1999 : 99)

Amstutz précise : « Aujourd'hui, elle est souvent mentionnée dans les bibliographies françaises relatives à Virgile ou aux questions traductologiques. » (*Ibid.* : 99-100) Si la traduction de *L'Énéide* est actuellement considérée comme faisant partie d'un moment de changement de paradigme au niveau de la conception de la traduction, au moment initial durant lequel celui-ci la publie, on ne sait que faire d'une telle traduction. Elle est, au moment de sa parution, *atopos*⁵, n'entrant alors

⁵ Elle demeure encore aujourd'hui une traduction que l'on pourrait qualifier d'*atopos*, mais au moment de sa parution, ce caractère *dramatise* l'impossibilité de sa réception dans la tradition.

dans aucune catégorie définitive, mais elle l'est aussi parce qu'elle use de Virgile : on ne sait que faire d'une traduction qui ose non seulement défigurer le langage, mais de plus, défigurer celui de *Virgile*. La réception par les latinistes est rendue dans l'étude, *Virgile, son temps et le nôtre* de Jean-Paul Brisson, qui écrivait : « La traduction récente de P. Klossowski, Gallimard, 1964, qui a fait grand bruit est un véritable contre-sens poétique qui dénature profondément le texte de Virgile. » (Brisson, 1980 [1966] : 391) Non seulement la mention se situe dans les annexes bibliographiques du livre, et nulle part ailleurs, ce qui déjà signale la non-importance accordée à celle-ci par l'auteur, mais en plus, la courte phrase qui l'accompagne n'est là que pour la reléguer au rang de traduction à oublier et à ne pas considérer dans les études virgiliennes. Cette phrase rend cependant compte à elle seule de l'incompréhension du geste de traduire que proposa Klossowski, incompréhension tout à fait liée à la façon dont elle tire Virgile de son rôle traditionnel, et produit à partir de celle-ci une traduction dont la singularité échappe à la tradition en tant que conservation d'un passé considéré comme figé et fixé une fois celui-ci assimilé par celle-ci [la tradition]. Elle fait aussi état d'une incapacité malheureuse à penser hors des cadres disciplinaires, qui semble sévir depuis l'avènement moderne des universités et la division rigide du savoir en disciplines, tout comme d'une radicale incompréhension des aspects politiques qui sous-tendent la traduction ; politique tout à fait située historiquement dans l'après de la Seconde Guerre mondiale et des milliers d'exilés, d'errants, que celle-ci a produits et a meurtris, d'où aussi le fameux « ce sont les mots [...] qui saignent non pas les plaies » (Klossowski, 2015 : 15). Klossowski traverse les frontières, matérielles, comme immatérielles, qui appartiennent aux institutions du savoir, brouillant chaque fois les cartes de l'identification définitive en multipliant les croisements, en multipliant la singularité des rencontres, se tenant dans le non-lieu qu'est le carrefour, position elle aussi politique. La traduction de *L'Énéide* s'inscrit dans le combat contre la culture dont la lecture

de Nietzsche est l'assise, combat que Klossowski fait sien en refusant de soumettre la pensée à une tradition qui se veut régente de celle-ci.

La singularité de son œuvre quant à la tradition relève, en partie, d'une manière de situer la pensée face aux multiples courants qui nourrissent son écriture : il ne s'agit pas d'une tentative de perpétuer la tradition, mais bien d'en jouer et de la transformer en formant une toile de fond sur laquelle déployer l'œuvre jusqu'à ses plus extrêmes limites ; autre manière de dire que l'œuvre, ici l'écriture, brise les frontières entre l'identité de celui qui écrit et ce à propos de quoi il écrit, éclatement du sujet au profit d'une pensée qui aurait la capacité de rester singulière tout en se faisant traverses. Arnaud, dans le documentaire de 1996 d'Alain Fleischer, *Pierre Klossowski, un écrivain en images*, en parlant de ce qu'il nomme « la formation de Klossowski », résume succinctement la teneur du rapport entretenu par le penseur à la tradition :

La formation de Klossowski c'est plutôt un voyage. C'est-à-dire qu'il a erré d'un domaine à l'autre, en pillant, c'est un pillard de génie, et je crois qu'il faut reprendre le terme de Klossowski, c'est-à-dire le fortuit, c'est-à-dire qu'au fond il a erré et il a pris ce qui lui convenait. Ce qui lui convenait au nom de ce qu'il est profondément, c'est-à-dire un visionnaire. Il a pris ce que sa vision lui demandait de prendre, ce qu'il avait, sa vision a interprété, alors il a pris dans la Rome tardive, il a pris dans la statuaire, il a pris chez les Pères de l'Église latins, il a pris chez Hamann, il a pris chez Nietzsche évidemment, il a pris aussi beaucoup au théâtre, il faut quand même se souvenir que c'est un garçon qui avait à peine 10 ans lorsqu'il lisait tout Strindberg et tout Shakespeare. (Arnaud, in Fleischer, 1996 : 4 min. 48 sec.)

Ce voyage, ou encore une fois, cette errance, il n'est pas anodin qu'il s'agisse d'un motif constitutif du geste de traduire opéré dans le cas de *L'Énéide*, dès lors qu'il est le *fond* permettant à l'œuvre entière, et à la vie entière, de rencontrer la tradition sous la forme du « il y a », du surgissement d'un hasard transcendantal à partir duquel l'esprit n'a de cesse de produire de nouvelles rencontres et de nouvelles collisions, combat d'une errance à la fois vivante et mise en scène contre toutes formes prises par le savoir s'approchant un tant soit peu d'une forme d'essentialisme, essentialisme

devenu, dans les institutions modernes, un essentialisme mercantile et « grégaire⁶ », c'est-à-dire docile, qui ne fait qu'avaliser la tradition tirant son pouvoir d'une stérilisation de la pensée.

L'œuvre de Klossowski se froisse à l'historicisme, ou, dans les termes de Nietzsche, à la science historique, à une tradition qui s'en inspire, qui s'en veut le miroir, en en utilisant ou trahissant les codes, et en cherchant à raviver au sein de ses textes divers thèmes traversant l'histoire, rendu possible par une conception de la tradition qui est celle des atomes d'Épicure tels que lu par Althusser. L'œuvre klossowskienne, dans son ultime retranchement au sein du rire, le fait par la pantomime, on pourrait dire encore une fois, par la superposition d'écrans, superposition des thèmes et des motifs qui camoufle le rapport lui-même. L'usage de la pantomime, aussi complexe qu'il puisse paraître, sous la densité du vocabulaire et de la syntaxe dont sont empreints les textes de Klossowski par exemple, est au fond plutôt simple : sous le couvert de la pantomime, il lui est possible d'occuper toutes les positions en même temps, et de rester dans le non-lieu que lui offre ladite pantomime, le rire de la déroute de celui qui est *atopos*. L'enjeu est conceptuel, mais il est aussi stratégique : il lui permet de revenir à la tradition en y cherchant des motifs qui auraient pu être oubliés et de les faire revivre dans le présent de ses textes, en choisissant à la fois des références plus obscures (tels les gnostiques) tout comme de véritables *exempla* de la tradition (Saint Augustin ou Virgile par exemple). Cela, il l'exprime justement à la suite de la publication de son *Énéide* :

– Je cherche à revenir à des possibilités oubliées. C'est une vieille histoire que, sous prétexte de l'ennoblir, on appauvrit une langue. Je me suis efforcé d'adopter la mélopée, d'inventer une prose sentencieuse et psalmodiée. « La langue, soumise à l'expression des activités les plus diverses, crée des stéréotypes aux dépens de la sensibilité. Ces stéréotypes, il faut les rompre. Les habitudes enrichissent rarement une langue. C'est l'activité sous-jacente du poète, du chercheur, qui permet de devancer l'usage quotidien. Là, il n'y a pas de fin. Il faut avancer toujours, prendre sans cesse de nouveaux risques. » (Klossowski, *Le Monde*, 1964, en ligne, https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/08/08/un-entretien-avec-pierre-klossowski-nouveau-traducteur-de-virgile_2124826_1819218.html, consulté le 8 août 2020)

⁶ Terme que Klossowski reprend d'ailleurs sans cesse dans sa lecture de Nietzsche.

La position que tente d'occuper la pensée klossowskienne, celle d'une pensée génératrice de rencontres et donc, de passages, de relais, il est nécessaire de noter qu'elle n'est possible qu'en vue des liens et des rencontres entre la vie historique qu'il représente et celle que met en scène son œuvre ; c'est la forme prise par la singularité de Klossowski qui fut discutée dans le second chapitre. C'est parce qu'il occupe un non-lieu biographique et conceptuel que son œuvre peut se penser dans un rapport à la tradition dont la singularité est celle du relais entre ses diverses composantes : son non-lieu est aussi le non-lieu de celui qui s'inscrit dans la tradition tout comme il la transforme, déployant ingénieusement et subtilement sa connaissance de la structure abstraite qui maintient en place le concept de tradition. C'est ce geste simultané qui fait en sorte que l'écriture peut ouvrir de nouveaux relais, de nouveaux passages, entre la tradition et le présent de l'écriture, en faisant de sa singularité une plurisingularité, là où l'œuvre et l'auteur se fondent l'un dans l'autre tout comme ils se fondent tous deux dans la gigantesque constellation des motifs composant l'œuvre. C'est d'ailleurs dans l'entrevue avec Rémy Zaugg, « Fragments d'une explication », alors qu'il répond à une question à propos du choix technique des crayons de couleur et du caractère « dépassé⁷ » de sa technique, que Klossowski exprime de la manière la plus évidente la singularité de son rapport à la tradition :

Quant au point de vue de l'époque et de tout ce qui gravite autour, je dis que ce sont de faux problèmes. D'une manière générale, cette façon de dire qu'il faut être de son époque est un des slogans les plus idiots qu'on ait jamais imaginés. On crée son époque. Les individus créent une époque. Ce n'est pas l'époque qui détermine, sinon l'expression n'a aucun sens. Par conséquent, l'époque se recrée à chaque instant, par les initiatives que l'on prend, par toutes les initiatives, et même par celles qui vont dans un sens absolument contraire au courant dominant. Dire qu'il faut être de son époque est un crétinisme moderne. Il n'y a plus d'époque. La seule chose que nous puissions nous dire, c'est que nous vivons dans une humanité et dans des habitudes. Sous maints rapports, nous sommes des phénomènes tout à fait anachroniques. Certains pensent que la peinture telle que nous l'entendons est une chose tout à fait dépassée. On dit la même chose de l'écriture. Alors, moi, je me fous complètement de ces façons de voir. Les gens qui ont ces idées-là vont disparaître beaucoup plus tôt qu'on ne pense, et tant pis ou

⁷ Choix technique employé par Klossowski pour ses dessins. Les dessins étaient, au départ, réalisés avec des crayons à la mine de plomb, puis le passage aux crayons de couleur coïncidera avec l'arrêt — disons partiel — de l'écriture. Voir le prochain chapitre.

tant mieux, puisqu'ils auront été les premiers à effectuer leur propre dispersion sous prétexte d'enlever toute raison de durée à ceux qu'ils détestent. (Klossowski & Zaugg, 1990 : 190)

Cette vision de la tradition, rendue fortement dans des phrases telles que « Il n'y a plus d'époque », « On crée son époque [...] Ce n'est pas l'époque qui détermine, sinon l'expression n'a aucun sens » et « [...] l'époque se recrée à chaque instant », consiste, encore une fois, dans un rapport de l'ordre du « es gibt » heideggérien. Soit, comme pour le langage dans la traduction : *il y a* la tradition, elle est là, devant nos yeux, non pas en tant que mouvement linéaire, mais justement simplement en tant qu'elle *est là*, et que sa présence, son être-là, permet de se déplacer au sein de celle-ci horizontalement ; la production de rencontres que cette promenade horizontale aura permise est seule à mesure de restituer un éclair transcendantal. Au fond, il s'agit de considérer la tradition elle aussi comme un carrefour, c'est-à-dire en tant que lieu topographique, représenté par la carte, soit la carte que l'on déplie et que l'on déroule, horizontalement sous nos yeux, leur permettant alors de se saisir de tout ce qui se déroule sous le regard, réintégrant ainsi au sein de la tradition un geste transcendantal, qui n'est possible qu'à l'aune de la fortuité des rencontres. Les thèmes, ou les auteurs, par exemple, qui sont repris par Klossowski, s'ils peuvent grandement donner l'impression que celui-ci est hautement traditionaliste, ne sont que les véhicules d'une position face à la tradition qui elle, n'a rien de traditionnelle. Considérer la tradition comme étant là devant nous, conception permettant de s'y déplacer horizontalement, c'est mettre sur le même pied d'égalité tout ce qui la compose, et ainsi, c'est déjà se défaire d'une vision de la tradition en tant que transmission d'un passé figé et définitif, dont la valeur réside dans le sens qui lui est imputé précisément parce qu'il est considéré comme étant définitif et linéaire. Ce qui veut aussi dire qu'il s'agit de contrecarrer cette notion même de valeur, telle que conçue et hiérarchisée par Platon, c'est-à-dire de la valeur comme *a priori*, ce que rend notamment l'exemple de la traduction de Virgile. Le texte de Virgile n'a là de valeur qu'en tant qu'il permet une nouvelle création, et la sortie des habitudes : « Par

conséquent, l'époque se recrée à chaque instant, par les initiatives que l'on prend, par toutes les initiatives, et même par celles qui vont dans un sens absolument contraire au courant dominant. Dire qu'il faut être de son époque est un crétinisme moderne. » (Klossowski & Zaugg, 1990 : 190)

L'oubli constitutif du rapport à l'histoire et à la tradition chez Nietzsche se métamorphose, chez Klossowski, en hasard du regard se portant vers l'horizon de la tradition et y pigeant, aussi *au hasard*, des images se présentant à l'esprit. Car le combat contre la culture, on l'aura compris, est un combat contre une tradition maintenue en place par les institutions modernes du savoir, qui demande une adhésion volontairement aveugle aux exigences culturelles d'une époque qui en viennent à être des contraintes pour la pensée elle-même, qui la plupart du temps finit [l'adhésion volontairement aveugle] par justifier la culture et la tradition dont elle fait partie en la cautionnant, dans l'aveuglement volontaire. L'œuvre klossowskienne est un espace fait de porosités, à l'intérieur duquel peut jaillir la tradition selon des configurations qui ne sont pas celles d'une accumulation des couches de savoir ni d'un assujettissement complet de la pensée à ce qui l'a précédé. Afin de mieux situer le combat contre la culture qu'envisage Klossowski, tout comme les modalités employées dans son œuvre afin d'engager et de persévérer dans ce combat, un passage par le mythe de Babel, qui fonde la conception occidentale de la tradition se doit d'être effectué.

Babel : le socle de la tradition

La question des langues (et celle de la traduction qui lui est concomitante) est une question qui habite la tradition, elle fait partie de la figure, qui trouve ses racines dans le mythe de Babel. D'une certaine manière, le besoin et l'importance de l'interprétation, à la base de la notion de tradition, n'existent que parce que Babel a été détruite — ce qu'elle véhicule en tant qu'image ou

qu'expérience de pensée⁸ ; la chute dans la pluralité des langues entrave non seulement la compréhension garantie par le « seul langage », mais aussi l'adéquation du langage avec le monde. Adéquation qui n'est pas exactement celle du langage adamique, mais qui en demeure une, dans la mesure où ce que la figure de Babel suppose⁹, c'est qu'un seul langage signifie par le fait même un seul sens pour une seule et même collectivité. On constate déjà, par ce seul aperçu de quelques lignes, à quel point la constellation de la pensée klossowskienne se situe dans la constellation conceptuelle qui est celle de la tradition : rencontre entre deux opposés tels la singularité et la collectivité par exemple, retour à des figures antiques, traduction de langues « mortes » et de langues « vivantes », *héritières* des langues dites mortes, etc. C'est-à-dire que si la singularité de Klossowski se trace non seulement dans son vécu et dans les concepts et les thèmes qu'il met en scène dans son œuvre — plus précisément par la manière dont il les met en scène, consistant principalement dans la production de rencontres —, tout comme elle se trace dans le geste de traducteur que ses traductions permettent de penser, tous ces aspects convergent au sein du concept de tradition, qui, j'insiste, est le premier « il y a » autorisant de considérer ses composantes elle aussi sous l'égide de l'aléatoire « il y a », du *je vois la pluie qui tombe et je m'en saisis*.

Toute la terre avait un seul langage et un seul parler. Or il advint, quand les hommes partirent de l'Orient, qu'ils rencontrèrent une plaine au pays de Shinar et y demeurèrent. Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Briquetons des briques et flambons-les à la flambée ! » La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Puis ils dirent : « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour, dont la tête soit dans les cieux et faisons-nous un nom, pour que nous ne soyons pas dispersés sur la surface de toute la terre ! » Iahvé descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes, et Iahvé dit : « Voici qu'eux tous forment un seul peuple et ont un seul langage. S'ils commencent à faire cela, rien désormais ne leur sera impossible de tout ce qu'ils décideront de faire. Allons ! Descendons et ici même confondons leur langage, en sorte qu'ils ne comprennent plus le langage les uns des autres. » Puis Iahvé les dispersa de là sur toute la surface de la Terre et ils cessèrent de bâtir la ville. C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel. Là, en effet, Iahvé confondit le langage de toute la terre et de la Iahvé les dispersa sur la surface de toute la terre. (Ancien Testament, 1956 : 35-36, Genèse, XI, 1-9)

⁸ Voir Cochran, 2008 : 81-102, sur la question de l'expérience de pensée.

⁹ Ce qui par le fait même l'a rendue si prégnante alors qu'elle n'est composée que d'une dizaine de versets.

L'allégorie de la tour de Babel noue dans une image — celle d'une tour bâtie par *et* grâce à l'entente collective — l'abstraction du concept de tradition et son expression par la pensée. Elle permet ainsi de rendre plus aisée l'analyse de l'appareil abstrait qui maintient en place le concept de tradition en le dessinant sous les contours de la tour. Elle sert non seulement en tant que point de comparaison grâce auquel imager l'abstraction, mais elle constitue aussi l'horizon de pensée sur lequel l'œuvre de Klossowski se froisse. Car elle rend déjà nets deux aspects : un édifice, une tour, implique toujours un horizon sur lequel se dessine sa verticalité. La tradition en tant qu'édifice, tel qu'elle s'exemplifie dans l'image de la tour de Babel, fonctionne selon ces deux axes, que l'on pourrait rendre, ontologiquement, par ceux de particulier et de général, dans la tradition actuelle, dans le cas de l'allégorie sacrée qu'est Babel, par ceux d'universel et de singulier. Le particulier et le singulier sont rendus par l'horizontalité du sol sur lequel se tient la tour, le général et l'universel sont quant à eux rendus par la montée verticale de la construction des étages de la tour qui surplombe, ou subsume, le sol. Or pour dessiner les deux axes, il faut des bâtisseurs, les hommes et fils de Iahvé composant la collectivité qui ensemble bâtira la tour. On l'a compris bien sûr, les humains ne se font bâtisseurs que parce qu'ils partagent le même langage, ou plutôt, le fait de partager le même langage en fait des bâtisseurs à mesure de construire une tour se mesurant à l'universel divin :

« Voici qu'eux tous forment un seul peuple et ont un seul langage. S'ils commencent à faire cela, rien désormais ne leur sera impossible de tout ce qu'ils décideront de faire. Allons ! Descendons et ici même confondons leur langage, en sorte qu'ils ne comprennent plus le langage les uns des autres. » (*ibidem*)

« Confondons leur langage » : la révolution promise par un langage unique chez les humains, donc par une collectivité capable de se comprendre *parfaitement* — c'est ce qui fait que rien ne leur sera impossible — est coupée par Dieu, qui fonctionne à la fois en tant que figure textuelle et figure sacrée, représentant discursivement dans les deux cas tout ce qui dépasse la compréhension de

l'humain. Or la première phrase, « “Voici qu'eux tous forment un seul peuple et ont un seul langage” », est tout aussi significative, car le « un seul peuple » ayant « un seul langage » signale aussi que la révolution collective ne peut se faire qu'à partir d'une parfaite compréhension mutuelle faisant en sorte que la singularité ne prenne jamais le dessus sur la collectivité. Les singularités naissent avec la destruction d'une collectivité parfaite, dont la perfection était garantie par l'usage d'un seul et même langage, devenu pluralité de langages singuliers.

Il n'en demeure pas moins que l'allégorie de Babel, lorsque l'on s'y identifie, c'est-à-dire lorsqu'on prend au sérieux ses conséquences épistémologiques, est d'un tragique qui pousse aux larmes : elle dévoile l'impossibilité de la compréhension parfaite, soit l'impossibilité d'une immédiateté de la compréhension, et les risques que cette impossibilité suppose, telles la mésinterprétation ou la mécompréhension, l'impossibilité d'un rapport humain collectif qui ne soit pas entaché de ces erreurs, entaché de la singularité de ces rapports.

À partir du moment où l'on prend au sérieux ces conséquences, on ne peut que tenter de colmater les brèches ouvertes par la pluralité des langues, via la traduction par exemple, mais on ne peut s'en remettre entièrement — le retour à l'avant de la pluralité des langues est impossible. C'est précisément là que le rire, en tant que risible de la catastrophe, survient, car Babel est bel et bien une catastrophe, un événement dont il ne nous reste que les ruines, mais dont les ruines ont la capacité de produire de nouvelles étincelles, de nouvelles images :

Exprimer le passé en termes historiques ne signifie pas le reconnaître « tel qu'il a réellement été ». Cela revient à s'emparer d'un souvenir tel qu'il apparaît en un éclair à l'instant du danger. La préoccupation du matérialisme historique est de retenir une image du passé telle qu'elle s'installe à l'improviste, pour le sujet historique, à l'instant du danger. Le danger menace aussi bien la persistance de sa tradition que ceux qui en prennent réception. Dans un cas comme dans l'autre, le risque est de passer pour l'instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut tenter de refaire la conquête de la tradition, contre le conformisme qui est en train de la neutraliser. Le Messie ne vient pas seulement en tant que rédempteur ; il vient en tant qu'il est celui qui surmonte l'Antéchrist. Seul l'historiographe a le don d'allumer dans le passé l'étincelle d'espoir qui en est pénétrée : même les morts ne seront pas en sécurité face

à l'ennemi si celui-ci l'emporte. Or cet ennemi n'a pas arrêté de l'emporter¹⁰. (Benjamin, 2013 : 60, VI)

La tradition moderne et institutionnalisée, dans son acceptation générale de conservation d'un passé « tel qu'il a réellement été », ne cherche qu'à conserver une tour qui au fond a déjà été détruite, tentatives de colmater les fissures et de réparer la tour à l'aune des axes général-particulier, plutôt qu'à penser à partir des conséquences de la destruction de l'axe universel-singulier, représenté par l'acte transcendantal de la figure divine de Yavhé, acte imprévisible au sein de l'histoire singulière de l'humanité. Tentatives donc de conserver la tour, voire d'en bâtir une nouvelle, une tour à laquelle on continue d'ajouter des pierres immatérielles, mais sans jamais prétendre à l'universel divin, en se situant dans l'axe général et particulier, dans ce qui ne doit jamais dépasser l'entendement, la raison humaine, nouvelle mesure de « l'universel », qui ne mesure pas les effets de la première destruction à leur juste valeur, c'est-à-dire comme catastrophiques. Telle pourrait être articulée le début d'une devise de Klossowski quant à la tradition : « On ne répare pas les ruines, on y erre ».

« Le combat contre la culture »

Nietzsche, contemporain inactuel

Klossowski a, sa vie durant, participé à un mouvement de relecture de la pensée nietzschéenne cherchant à arracher la pensée du philologue aux nazis et à la sœur de celui-ci, tentative voulant démanteler la mainmise de l'idéologie national-socialiste et antisémite de l'intérieur même du projet d'Elizabeth Förster-Nietzsche, sa lecture étant, notamment lors du colloque de Cerisy, *Nietzsche aujourd'hui ?* en 1972, tirée des *Fragments posthumes* et de *La volonté de puissance*, texte lui aussi posthume que la sœur de Nietzsche a édité et titré. Cette relecture, à laquelle

¹⁰ L'actuel climat éthique prépondérant dans les milieux académiques n'a d'ailleurs de cesse de chercher à troubler et alarmer les morts, qui ne sont pas à l'abri d'une pensée du seul ici et maintenant.

participent aussi des traductions qui ont été énumérées plus haut (incluant d'ailleurs les *Fragments posthumes*), a atteint son plus haut point d'intensité dans son *Nietzsche et le cercle vicieux* de 1959 — dont les citations proviennent exclusivement des *Fragments posthumes*, traduits en français par Klossowski¹¹ — texte dans lequel il développe en détail, dans un chapitre titré justement « Le combat contre la culture », la teneur de la pensée nietzschéenne face à la tradition, à la culture, culture qui a imposé à Nietzsche une idéologie que n'importe quel lecteur attentif de l'œuvre de ce dernier sait être intenable¹². Si toute la lecture nietzschéenne de Klossowski récuse d'une manière ou d'une autre ladite mainmise, on trouve, dans la préface à la troisième édition de sa traduction du *Gai Savoir*, « Sur quelques thèmes fondamentaux de la *Gaya Scienza* de Nietzsche », que l'on peut aussi lire dans le recueil *Un si funeste désir* (1963), une costarde répudiation de celle-ci, qui n'est pas sans liens avec l'errance constitutive et de sa traduction de *L'Énéide* et de sa vie, qui se confond ici avec son œuvre :

« Qui donc est Nietzsche ? » demande l'innocent, et le *Larousse* répond : *Ses aphorismes ont eu une grande influence sur les théoriciens du racisme germanique*. En vain, semble-t-il, en vain le 377^e aphorisme de la *Gaya Scienza* clame d'une voix lointaine, si lointaine : *Nous autres sans-patrie, nous sommes, quant à la race et quant à l'origine, trop nuancés, trop mélangés, en tant qu'hommes modernes, et par conséquent trop peu tentés de prendre part à cette débauche et à ce mensonge de l'idolâtrie raciale, qui aujourd'hui s'exhibe en Allemagne en tant que signe distinctif des vertus allemandes et qui, chez le peuple du « sens historique », donne doublement l'impression de la fausseté et de l'inconvenance [...]* Or la leçon même à tirer de cette expérience, les premiers mots du passage cité plus haut semblent bien la définir sous son aspect le plus tangible : « Nous autres sans-patrie... trop nuancés, trop mélangés, en tant qu'hommes *modernes*... » Sous son aspect le plus familier, pour autant qu'elle nous concerne, nous autres qui la lisons maintenant. (Klossowski, 1963 [1956] : 11-12)

¹¹ Les citations de Nietzsche que Klossowski intègre à son *Nietzsche et le cercle vicieux* (1959) ne sont accompagnées d'aucune référence, à l'exception d'une note à la fin de l'ouvrage qui indique : « Toutes les citations de Nietzsche sont extraites des fragments posthumes — et, en particulier, de ceux de la dernière décennie (1880-1888). » (Klossowski 1969 : 369) Il s'agit de traductions réalisées par Klossowski lui-même dans le contexte de l'étude sur Nietzsche, traductions qui seront en partie reprises dans sa traduction des *Fragments posthumes* de 1972.

¹² Des objections à une telle affirmation sont encore aujourd'hui fréquentes, et des arguments tels que « la pensée de Nietzsche contenait les possibilités d'une telle lecture » le sont tout autant, bien qu'ils soient teintés d'un ridicule rapport à la responsabilité de l'auteur qui au fond est un rapport chrétien à la responsabilité. Le danger d'une mauvaise réception d'une œuvre ne peut tenir d'arguments ou de prérequis à sa lecture, et le travail éditorial réalisé par la sœur de Nietzsche ne peut non plus tenir de prérequis à la lecture d'une pensée qui aura sans cesse voulu s'affranchir de toutes limitations imposées par l'époque durant laquelle elle fut produite.

Ce sans-patrie que Klossowski traduit dans ledit 377^e aphorisme du *Gai Savoir*, est hautement important : car sans-patrie n'est pas seulement un sans-patrie géographique, un sans-patrie « mortel » — terme aussi employé dans l'aphorisme 377, que Klossowski ne fait que citer en partie dans sa préface¹³ — mais bien un sans-patrie aussi « intellectuel », c'est-à-dire le sans-patrie d'une pensée qui n'est engoncée dans aucune culture, aucune tradition. Soit, il s'agit de revendiquer une pensée qui ne soit pas prise à la gorge par les institutions qui se réclament d'une culture, d'une tradition qu'elles ne cherchent pas à penser mais simplement à endosser, comme une chemise trop petite dont les boutons se ferment difficilement mais qu'elles insistent à porter — « pareille situation de l'esprit dans sa « modernité », pareil ex-patriement du vouloir dans l'esprit [...] » (*Ibid.* : 13)

Ce sans-patrie de la pensée correspond au caractère *atopos* constitutif de la pensée klossowskienne, de cette position au carrefour qu'un tel caractère lui permet d'occuper, jamais trop pris par l'un ou l'autre des vecteurs dudit carrefour, ni par les époques — « Dire qu'il faut être de son époque est un crétinisme moderne. » (Klossowski & Zaugg, 1990 : 190) —, époques qui forment le temps historique compris comme linéaire, soit comme suite de moments qui s'additionnent les uns aux autres et se poursuivent de manière à produire une somme des temps qui ne puisse jamais les mélanger ou les inverser dans la série de la somme, ce que Didi-Huberman nomme « une recherche

¹³ « Non, nous n'aimons pas l'humanité ; mais d'autre part, nous sommes bien loin d'être assez « allemands » au sens où le mot « deutsch » a cours aujourd'hui, pour nous faire les porte-parole du nationalisme et de la haine raciale, pour nous réjouir de l'infection nationaliste grâce à laquelle à présent les peuples en Europe se barricadent l'un contre l'autre et se mettent réciproquement en quarantaine. Nous sommes trop désinvoltes pour cela, trop malicieux, trop gâtés, mais aussi trop avertis, nous avons trop « voyagé » : nous préférons de beaucoup vivre sur les montagnes, à l'écart, « inactuels », dans des siècles passés ou à venir, rien que pour nous épargner la colère silencieuse à laquelle nous serions condamnés en tant que témoins d'une politique qui rend l'esprit allemand stérile en le rendant vaniteux, et qui de surcroît est une *petite* politique : — pour que sa propre création ne se décompose aussitôt, ne lui faut-il pas la situer entre deux haines mortelles ? Ne faut-il pas qu'elle vise à éterniser le morcellement de l'Europe en petits États ? » (Nietzsche, trad. Klossowski, 1982 : 286-287, 377)

de la consonance *euchronique*¹⁴ » (Didi-Huberman, 2000 : 13). Klossowski poursuit quant à la modernité de Nietzsche, citation qui fut déjà évoquée en partie dans le premier chapitre :

Trop nuancés, trop mélangés, c'est-à-dire trop solidaires de tout ce qui fut jamais vécu, éprouvé en divers lieux ; en un mot trop riches et partant trop libres pour devoir aliéner cette richesse et cette liberté en faveur d'une appartenance concrètement déterminée par le temps et l'espace ; et ainsi d'une telle polyvalence du sentir que nulle entreprise limitée à un intérêt concret quelconque ne saurait épuiser notre faculté de dépense ; voilà, selon Nietzsche, ce qui constitue la « modernité ». Mais qu'on ne s'y méprenne : pas question ici de quelque vague cosmopolitisme ; *moderne* signifie une aptitude de *sympathie* encore jamais atteinte en vertu de laquelle l'esprit entre en contact immédiat non seulement avec ce qui semble le plus étranger, mais avec le monde le plus anciennement révolu, avec le passé le plus reculé. Conquête d'une nouvelle possibilité de vivre ! *Nous autres sans-patrie* ; vers quel lieu aspirent-ils, où vivent-ils donc en fait ? *Sur les montagnes, à l'écart, inactuels, dans les siècles passés ou à venir...* ; et pour Nietzsche, c'est tout un : au point culminant du savoir, l'esprit revendique pour soi *tout moment* vécu de l'histoire, identifiant le moi à ses différents types comme à autant de versions de soi-même. Ici la *vis contemplativa* aura absorbé la volonté de puissance, car cette volonté jamais n'avait d'autre but que son intime nécessité : ré-intégrer cet univers qui, dans sa multiplicité, se veut et demeure identique à lui-même. (*Ibid.* : 12-13)

Cette modernité nietzschéenne, une modernité d'un sans-lieu historique, sans-lieu des époques, qui renvoie comme je l'ai dit dans le premier chapitre, à « l'aujourd'hui des siècles et des siècles » (Perros, 2018 : 253), expression employée par Perros pour parler de Klossowski comme penseur similaire notamment à Nietzsche, Klossowski en poursuit la réflexion dans sa préface en traitant du texte communément titré en français la *Seconde considération inactuelle*, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » qui concerne directement la question de la tradition et de l'histoire. Klossowski dans sa préface utilise une autre traduction française du titre, soit *Considération intempestive* (1876), « Du profit et du désavantage de l'histoire pour la vie ». Ce texte, de par sa critique d'une conception de l'histoire, nommée « science historique », qui relève

¹⁴ « Partons justement de ce qui, pour l'historien, semble constituer l'évidence des évidences : le refus de l'anachronisme. C'est la règle d'or : ne surtout pas « projeter », comme on dit, nos propres réalités — nos concepts, nos goûts, nos valeurs — sur les réalités du passé, objet de notre enquête historique. N'est-ce pas évident que la « clé » pour comprendre un objet du passé se trouve dans le passé lui-même et, plus encore, *dans le même passé* que le passé de l'objet ? Règle de bon sens : pour comprendre les pans colorés de Fra Angelico, il faudra donc chercher une *source d'époque* capable de nous faire accéder à l'« outillage mental » — technique, esthétique, religieux, etc. — ayant rendu possible ce type de choix pictural. Nommons cette attitude canonique de l'historien : ce n'est rien d'autre qu'une recherche de la concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique*. » (Didi-Huberman, 2000 : 13)

d'un processus d'accumulation des faits se prétendant *objectif*, c'est-à-dire vrai, critique du même coup une conception de la tradition qui ferait fi de son usage, puisqu'elle s'assoit, comme la science historique, sur l'idée d'une réalité historique qui la précéderait et en serait la cause. Ce court texte de jeunesse n'a pas perdu de sa pertinence ; sous le vocabulaire nietzschéen, l'analyse très fine qui s'y trame à propos de différents rapports à la tradition nous concerne encore. Car le texte de Nietzsche s'anime à l'aulne de ce que Klossowski définit ainsi :

Le prétexte de cette *Considération intempestive* de 1876 est justement le danger de l'hypertrophie du sens historique, donc de la hantise du passé, problème spécifiquement allemand, très relatif à l'époque ; mais ce qui nous intéresse ici davantage, c'est la façon très paradoxale dont Nietzsche est amené dès ce moment à développer sa conception de l'existence, particulièrement à discréditer le « sens historique » du passé, sous prétexte d'en libérer le présent, alors que c'est apparemment par une notion positive de l'oubli, en réalité par un souvenir inconscient qu'il cherche à rétablir, sur le plan de la culture, un contact d'autant plus immédiat avec le plus lointain passé. (*Ibid.* : 15)

Plutôt que de prendre comme point de départ une conception a priori de l'histoire qui informerait la manière d'entrer en contact avec celle-ci, le texte réfléchit plutôt trois rapports possibles à l'histoire, trois manières donc d'entrer en contact avec l'histoire, manières qui chacune à leur façon influence la conception, la forme, de l'histoire, celle-ci ne lui étant pas antérieure :

Chacune des trois conceptions de l'histoire n'est légitime que sur un sol et sous un climat particuliers : partout ailleurs elle devient une excroissance parasitaire et dévastatrice. Lorsqu'un homme qui veut faire de grandes choses a besoin du passé, c'est par le biais de l'histoire monumentale qu'il se l'approprie ; celui, en revanche, qui se complaît dans les ornières de l'habitude et le respect des choses anciennes cultive le passé en historien traditionaliste ; seul celui que le présent oppresse et qui veut à tout prix se débarrasser de ce fardeau sent le besoin d'une histoire critique, c'est-à-dire d'une histoire qui juge et qui condamne. La transplantation imprudente de ces espèces occasionne maints malheurs : l'esprit qui critique sans nécessité, celui qui conserve sans pitié, celui qui connaît la grandeur sans être capable de réaliser de grandes choses, sont de telles plantes qui, arrachées de leur sol d'origine, sont retournées à l'état sauvage et ont dégénéré. (Nietzsche, 1990 : 109)

Dans les trois cas, lorsque l'excès a lieu, l'un des rapports subsume les deux autres et les hiérarchise de façon essentialiste, faisant de l'un le modèle idéalisé de l'histoire présidant aux deux autres, procédant à un geste qui du même coup ne voit plus que l'histoire n'est pas antérieure au rapport sous lequel elle est lue et qui en informe l'usage. La dégénérescence, que Nietzsche appelle

la maladie historique partout ailleurs dans le texte, est liée aux trois formes d'engagement possible de la pensée avec l'histoire, qui informent trois formes ou conceptions de l'histoire qu'il nomme respectivement monumentale, traditionaliste et critique. Trois formes qui peuvent à la fois servir la vie ou l'entraver, donc qui comportent toutes le risque d'un excès menant à un déséquilibre entre un rapport sain ou malade à l'histoire. Il faut plutôt un mouvement d'oscillation entre les deux : l'usage fait de l'histoire informe sa conception, tout comme la conception de l'histoire informe alors son usage. Si Nietzsche ne le précise pas explicitement dans l'extrait ci-haut, la formulation suivante est suffisante pour le rendre évident :

Lorsqu'un homme qui veut faire de grandes choses a besoin du passé, c'est par le biais de l'histoire monumentale qu'il se l'approprie ; celui, en revanche, qui se complaît dans les ornières de l'habitude et le respect des choses anciennes cultive le passé en historien traditionaliste ; seul celui que le présent oppresse et qui veut à tout prix se débarrasser de ce fardeau sent le besoin d'une histoire critique, c'est-à-dire d'une histoire qui juge et qui condamne¹⁵. (*ibidem*)

Chaque description des rapports à la tradition débute par l'usage fait par l'humain de l'histoire, jamais par la conception abstraite de l'histoire que représentent les termes « monumentale », « traditionaliste » et « critique ». Encore une fois, Nietzsche récuse l'idéalisme platonicien en signalant simplement que ces trois formes d'histoire n'ont pas d'existence en soi, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas des essences : elles dépendent de situations historiques particulières qui relèvent d'une certaine contingence du flux du devenir. Ainsi elles ne sont pas des essences qui précèdent la vie, mais plutôt des modes, des rapports d'engagement à l'histoire, c'est-à-dire des lectures de l'histoire qui modulent le concept. Ces trois lectures de l'histoire nous sont nécessaires nous dit Nietzsche, non pas en elles-mêmes, mais justement parce qu'elles sont les manières par lesquelles il nous est possible de rencontrer le concept d'histoire :

¹⁵ Notons par ailleurs que les courtes pages de Klossowski sur la *Seconde considération inactuelle* ou *Considération intempestive* de Nietzsche ne traitent jamais des passages où Nietzsche décrit les trois formes d'histoire susmentionnées.

L'animal, en effet, vit de manière *non historique* : il se résout entièrement dans le présent comme un chiffre qui se divise sans laisser de reste singulier, il ne sait simuler, ne cache rien et, apparaissant à chaque seconde tel qu'il est, ne peut donc être que sincère. L'homme, en revanche, s'arc-boute contre la charge toujours plus écrasante du passé, qui le jette à terre ou le couche sur le flanc, qui entrave sa marche comme un obscur et invisible fardeau. (*Ibid.* : 95-95)

L'incapacité d'oublier le passé oblige à entrer en contact avec celui-ci, dès lors qu'elle implique une certaine conservation de celui-ci en nous. Or la charge imposée à l'homme par le passé, que Nietzsche pousse ici à son risque ultime, là où elle se fait fardeau et maladie, correspond à un excès d'histoire sous la forme d'un seul cumul de faits ou de réalités scientifiques, basé sur une conception de l'histoire qui précéderait la singularité de l'expérience humaine dont la finitude ne pourrait être dépassée que par une transmission infinie sur la ligne de l'évolution historique, qu'il rend lorsqu'il écrit :

[...] car la conception vraie et correcte, c'est-à-dire scientifique, est pour elle celle qui fait de toute chose le résultat d'une évolution, une réalité historique et non un éternel étant ; elle vit dans une contradiction interne avec ces puissances dispensatrices d'éternité que sont l'art et la religion, de même qu'elle hait l'oubli, qui est la mort du savoir, et qu'elle cherche à supprimer tout ce qui limite l'horizon de l'homme, pour jeter celui-ci dans l'infinie mer de lumière du devenir dévoilé. (*Ibid.* : 166)

Cette conception de l'histoire va de pair encore une fois avec l'institutionnalisation des disciplines, la dépréciation de la littérature en tant que véhicule principal du savoir et de la tradition, et avec la création d'un nouveau paradigme historique qui est celui de la modernité. Or à partir de l'analogie avec l'animal capable d'oubli, Klossowski, en citant Nietzsche, en décrit ainsi les conséquences :

« [...] Tout agir exige de l'oubli ; de même que la vie de l'organique exige non seulement de la lumière, mais de l'obscur. S'il est possible de vivre presque sans souvenir, voire vivre heureusement, comme le prouve l'animal, il est tout à fait impossible de vivre absolument sans oublier... » Et, en effet, quand le vouloir libéré du « sens historique », se sera identifié à cette chose même qui ne vit que de sa propre contradiction, alors dans l'instant vécu non plus comme spectre d'un instant antérieur, mais comme sérénité, non plus aveugle, mais ludique, l'univers apparaîtra lui-même non plus en tant qu'un imperfectum, mais sous les traits d'un enfant qui joue. (Klossowski, 1963 [1956] : 16-17)

Ainsi, la question n'est plus seulement celle d'un déséquilibre ou d'un potentiel excès au sein des trois rapports, mais plutôt, l'arrivée d'une nouvelle conception, celle de la science historique, la

maladie historique actuelle, qui a subsumé sous son « idéalité » les trois lectures possibles de l'histoire. Paradigme d'accumulation que Kierkegaard décrit scrupuleusement par l'exemple des « revues savantes » :

Une communication qui croît ainsi à la puissance quatre ne contribue qu'à augmenter la confusion, car, plus on communique en termes vagues, plus la confusion devient cruelle, plus inhumaine et surhumaine la tâche proposée à l'individu. Tel fut le premier cas franchi dans le sens du développement non pas intensif, mais extensif. On fit alors en Europe une magnifique découverte : il fallait faire quelque chose pour conserver une vue d'ensemble. C'est-à-dire que l'on reconnaissait personnellement les progrès de la confusion tout en espérant y mettre fin grâce à une quelconque découverte au service de la confusion. Imaginez un bureau où l'on commence par tenir un journal ; ce dernier prend des proportions telles qu'il faut créer un autre bureau tenant registre ; cependant, on sent bien que cela ne suffit pas. Que fait-on alors ? On installe un nouveau bureau qui enregistre le registre, etc., etc. chaque fois l'on agit ainsi pour garder une vue d'ensemble ; mais on ne voit pas qu'à chaque étape franchie la chose devient de plus en plus impossible. C'est alors qu'apparurent les Revues Savantes. Ces revues avaient pour but de contribuer aux vues d'ensemble ; mais elles ne firent ainsi que former une littérature autonome. Celle-ci est le malheur par excellence de l'époque moderne. Ces publications deviennent de plus en plus éphémères, les exigences du temps deviennent finalement celles de l'instant. (Kierkegaard, 2004 : 33-34)

Les institutions du savoir actuelles sont les nouvelles tours de Babel, gestionnaire des revues savantes qu'elles cumulent en tant que pierres ajoutées à l'édifice, en tant que conservation momifiée du passé qu'elle fixe selon une tradition qui se conçoit comme science historique telle que l'a critiquée Nietzsche, qui plutôt que de passer par l'usage n'est fait que des couches d'abstractions de plus en plus importantes qui sont régies par des codes particuliers, que l'on pense aujourd'hui à l'emploi des citations, aux réglementations quant au plagiat, qui vont aujourd'hui jusqu'à la notion d'*autoplégat* — une citation, une idée appartient à son auteur une fois pour toutes, puisqu'il faut ajouter du nouveau, faire progresser la ligne —, l'évaluation par les pairs, etc.

Quatre ans avant la parution de son essai *Nietzsche et le cercle vicieux* (1969), Klossowski publie son roman *Le Baphomet* (1965). Le roman remporte le prix des Critiques, à la suite de quoi Caillois quitte le jury, outré que le roman de Klossowski, un roman respectant si peu les codes de la langue française et de la tradition, ait obtenu une telle reconnaissance. Ce roman consiste lui

aussi en une lecture de Nietzsche, mais une lecture qui prend une forme et des modalités de présentation bien différentes de celles utilisées plus tard dans l'écriture du livre dit « théorique ». Or dans ce cas il ne s'agit pas de réfléchir exclusivement la pensée de Nietzsche, mais bien de la mettre en scène au sein d'une « affabulation » — dira Klossowski¹⁶ — qui de son aveu même se fait une tentative d'importation de l'éternel retour nietzschéen au sein d'un univers théologique sans cesse au bord du gouffre de l'hérésie :

Différence entre la notion gnostique des réincarnations expiatoires et de l'Éternel Retour nietzschéen

Le Baphomet (gnose ou fable, conte oriental) ne saurait en aucune manière démontrer le fond de vérité du simulacre de doctrine qu'est l'Éternel Retour nietzschéen, ni se comprendre comme une fiction construite sur cette expérience personnelle de Nietzsche, en revanche, mon livre en retiendrait la conséquence théologique (parcours des différentes identités d'une âme) coïncidant avec la métempsychose de la gnose carpocratienne — à laquelle le personnage de Thérèse d'Avila ferait en quelque sorte crédit dans ses prières, lorsqu'elle supplie Dieu d'accorder le répit d'une nouvelle existence, soit des réincarnations successives, à l'âme de Damians¹⁷. (Klossowski, 1965 : 228-229)

La seule explication ici donnée par Klossowski relativement à la présence de l'éternel retour à l'intérieur de son livre est démonstrative de la plurisingularité de l'œuvre de ce dernier : il ne s'agit pas seulement de mettre en scène de manière fictionnelle l'éternel retour — ses conséquences dans l'univers de l'affabulation —, mais plutôt d'adjoindre celui-ci à d'autres motifs qui se présentent obsessionnellement dans l'œuvre. Dans quelle autre œuvre que celle de Klossowski se retrouver en présence d'un texte cherchant à dérouler des rencontres entre l'éternel retour de Nietzsche, les Templiers chrétiens, une figure telle celle du Baphomet, la gnose carpocratienne, le conte oriental, etc. ? La multiplicité des motifs présents chez Klossowski est toujours impressionnante, autant littéralement que figurativement : car dans l'œuvre, les motifs et les figures sont toujours chargés d'images, de « vues de l'esprit », une charge qui contient de multiples couches qui laisse toute

¹⁶ « Il n'y a pas de confusion possible entre la figure du Baphomet et celle de l'Antéchrist. Les assimiler revient à défaire la trame de mon affabulation. » (Klossowski, 1965 : 228)

¹⁷ Tel qu'indiqué dans l'édition actuelle du *Baphomet* aux Éditions Gallimard, le texte cité ci-haut, ajouté en postface du roman, contient en fait les extraits d'une lettre écrite par Klossowski au professeur Jean Decottignies.

chacune une impression distincte, ou plutôt, dont la différence de perspective modifie l'effet affectif de l'impression. Pourtant, ce qu'on observe dans ce simple aperçu des motifs et des thèmes de l'univers du *Baphomet*, c'est que cette « affabulation » constitue elle aussi une lecture de Nietzsche, mais une lecture si éloignée d'un geste herméneutique traditionnel — « démontrer le fond de vérité » — qu'il a fallu en clarifier la teneur dans une lettre, celle-ci n'ayant pas été comprise comme telle. Or dans celui-ci s'engage la présentation klossowskienne de la pensée de Nietzsche, culminant en quelque sorte dans l'essai sur le cercle vicieux.

Son essai sur Nietzsche, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Klossowski le publie en 1969. La pensée du philologue allemand fut certes cruciale à l'élaboration du simulacre et de la dissolution de l'identité au cœur de l'œuvre. Or le texte commence dans le rire, celui de Socrate feignant l'ignorance, posture d'un pied-de-nez à la tradition dans sa forme actuelle, cumulant les faits et refusant l'oubli, celle critiquée par Nietzsche, car elle veut « jeter celui-ci [l'humain] dans l'infinie mer de lumière du devenir dévoilé » (Nietzsche, 1990 : 166).

Voilà un livre qui témoignera d'une rare ignorance : comment seulement parler de la « pensée de Nietzsche » sans faire jamais le point de ce qui a été dit depuis lors ? N'est-ce pas risquer de mettre ses pas sur des pistes plus d'une fois parcourues, dans des foulées tant de fois jalonnées — poser imprudemment des questions déjà dépassées — et de la sorte faire montre d'une négligence, d'un manque total de scrupules à l'égard des minutieuses exégèses entreprises encore tout récemment pour interpréter comme autant de signaux les éclairs de chaleur qu'une destinée ne cesse de nous envoyer à l'horizon de notre siècle ? Quel est donc notre propos — si toutefois nous en avons un ? Mettons que nous ayons écrit une *fausse* étude. Parce que nous lisons Nietzsche dans le texte, que nous l'entendons parler, peut-être le ferions nous parler pour « nous-mêmes » et nous mettrions à contribution le chuchotement, le souffle, les éclats de colère et de rire de cette prose la plus insinuante qui se soit encore formée dans la langue allemande — la plus irritante aussi ? Pour qui sait l'écouter, la parole acquiert une vertu d'autant plus percutante que l'histoire contemporaine, que les événements, que l'univers commence à répondre de façon plus ou moins divagante aux questions que Nietzsche a posées, voici quelque quatre-vingts ans. La façon dont Nietzsche interrogeait le proche ou lointain avenir qui maintenant est devenu notre actualité quotidienne — qu'il prévoyait convulsive, jusqu'à caricaturer sa pensée dans nos convulsions mêmes) l'interrogation de Nietzsche, nous essayerons de comprendre en quel sens elle décrit ce que nous vivons maintenant. (Klossowski, 1969 : 11-12)

On l'aura compris, la tradition comme accumulation des faits, comme nouvel édifice cherchant à colmater la brèche ouverte par Babel en se fondant dans l'axe général particulier, implique toujours une manière de lire les textes, ses règles et ses codes servent finalement à codifier la lecture, l'interprétation du sens des textes ainsi que leur histoire, soit, à légitimer leur accumulation en affirmant justement que ceux-ci suivent une évolution historique linéaire, qu'ils progressent sur la ligne du temps conçue elle aussi comme une progression tel qu'exemplifié par une ligne diagonale au sein d'un graphique : il y a un point de départ et un point d'arrivée, mais la ligne suit bel et bien une progression horizontale, tout comme elle augmente tranquillement sa montée au niveau de l'axe vertical (progression qui est souvent comprise comme amélioration morale). Le geste même de la citation sert et participe de l'accumulation que demande une telle vision de l'histoire et de la tradition. Dans ce texte, l'écriture indique qu'elle déjouera ce code de l'édifice en citant exclusivement Nietzsche qui, s'il fait partie d'une certaine tradition, ne date que de « quelque quatre-vingts ans » (*ibidem*). Au fond : qu'est-ce qu'importe le peu de temps finalement écoulé entre les couches d'accumulation du savoir, tant la modernité les a multipliées ? La tour cherchant à remplacer Babel comporte bien des pierres certes, mais une vaste partie de celles-ci se sont, dans l'histoire logocentrique de la tradition occidentale, ajoutées à la suite de l'arrivée de l'imprimerie et des institutions modernes du savoir, incarnant aujourd'hui une Babel désacralisée, et avec elles l'arrivée des revues scientifiques. C'est-à-dire : *seulement quelque quatre-vingts ans, mais tant de couches déjà cumulées !* Il faut rappeler le rire du début cependant, si évident : « Voilà un livre qui témoignera d'une *rare ignorance* : comment seulement parler de la « pensée de Nietzsche » sans faire jamais le point de ce qui a été dit depuis lors ? » (*ibidem*, je souligne) Rare ignorance ; c'est, je répète, la feinte propre au masque de Socrate, c'est celle-là qui engage non pas le moment platonicien de la dialectique, mais plutôt, celui de la maïeutique, car faire accoucher des idées n'est pas la même chose que les unifier par la synthèse. La rare ignorance masque ici la connaissance

approfondie des couches déjà cumulées. Le texte surajoute dans la seconde partie de la citation déjà reproduite à la page précédente :

Quel est donc notre propos —si toutefois nous en avons un ? Mettons que nous ayons écrit une *fausse* étude. Parce que nous lisons Nietzsche dans le texte, que nous l’entendons parler, peut-être le ferions nous parler pour « nous-mêmes » et nous mettrions à contribution le chuchotement, le souffle, les éclats de colère et de rire de cette prose la plus insinuante qui se soit encore formée dans la langue allemande —la plus irritante aussi ? Pour qui sait l’écouter, la parole acquiert une vertu d’autant plus percutante que l’histoire contemporaine, que les événements, que l’univers commence à répondre de façon plus ou moins divagante aux questions que Nietzsche a posées, voici quelque quatre-vingts ans. (*ibidem*)

« Mettons que nous ayons écrit une fausse étude¹⁸ » : c’est-à-dire selon les codes des institutions du savoir, il s’agit d’une fausse étude, dès lors justement qu’elle n’use pas de ses règles, notamment qu’elle ne cite pas ce que l’on appelle communément aujourd’hui, de la littérature secondaire. Dès ce refus, le texte cherche à se dégager de l’édifice de la tradition et de ses demandes, rendu lorsqu’il écrit : « parler pour “nous-mêmes” ». Car l’édifice de la tradition, bien qu’il s’agisse d’une Babel désacralisée, prétend toujours être en mesure de faire retour à la collectivité de l’avant chute du langage unique, là où la notion d’objectivité remplace celle de collectivité. D’où le « mettons », supposant déjà qu’il est possible que le texte soit considéré en tant que « comme si », donc en tant que représentation seulement, c’est-à-dire en tant que fausse étude. Le « mettons » se joue ici de la structure hautement platonicienne de la tradition : si l’étude s’annonce en tant que fausse étude, donc en tant que copie dégradée, la voilà qui peut entrer dans l’édifice, puisqu’elle ne *ment pas* sur son statut. Or ici la possibilité d’intégrer sa lecture de la pensée nietzschéenne à la tradition ne peut se faire qu’ainsi, puisque le geste de lecture proposé par Klossowski s’approche considérablement de celui de sa traduction de Virgile, rendant compte encore une fois de son caractère *atopos*, mais aussi, de sa plurisingularité. Car comme pour la traduction de *L’Énéide*, il s’agit, à partir des thèmes et motifs retrouvés dans l’œuvre, d’en faire l’économie même de la production. Autrement dit, le

¹⁸ Comme le texte *Le bain de Diane* joue aussi sur son statut éditorial trouble, entre fiction ou essai, pour employer la citation d’Augustin sans y ajouter la référence. Voir la prochaine section de ce chapitre.

rejet de la culture (et ainsi de la tradition) que Klossowski lit chez Nietzsche, il en fait la structure même de l'œuvre, qui rejette la tradition dans sa forme actuelle, à savoir en tant qu'accumulations des couches du savoir, accumulations des faits et des pierres, pour proposer une lecture de celle-ci qui, dans les termes de Klossowski lui-même, « oscille » continuellement entre « la thèse et la fiction » (Klossowski, 1973 : 120). En quoi est-ce qu'un tel choix rappelle le caractère *atopos* de son œuvre ? Car la structure de l'œuvre a tendance à se mouler et à se démouler en fonction des motifs qu'elle présente : ici encore on ne peut face à l'œuvre procéder à une distinction claire entre la *forme* et le *contenu*, tout comme celle-ci se démarque par cette impossibilité de distinguer ; la structure se fondant chaque fois dans les motifs, pour autant que cela donne l'impression que s'efface le caractère distinctif de l'œuvre, c'est là même qu'elle se fait singularité. Or ce refus de parler de Nietzsche à partir des études préalablement produites sur celui-ci est aussi une manière de prendre au sérieux l'oubli d'un « souvenir inconscient » dont il a traité plus d'une dizaine d'années auparavant dans sa préface à la troisième édition de sa traduction du *Gai Savoir* :

Il y aurait donc une manière d'exister dans l'histoire et hors de l'histoire. Quant au « sens historique » à un moment déterminé de l'histoire, il établit un rapport fallacieux de l'instant vécu avec le passé historique réfléchi et le temps qui reste à vivre ; s'il exalte le passé, il vide le présent ; s'il établit les tâches du présent d'après celles accomplies dans le passé, il disqualifie autant le passé qu'il réduit les chances du présent : car on ne saurait juger à l'état conscient ce qui fut accompli jadis dans l'inconscience, pas plus que l'homme ne saurait jamais agir dans le présent s'il ne suspend la conscience de son propre passé¹⁹ ; et, en effet, ce qui constitue l'histoire ce sont essentiellement des actes ou des œuvres d'individus qui spontanément procédaient par aveuglement ou par injustice, au moment même où ils créaient et agissaient, donc par oubli : en sorte que l'histoire ne se compose que d'actes et de créations surgis de l'oubli, d'où un étroit rapport entre l'oubli et le vouloir créateur. Ce que l'histoire enseigne est en réalité le contraire de ce que l'esprit « historique » y projette, non pas une progression de plus en plus consciente de l'homme, mais le retour ininterrompu des mêmes dispositions jamais épuisées au cours des générations successives ; comprendre l'histoire dans ce sens-là, à l'encontre de la science qui proclame son *fiat veritas pereat vita*, c'est justement parvenir, grâce au stimulant de la notion de retour, à une vie hors de l'histoire [...]
(Klossowski, 1963 [1956] : 17-18)

¹⁹ Phrase qui n'est pas sans rappeler la teneur du lien entretenu par Klossowski à sa vie biographique telle que cela fut discuté dans le premier chapitre.

Parler donc de Nietzsche d'une façon elle-même « hors de l'histoire », manière d'extraire Nietzsche de toute une culture qui l'a lu et se l'est approprié pour s'approuver elle-même, tout en légitimant du même coup le type de lecture qu'il en propose, une lecture elle-même surgit de l'oubli, oubli qui s'apparente en son fond au hasard des gouttes de pluie althussérienne et au hasard aussi de la pensée qui s'en saisit. « Suspendre [l]a pensée » (Weil, 2016 [1950] : 102) au sens où Weil parlait de l'attention, soit, de manière à pouvoir produire à partir de Nietzsche une lecture *patientia* qui ne lit Nietzsche que dans le texte en tentant de se défaire des présupposés que la science et la tradition historique cherchent à lui imposer.

« Pour qui sait l'écouter, la parole acquiert une vertu d'autant plus percutante que l'histoire contemporaine, que les événements, que l'univers commence à répondre de façon plus ou moins divagante aux questions que Nietzsche a posées, voici quelque quatre-vingts ans. » (Klossowski, 1969 : 11) Chez Klossowski, pour qui sait l'écouter revient à dire pour qui sait la lire, mais cela veut aussi dire : savoir la lire c'est parvenir à l'écouter, à la recevoir comme parole, en son sens de *prophétie*, comme résonnant dans l'axe universel qui découle de l'univers sacré en tant que ce qui affecte notamment. Écouter, du latin *ausculto*, c'est « écouter avec attention » ainsi que « prêter foi » à ce qui est entendu (Gaffiot, 1934 : 193). Ce « prêter foi », dans le vocabulaire chrétien, est un prêter foi à la parole de Dieu certes, mais chez Klossowski, cela consisterait en un « prêter foi » à la singularité absolue de l'image produite par chaque lecture, de toute *actualisation*, à un prêter foi à la catastrophe de la révélation qui s'abat sur le lecteur attentif et dont la lecture devient un fardeau, fardeau qui encore une fois n'est pas celui d'une lourdeur négative, mais le poids à porter d'une existence hors de la raison et de la tradition historique. Tout simplement parce que la révélation transcendantale est avant tout une expérience du monde, une autre « world picture » - puisqu'elle concentre l'abstraction de l'idée même de divin, de transcendance, peu importe les modalités sous lesquelles elle se présente, et d'un rapport au monde qui dépend entièrement de

l'axe universel, de l'actuel comme toujours inactuel, de « l'aujourd'hui des siècles et des siècles » (Perros, 2018 : 253).

Mais parce qu'elle a été oubliée en tant qu'expérience, mais seulement conservée en tant que pierres de l'édifice, ses possibilités de représentations, de mise en image, sont matière à flexibilité : « La façon dont Nietzsche interrogeait le proche ou lointain avenir qui maintenant est devenu notre actualité quotidienne —qu'il prévoyait convulsive, jusqu'à caricaturer sa pensée dans nos convulsions mêmes) l'interrogation de Nietzsche, nous essayerons de comprendre en quel sens elle décrit ce que nous vivons maintenant. » (*ibidem*) Mais à la flexibilité de sa mise en image s'ajoute son incommunicabilité, ce qu'au niveau du langage, Kevin Clark, dans son article « On Pierre Klossowski and the Problem of Transcription » décrit ainsi :

The inadequacy of language Klossowski speaks of cannot be laid to an incidental failure of definition, to an unperceived but otherwise perceivable error: when Klossowski says that he is unable to transmit his way of feeling and seeing, he is not alluding to some contingent imperfection of language. It is the *eidōs* itself which defaults; the crisis coincides, not with a decline, but with the apogee of intellectual acuity. What Klossowski calls the “secret of the in-communicable” should be sharply distinguished from any mystical or romantic claims of the ineffable, reposing on metaphors of obscurity. Mystery and explanation are not mutually antagonistic, but increase in direct proportion to each other. (Clarke, 1982 : 837)

Cette inadéquation est simple : toute tentative de retour à l'axe universel-singulier est vouée à l'échec puisque son incommunicabilité dans le seul langage que nous possédons, celui de l'axe général-particulier rend compte du « défaut » de l'*eidōs*²⁰, qui ici serait l'image d'où il tient son socle, son origine ; il est, lui aussi, un masque, ainsi le sol des deux tours est un masque : « Mystery and explanation are not mutually antagonistic, but increase in direct proportion to each other. »

²⁰ La traduction est en cela même exemplaire, tel que démontré lors du précédent chapitre, et le propos ci-haut est rendu par ce commentaire de Klossowski à propos de sa traduction de *L'Énéide* : « La langue, soumise à l'expression des activités les plus diverses, crée des stéréotypes aux dépens de la sensibilité. Ces stéréotypes, il faut les rompre. Les habitudes enrichissent rarement une langue. C'est l'activité sous-jacente du poète, du chercheur, qui permet de devancer l'usage quotidien. Là, il n'y a pas fin. Il faut avancer toujours, prendre sans cesse de nouveaux risques » (Klossowski, *Le Monde*, 1964, en ligne, https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/08/08/un-entretien-avec-pierre-klossowski-nouveau-traducteur-de-virgile_2124826_1819218.html, consulté le 8 août 2020).

(*ibidem*) Tout simplement : chaque nouvelle réponse apporte une multitude de nouvelles questions, de nouveaux mystères, chaque goutte de pluie apporte avec elle le risque de nouvelles rencontres. Ou, selon l'image de l'édifice : plus on accumule les pierres, plus le geste devient compulsif et régi par une logique dont l'épaisseur du mystère ne cesse de s'accroître.

Le problème posé par le langage, Klossowski l'entrevoit d'une manière exaltante chez Nietzsche :

Que la lucidité —que la *conscience nouvelle* d'un « *conditionnement* » plus ou moins subtil, sous-jacent à toute manière de se comporter, de penser, de sentir, de vouloir, —que semblable lucidité, si jamais elle parvenait à régner, s'installerait tel un nouveau conformisme, Nietzsche l'a si bien prévu qu'il a fini par tourner en dérision la lucidité même. Toutefois, c'est là le fond de son « invention » de l'Éternel Retour : car si semblable lucidité est impossible, ce que tend à démontrer la doctrine du Cercle vicieux est que la « croyance » au Retour, l'adhésion au non-sens de la vie, implique en soi une lucidité autrement impraticable. Nous ne pouvons pas renoncer au langage, ni à nos intentions, ni à notre vouloir ; mais que nous pourrions apprécier *différemment* que nous ne l'avons fait jusqu'ici, ce vouloir et cette intention, soumis à la « loi » du Cercle vicieux. Bien mieux, la doctrine du Cercle vicieux, faisait de ce signe celui de l'oubli, le fondait sur l'oubli de ce que nous étions et sérions, non seulement d'innombrables fois, mais toujours, autres que nous, ne le sommes maintenant : *autres* non pas ailleurs, *mais toujours* dans cette *même* vie. Or la lucidité —(ce qui veut dire la *pensée d'une discordance totale* entre ce qui est prétendu, admis et la réalité occulte) —n'est-elle pas pour Nietzsche le contraire de la vie, l'inertie de la puissance ? N'est-ce pas précisément le non-vrai : l'erreur qui permet à l'espèce humaine de subsister. N'est-ce pas l'*inconscience de ce même « conditionnement physiologique »* qui répond à certaines conditions d'existences indispensables à cette espèce animale ? N'a-t-il pas sans cesse affirmé cela ? Toutefois n'a-t-il pas déclaré avec non moins de force : c'est en sachant que *nous ne sommes pas libres que nous parvenons à surmonter notre servitude* ? Que, purs mécanismes, purs automates, nous gagnons en spontanéité, à le *savoir* ? D'une part l'oubli et l'*inconscience nécessaires* à la vie ; d'autre part une « volonté d'inconscience » qui, parce que *volonté*, implique la conscience de notre état conditionné : insoluble antinomie. Or, « *la vie elle-même a inventé cette grave pensée [de l'Éternel Retour] ; elle veut passer outre à son suprême obstacle* ». (Klossowski, 1969 : 86-87)

Lorsqu'il écrit, « nous ne pouvons pas renoncer au langage, ni à nos intentions, ni à notre vouloir », c'est aussi, nous ne pouvons pas nous défaire des états que l'expérience nous a fait traverser, des expériences qui certes, sont passées, mais dont nous gardons un souvenir inconscient, donc un oubli. Or le langage, en tant que médiation, modifie à son tour l'expérience, c'est-à-dire qu'il est déjà lui-même une interprétation. Et cela s'applique aussi à la tradition : impossible de reconfigurer l'édifice de la tradition et sa gestion des textes, des objets culturels et de leur interprétation, sans

aller chercher en son sein même les flammes dont nous avons besoin, d'en produire le relais afin de la déstabiliser de l'intérieur et de l'extérieur (qui au fond, sont deux présentations distinctes de la même chose).

Toute tentative de retour est vouée à l'échec : seulement si elle comprend le retour comme permanent et fixe, et non pas comme mouvement, comme relais, répond l'écriture de Klossowski. Clarke décrit le moment où l'on est saisi par le *défaut de l'eidos* ainsi : « It is the *eidos* itself which defaults; the crisis coincides, not with a decline, but with the apogee of intellectual acuity. » (Clarke, 1982 : 837) L'apogée de l'acuité intellectuelle : cela consisterait, dans le rapport entretenu par Klossowski avec la tradition, en la capacité de l'œuvre de se faire relais, ce qui signifie simultanément que l'œuvre n'est possible qu'en tant que relais, relais d'une pensée dont elle se fait aussi la mise en scène, la mise en image. Mais qu'est-ce que cela signifie-t-il au fond ? La connaissance approfondie des deux axes, des deux images qui au fond sont produites par le mot axes sous la forme de deux lignes perpendiculaires, l'un présent sous la forme de restes pour la pensée, mais attestant de sa réalité historique dans le second, actuel régisseur des institutions de la tradition, permet l'arrivée à l'apogée intellectuelle. Elle consiste dans le moment où les deux images se, faute d'autres termes, révèlent en tant que masques et ainsi, à profondeur infinie. Il est impossible de rendre cet instant par le langage parce que le sens même vient, de par cette révélation, de faire défaut : un sens, un but, cela veut dire un point de départ ; hélas ! la profondeur du gouffre est infinie. Or, si le sens, le but sont des masques, alors les possibilités de lectures sont libérées de l'emprise d'une tradition conçue comme sclérosante, et c'est à son présent lisant son passé en vue de son devenir *vivant, lucide*, nouveau que s'intéresse le relais. Penser au devenir ne veut pas dire jeter le passé, mais le reconfigurer en générant des relais ouvrant vers de possibles devenirs. Encore une fois, le jeu de la position de relais est une position stratégique. Ici, on assiste à une tentative de lire Nietzsche selon la singularité de l'acte d'en faire œuvre, puis, par le fait même, en relayant la

pensée de Nietzsche, de s'assurer qu'elle passe dans le présent, ce que l'édifice de la tradition appellerait sa transmission. Et en même temps, se présente la tentative de créer une nouvelle rencontre, soit, une nouvelle manière de lire Nietzsche qui rendrait possible le geste de la relayer.

L'économie discursive propre à la lecture klossowskienne de Nietzsche, qui relaye le rejet nietzschéen de la tradition par sa forme même, est rendue dès le premier chapitre qui suit l'introduction, titré « Le combat contre la culture ». Il y écrit :

Une pensée qui enfermerait le comportement ou un comportement qui enfermerait la pensée — obéissent à un automatisme fort utile : il assure la sécurité. En réalité toute pensée qui finit par éprouver le malaise de cet état provisoire témoigne d'une lassitude. Toute pensée qui se laisse surprendre par une remise en question à partir d'un événement intime ou extérieur témoigne d'une capacité de recommencement. Ou bien elle recule en deçà, ou bien passe outre aux déclarations faites dans l'intervalle. C'est selon cette lassitude ou cette capacité, ce recul, ce passer au-delà que Nietzsche juge les philosophes antérieurs [...] Nietzsche refuse toute pensée intégrée à la fonction de penser comme étant la moins efficace. Que valent la pensée et les expériences du philosophe dès qu'elles servent de *caution* à la société dont il est issu ! (Klossowski, 1969 : 23-24)

Le combat contre la culture, *Kultur*, est aussi celui de la tension entre *Bildung* et *Kultur*, entre une connaissance singulière — le « starker Geist » (« l'Esprit fort ») de l'exergue de Nietzsche ou la pensée de derrière de Pascal (voir chap. I) — et une connaissance collective assurée par une gestion institutionnelle de la tradition et de la culture. Face à l'idéal collectif représenté par le mot de culture, une pensée qui ne cherche pas à trouver « la force inflexible, l'endurance avec lesquelles l'individu, à contre-courant de la tradition, tâche d'acquérir une connaissance toute personnelle du monde » (Nietzsche, 1988 : 181, 230), ne fait que perpétuer la sécurité, c'est-à-dire la mainmise de la tradition et de la culture (en tant qu'idées immatérielles et en tant qu'institutions matérielles) sur la vie singulière, la vie affective, la vie pulsionnelle, et aussi, sur le langage. La critique envers les philosophes est acerbe : le philosophe qui pense en fonction de la perpétuation de la sécurité, donc en fonction des institutions, a au fond cessé de penser, car il a coupé le mouvement, la « capacité de recommencement » propre à l'*Esprit fort*. Il croit qu'il pense — et c'est tout entier sur cette croyance que repose son système. Et l'esprit fort n'est pas celui qui crée un système, une totalité fermée qui

prétend à une explication définitive et totale du monde, au contraire, il est cela même qui est à mesure de recommencer, perpétuellement, voire, dans les termes de Klossowski *d'osciller continuellement entre thèse et fiction* (le recommencement perpétuel n'était-il pas, de par l'errance, le cœur même de la langue klossowskienne de *L'Énéide* ?).

Nietzsche veut dire, par son propre refus du système, que si c'est d'une transmission de « problèmes » que se préoccupe la philosophie, elle ne dépasse pas l'interprétation générale qu'un état social déterminé donne de sa propre « culture ». Pour Nietzsche, le bilan qu'il dresse de la culture occidentale revient toujours à s'interroger de la façon suivante : qu'est-ce qui peut se faire encore à partir de l'acquis de nos connaissances, de nos usages, de nos coutumes, ou de nos habitudes ? Dans quelle mesure suis-je bénéficiaire ou victime ou dupe de ces habitudes ? La réponse à ces diverses questions, ce fut sa manière de vivre et d'écrire, donc de penser tout de même eu égard à ses contemporains. (*Ibid.* : 25)

Cela signifie qu'une telle philosophie ne se constitue qu'à partir du matériau de pensée déjà donné qu'est celui de la tradition, un regard vers le passé qui ne cherche qu'à en assurer la transmission. Elle ne dépasse pas, écrit Klossowski, « l'interprétation qu'un état social déterminé donne de sa propre "culture" », soit elle répond, peut-être malgré elle, aux demandes actuelles des institutions qui déterminent la signification du mot culture. Ce « combat contre la culture », il en fait, je l'ai dit, la structure même de sa présentation : dès l'introduction, le projet du livre sur Nietzsche est présenté comme ne pouvant être intégré à l'édifice de la tradition, il est là déjà en tant qu'*atopos*, en tant que pensée sans lieu, et donc déjà, en tant que pensée singulière. Mais le « Mettons » répond par la parodie de la présentation à l'une des difficultés annoncées par Nietzsche quant à toute tentative d'expression d'une singularité face à une représentation collective : « *Esprit fort.* — Comparé à celui qui a la tradition de son côté et n'a pas besoin de raisons pour fonder ses actes, l'esprit libre est toujours faible, surtout dans ses actes : car il connaît trop de motifs et de points de vue, et en a la main hésitante, mal exercée. » (Nietzsche, 1988 : 180, 230) Répondre donc par le jeu.

Mimer la tradition

Le recours aux citations

L'emploi des citations est l'une des modalités fondamentales du maintien de la tradition en tant que gestion et accumulation des couches du savoir et de son sens, et l'un des outils fondamentaux des revues savantes actuelles, qui viennent toutes une chacune avec leur protocole éditorial. Celui-ci implique une connaissance de la tradition qui permet de penser à partir de celle-ci, et en biais de cela, de participer à sa transmission. Deuxièmement, la démonstration des connaissances par l'usage des citations dans les textes légitime du même coup l'importance de la tradition dans la transmission du savoir. C'est parce qu'elles occupent un rôle si important dans les codes du savoir que cette section leur est consacrée. Toujours dans son *Philology of the Flesh*, John Hamilton consacre un chapitre à deux procédés citationnels, un qu'il place du côté de la philologie du corps et l'autre du côté de la philologie de la chair. L'analyse proposée par Hamilton de ces deux modes citationnels concerne la question de la tradition ainsi que deux manières de l'aborder par l'usage des citations, celle du corps et du sens, celle de la chair et du mot.

Specifically as a repetition of language, citation entails an act of speaking that is, at the same time, an act of listening, or an act of writing that also involves an act of reading. Despite these conjoined efforts, citational practice tends to privilege one aspect over the other, which, in turn, signals how language itself is believed to operate. The speaker who assumes the role of an assured agent of language generally implements citation as an instrument for communicating a thought, while the one who listens to language tends to regard the cited words themselves as the generative source of thought and concepts. Insofar as a citation is a repetition, one could specify the former as a *repetitio sententiarum* (a repetition of thoughts), which presumes language to be *a posteriori*, and the latter as a *repetitio verborum* (a repetition of words), which instead takes language to be *a priori*. In the first case, the one who cites appeals to another's words in order to clothe a thought already formulated, while in the second case, the one who cites receives another's words in which thought is believed to be incarnate. (Hamilton, 2018 : 95–96)

Afin de déployer plus avant ces deux modes citationnels, Hamilton analyse l'utilisation des citations chez Kant et chez Hamann, en plaçant l'usage citationnel chez Kant du côté de la *repetitio verborum* et chez Hamann, du côté de la *repetitio sententiarum* : « In the starkest terms, whereas

Kant reaches for language in order to transmit his thinking, Hamann abides with language as the determinant origin of the content of thought. » (*Ibid.* : 96) On comprend bien, par la dernière phrase de l'extrait, que la pratique citationnelle de Kant est celle de la philologie du corps, donc de la disparition du mot, de l'instant d'apparition du mot, au profit du contenu de pensée qu'il est présumé transmettre ; car il s'agit d'assurer que le contenu survive au mot. La pratique de Hamann quant à elle se situe du côté de la chair, donc d'une conception où le mot incarne, *carnis*, la pensée qui, une fois incarnée, ne peut se défaire de la forme prise par son incarnation, ici, le mot. Ces deux usages sont liés à la question de la tradition parce qu'ils supposent deux différentes manières de concevoir ce qu'elle transmet et la façon dont elle le transmet, soit le « comment ».

Transmit his thinking : l'usage des citations chez Kant fait de lui une des ombres de l'édifice de la tradition, celles dont les morts n'ont pas d'odeur. Il utilise les mots de manière à les vider de leur sens afin de fabriquer, avec leur contenu, les pierres de l'édifice du savoir, inanimées et permanentes (du moins, c'est ce qu'il faut croire). *Determinant origin of the content of thought* : l'emploi des citations par Hamann suggère quant à lui que la citation peut occuper un rôle lui permettant non pas de transmettre un contenu — ajouter une pierre à l'édifice — mais plutôt de transmettre des éclats de singularité et aussi, de moisir, voire, de mourir. Si la phrase ci-dessus peut paraître indiquer que l'usage des citations par Hamann tel qu'il est analysé par Hamilton, c'est-à-dire en tant qu'il s'intéresse à la part de singularité qui survit dans la tradition, est le même que celui de Klossowski, ce n'est, encore une fois, pas tout à fait le cas. Cependant, en nous donnant deux façons distinctes d'utiliser les citations en tant que modalité de transmission de la tradition, l'analyse de Hamilton aide à montrer comment la singularité de l'usage de Klossowski

visé à les engager toutes les deux, à créer entre elles des rencontres²¹, à les relayer, dans un geste d'oscillation constitutif qui se joue de leur fonction. L'un des plus flagrants exemples de cette singulière manière d'employer les citations consiste en une citation de Saint Augustin, présente dans *Le bain de Diane* publié en 1956, puis douze ans plus tard, en 1968, dans *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, plus communément nommé *Des dames romaines*. Or la forme prise par la citation dans les deux textes est radicalement différente : dans *Le bain de Diane*, la citation, indiquée par des guillemets, consiste en une traduction d'Augustin qui n'est accompagné d'aucune référence, ni même du nom de l'auteur, seulement d'une paraphrase de celui-ci, « illustre contempteur des dieux » (Klossowski, 1956 : 21). La paraphrase est un indice qui n'est pas aisément déchiffrable pour celui qui n'a jamais pénétré dans l'édifice, ou qui n'y a eu accès que pour une courte durée. L'indice qu'elle contient se clarifie cependant lorsque Klossowski use de la même citation dans *Des dames romaines*, puisque là elle y est présentée sous sa forme traditionnelle, c'est-à-dire accompagnée d'une note de référence et du renvoi exact au texte cité, ainsi que d'un « Trad. de l'auteur ». La première se situerait du côté de la philologie de la chair, la seconde du côté de la philologie du corps : en insérant la référence d'Augustin sans mentionner celui-ci, la citation sert précisément à n'en reprendre que les mots, l'éclat qui git en chacun des mots, alors que dans le second cas il s'agit d'allier les mots à la force symbolique que représente la pensée augustinienne dans l'édifice de la tradition, donc à asseoir

²¹ On sait, bien sûr, que Klossowski connaissait et Hamann et Kant, et les textes des lettres de leur querelle, dont plusieurs des extraits du chapitre d'Hamilton proviennent. Car Klossowski a traduit Hamann, nommément ses lettres, dans un livre qui s'intitule désormais *Le mage du nord*. Dans la préface, celui-ci traite d'ailleurs des rapports entre Kant et Hamann : « Hamann se retire, mais c'est une retraite victorieuse, car ses arguments auront suffisamment atteint la susceptibilité de ses contradicteurs pour que ceux-ci lui envoient des parlementaires jusque dans ses retranchements : l'un deux n'est autre qu'Emmanuel Kant. Par cette confrontation avec le "Lucifer de l'aurore métaphysique", Hamann est amené à développer une forme insolite et personnelle de discussion sur les questions dernières de l'existence qui inspirera Kierkegaard. » (Klossowski, 1988 : 11)

l'argumentation sur une connaissance du passé où ce n'est pas le mot qui importe, mais uniquement ce qu'il prétend véhiculer.

Or, ce qui affecte également ces différents usages est le matériau de la pensée commun aux deux livres, qui est la représentation des divinités féminines de l'Antiquité latine. Ce thème commun s'examine, d'un côté, à partir de la version ovidienne du mythe d'Actéon tout en en proposant une exégèse, et de l'autre, par les changements de fonctions des divinités féminines romaines à la suite de leur représentation sous la forme de statues, dans laquelle Klossowski puise la notion de simulacre, le latin de ces statues étant *simulacra*, ou *simulacrum* au singulier. L'un des aspects de ce thème commun, mais présenté et pensé dans deux textes très différents, est lié à la question de la tradition et au rapport entretenu avec celle-ci, puisque le thème est un renvoi explicite à l'édifice de la tradition occidentale en même temps qu'il le confronte. Il s'agit de retourner dans la tradition, d'aller fouiller dans l'édifice et de produire une nouvelle singularité avec les objets de pensée trouvés durant les fouilles. Ce retour à l'ancienneté de la tradition signale déjà que la pensée klossowskienne ne cherche pas à « en finir » avec celle-ci, et par le fait même il signale déjà le geste de relais que la pensée veut produire, rendue possible par un rapport à la tradition se présentant sous la forme du « il y a » de la pluie althussérienne. Mais comment cela se manifeste-t-il dans les textes ?

Dans *Le bain de Diane*, l'apparition de la citation d'Augustin va ainsi : « "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. » (Klossowski, 1956 : 20-21) Douze ans plus tard, on la lit telle que suit dans *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines* :

Avec un énorme sarcasme qui par-delà les siècles semble annoncer les éclats de l'hilarité nietzschéenne, saint Augustin n'hésite point parfois à commenter de la sorte les « adultères » mythologiques : « Je pense que les dieux sont si peu jaloux de leurs épouses qu'ils vont bien

jusqu'à les mettre en commun avec les mortels... Ou bien les dieux seuls auraient-ils le privilège de se compromettre avec des femmes mortelles, alors qu'il serait interdit aux hommes de posséder des déesses ? Condition vraiment dure, voire incroyable²²... » (Klossowski, 1968 : 69-70)

L'extrait est accompagné d'une note de fin qui donne au lecteur la référence exacte ainsi : « 23. De Civ. Dei, L, III, 3. Trad. de l'auteur. » (*Ibid.* : 78) Si l'on peut entendre, dans ce simple geste de citation, une certaine « hilarité du sérieux » (Blanchot, 1971 : 193) comme l'emploie Blanchot à propos de l'œuvre de Klossowski, il faut bien voir qu'il ne s'agit pas ici d'une simple ironie²³, mais bien d'un rapport singulier à l'usage des citations et à leur fonction — dont l'une des composantes habituelles est le rôle d'une preuve de rigueur et de réserve respectueuse face à l'édifice bâti par la tradition. La différence de traitement de la même citation dans les deux textes, aussi banale puisse-elle sembler, est en fait révélatrice de son propre combat contre la culture.

Il reste que la banalité de l'usage d'une même citation par un auteur dans divers de ses textes, c'est-à-dire à travers son œuvre, est évidente pour tout critique universitaire, autant dans les lectures des textes théoriques que dans l'écriture critique qui use souvent des mêmes extraits. Or les règles imposées par la tradition nous ont habitués à entrer en contact avec des citations accompagnées de références, de notes en bas de page, etc., faisant en sorte que la forme donnée au premier emploi de la citation ne peut passer inaperçue. Par la banalité de l'habitude des codes du langage de la tradition, la simple utilisation d'un geste langagier qui respecte une partie du code, l'usage de la citation en lui-même, sans en respecter une autre, celle qui indique, *exactement*, d'où provient la citation, c'est-à-dire la part responsable de garantir la transmission de la tradition, est

²² La citation d'Augustin reprend d'ailleurs presque exactement les mots de Calypso à Hermès lorsque celui-ci vient lui transmettre le message de Zeus, lui ordonnant d'autoriser Ulysse à quitter son île : « Calypso – Que vous faites pitié dieux jaloux entre tous ! ô vous qui refusez aux déesses le droit de prendre dans leur lit, au grand jour, le mortel que leur cœur a choisi pour compagnon de vie ! » (Homère, 1996 : 177-178, vers 117-120)

²³ Aspect à propos duquel insiste d'ailleurs Blanchot dans « Le Rire des Dieux » cité dans le second chapitre, considérant le rire de Klossowski comme le moment de « l'abandon des limites personnelles » (Blanchot, 1971 : 193).

suffisante pour provoquer, au moins, le début d'une fissure dans l'édifice²⁴. Il serait aisé de croire que la seconde apparition de la citation dans *Des dames romaines* règle finalement la question, comme si la citation sans référence trouvée dans *Le bain de Diane* était finalement expliquée par sa présence référencée dans un texte plus tardif dont le thème est similaire. Ces effets sont bien différents. Car si la seconde apparition ne fait que régler la question, elle suppose du même coup une linéarité temporelle entre ces deux apparitions, qu'elles lient en tant que deux moments sur une ligne du temps qui s'expliquent mutuellement.

Or tel qu'il en a été question dans la première partie, la rencontre permet de rendre compte de la singularité de la pensée et plus spécifiquement dans cette thèse, de celle de Pierre Klossowski, et l'une des rencontres qui autorise cet exercice est celle proposée par Benjamin via la notion d'actualisation. Elle aussi concerne une manière d'entrer en contact avec la tradition, le passé et de le lire, mais aussi de continuer de le faire vivre, autrement, par l'acte de lecture :

La manière dont le passé reçoit l'empreinte d'une actualité plus haute est donnée par l'*image* en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations passées, est l'épreuve de vérité de l'action présente. Cela signifie qu'elle allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été²⁵. (Benjamin, in Didi-Huberman, trad. F. Proust, 2000 : 7)

L'édifice de la tradition s'efforce de gérer la transmission du savoir qu'il aspire à protéger, ou qu'il prétend protéger, et ce savoir qu'il protège est toujours un savoir qui, s'il fait partie de l'édifice, est un savoir passé, ou un savoir du passé, dont les manifestations particulières peuvent être comptabilisées. Or la citation ci-dessus de Benjamin indique à son tour qu'une telle conception,

²⁴ Certes, une lecture de ces deux emplois engage différemment les lecteurs qui entrent en contact avec ceux-ci, or comme c'est plutôt la question de singularité de l'acte de lecture de la tradition par l'œuvre de Klossowski qui est ici en jeu, il n'est pas nécessaire ici d'entrer dans des considérations sur la réception. Le précédent chapitre portant sur la traduction klossowskienne a d'ailleurs rendu clair que cette thèse s'inscrit dans une continuité avec la pensée de Walter Benjamin et de son rejet de la nécessité de la réception pour penser l'œuvre d'art qui débute son fameux « La tâche du traducteur ».

²⁵ Cet extrait de Benjamin est l'un des seuls passages qui, avec celui mentionné dans le premier chapitre, renvoient explicitement à la notion d'actualisation. Didi-Huberman cite cet extrait traduit par Françoise Proust en tant qu'exergue de son livre *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images* (2000).

ou plutôt, une telle image de la tradition et de ses liens avec l'histoire des textes, si elle peut rendre compte de l'histoire des textes selon une narration fermée (qui a un début et une fin), ne s'intéresse au fond pas tellement à la façon dont nous entrons en contact avec la tradition, mais seulement à garantir que nous entrons en contact avec celle-ci selon les règles qui sont les siennes. Car la tradition en tant qu'édifice consiste bel et bien en une image qui comprend le passé et qui le reçoit selon cette image. Dans le cas qui nous intéresse actuellement, celui des citations, la tradition en tant qu'édifice ne s'occupe pas des formes singulières que celles-ci peuvent prendre, elle ne fait qu'assurer qu'elles sont présentées selon des règles qui sont les siennes ou que son appareil conceptuel et discursif puisse les intégrer à son édifice — elle en a fait des pierres et veut qu'elles restent des pierres, *permanentes*. Cela a cependant des conséquences sur la stabilité de l'édifice, qui en cumulant les couches d'abstraction conceptuelle et discursive, rend de plus en plus grands les risques de créer des fissures dans le coulis et d'ainsi, créer des ouvertures autres que la porte principale, qui ne sont pas contrôlées par les codes de la porte d'entrée officielle.

C'est justement par ces ouvertures que peuvent surgir des éclats de singularité : « cela signifie qu'elle allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été » (*ibidem*). Par ces ouvertures non souhaitées, l'image de l'édifice change, alors même qu'elle permettait de comprendre le passé. Ainsi les changements concernant l'image dialectique permettant d'actualiser le passé et le présent changeront nécessairement les formes prises par leur actualisation. On serait là d'une certaine manière du côté de la forme empruntée par la citation dans *Le bain de Diane* qui, sans nommer Augustin, modifie la perspective de lecture engendrée par la citation et donc, l'image par laquelle elle est habituellement comprise. Or la citation telle qu'elle est présentée dans *Des Dames romaines* répond quant à elle à l'autre pan de l'actualisation benjaminienne : n'importe quelle image du passé peut permettre d'allumer « les mèches », cela ne signifie pas qu'elles le feront toutes, soit que la rencontre prendra — en tant qu'elle a la même fonction que ce que Benjamin

appelle l'« interpénétration dialectique », sans pour autant circonscrire le même phénomène. Mais c'est là la gageure de l'écriture klossowskienne : à partir d'une lecture des rencontres, s'en faire le relais, au risque d'en générer à son tour. Il est un pan cependant que celle-ci refuse de retenir, aussi mouvant puisse-il paraître, et c'est celui déjà nommé ci-haut, à savoir l'interpénétration dialectique. Qu'il s'agisse ou non d'une interpénétration, la pensée de Klossowski se refuse à la dialectique : elle veut du masque de l'ironie socratique, mais pas de celui du philosophe. Pour celui-ci, la dialectique, peu importe sa fonction, ne se défait pas de son rôle qui consiste à unir en une synthèse deux antithèses, et cette unité du binaire ne convient pas à ce que le masque permet. C'est l'aspect trop souvent oublié de l'ironie socratique, qui dans son ultime retranchement se termine dans le rire de celui qui, comme Klossowski, est *atopos*.

Klossowski donc, veut du masque et du rire, deux modalités qui lui permettent d'user des citations selon un tel désir : le rire et la moquerie, dans le contexte de l'insertion de la citation dans *Le bain de Diane*, sont palpables. Le texte référant à Augustin sous l'épithète « illustre contempteur des dieux », ce sans ajouter de référence — retour à la non-parole de la pantomime en quelque sorte — cherche à camoufler la chaîne de la transmission. Or en même temps, la citation est là, située dans le texte entre une mise en scène de l'incompréhension d'Actéon face à la singularité de Diane et l'exégèse des motifs en jeu dans le geste d'Actéon (vouloir posséder Diane, c'est-à-dire aspirer à la clarté de la consistance corporelle de Diane) :

Actéon ne comprenait justement pas que l'intégrité de l'univers pût dépendre d'une divinité féminine, exclusive de toute divinité virile, s'exprimât dans la simplicité d'une nature *fermée*, se suffisant à elle-même, trouvant dans la chasteté la plénitude de son essence. Déesse, au-delà du destin, à laquelle nul mortel ne pût, au gré du destin, prétendre de s'unir.

« *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*. Mais Actéon se le disait avant lui. Misogyne peut-être, mais appliquant l'analogie de l'être à sa méfiance, intrigués par les diverses phases de son démon tutélaire, et bientôt décider à fonder une secte sur le tempérament *lunatique*, — ambitieux jusqu'à vouloir faire figure de jaloux hérésiarque au sein de l'orthodoxie *éphésienne*, il avait décelé dans une locution aussi banale que : *les chiens hurlent à la lune* comme le vestige d'une vérité secrète. (Klossowski, 1956 : 20-21)

Ne sommes-nous pas devant un éclat de singularité ? Devant une pensée apprise à l'édifice de la tradition, mais qui ne lui renvoie pas directement, et qui ainsi peut surgir sans le poids de cette perspective, mais plutôt surgir hasardeusement sous nos yeux ? Qui se refuse à n'être qu'une « transmission de problèmes » ? La citation agit au fond en tant que masque, à vêtir les mots d'Augustin, c'est là le rire propre au masque. Celui-ci lui permet de se faire le relais entre les deux moments qui l'entourent, celui à propos de Diane, celui quant à Actéon, et simultanément, de relayer une autre image du passé en refusant de l'arrimer à l'édifice de la tradition et à ses implications, permettant une « oscillation continue entre thèse et fiction » (Klossowski, 1973 : 120), oscillation qui dans le vocabulaire de Nietzsche serait un équilibre entre oubli et souvenir²⁶.

Dans le cas de *Le bain de Diane*, l'ironie est reprise, dédoublée, par Klossowski à la page 72, qui contient un renvoi à la seule note de tout le texte :

C'est peut-être alors qu'il est devenu la proie du démon intermédiaire ; ce démon, parce que ni dieu ni homme, mais comme la *réflexion* de l'un dans l'autre, exclu lui-même du monde mythique, inaugure dans sa position intermédiaire la façon de voir et de juger des théologiens* et des métaphysiciens ; dès lors il divise l'univers en trois régions : celle des dieux qu'il dit être impassibles et immortels ; celle de ses propres congénères immortels et passibles ; celle des passibles mortels. (Klossowski, 1956 : 72-73)

La note, qui fait 3 pages, est entièrement consacrée à Augustin. Or la note ne consiste pas en une référence à des textes précis d'Augustin, mais bien à une lecture c'est-à-dire à une interprétation, de la pensée augustinienne. Par exemple à la fin du premier paragraphe de la note :

Ce qui est proprement original à saint Augustin, c'est d'avoir admis que les démons se faisant passer pour des divinités, aient *pu se présenter sous la forme de Dieux se voulant adorables*

²⁶ C'est relativement au souvenir que débute d'ailleurs *Le bain de Diane* : « Mais si mon lecteur n'est pas entièrement vide de souvenirs, et de souvenirs transmis par d'autres souvenirs, ces deux mots peuvent luire soudain comme une explosion de splendeurs et d'émotion. Cette humanité disparue au point que le terme de disparue — en dépit de toutes nos ethnologies, de tous nos musées, etc. — que ce terme dis-je, n'a plus lui-même de sens : cette humanité comment a-t-elle seulement pu exister ? Et cependant que ce qu'elle rêva en marchant, ce que par les yeux d'Actéon, elle vit dans son rêve éveillé jusqu'à imaginer les yeux d'Actéon, nous parvient comme la lumière des constellations éteintes pour nous, à jamais éloignées : or c'est en nous que fulgure l'astre éclaté, c'est dans les ténèbres de nos mémoires, dans la grande nuit constellée que nous portons dans notre sein, mais que nous fuyons dans notre fallacieux grand jour. Là nous nous confions à notre langue vivante. » (Klossowski, 1956 : 7-8)

en tant que divinités mauvaises du point de vue des mœurs ou souffrant d'être calomniés comme telles par l'imagination humaine. (Klossowski, 1956, section « Note de la page 72 »)

Une lecture dont la singularité est au fond mise en scène tout au long du texte. Ce que lit Klossowski chez Augustin, son éclat de singularité, et ce que celui-ci peut permettre de penser, d'ouvrir comme fissures, à partir d'un penseur fondateur de la tradition, c'est cela que *Le bain de Diane* s'évertue à relayer. Cette obsession des forces démoniaques que Klossowski lit aussi chez l'Hermès Trismégite, figure mythique, ayant subi maintes métamorphoses, mais considéré comme la figure des alchimistes (et Klossowski considère son Baphomet comme le prince des alchimistes), voilà qu'il le lit aussi chez Augustin, le « père » fondateur de la tradition occidentale. Si la forme de sa présentation dans *Des dames romaines* tend à la situer du côté de l'édifice de la tradition, le texte qui la commente complexifie le tout :

Ce que ce que Père de l'Église, qui est aussi le vrai Père de la conscience occidentale, exprimait là sous forme de bouffonnerie gigantesque n'en concerne pas moins une réalité des plus graves sur le plan de la représentation religieuse : il est certain que la disparition de figures divines sexuellement déterminées, suivies de la conception de la divinité asexuée du monothéisme, ne fut pas sans provoquer un ébranlement, un déséquilibre profonds dans l'économie psychique de l'humanité dont il semble que nous soyons loin d'avoir éprouvé les dernières conséquences. Toutefois, la raillerie augustiniennne n'en reste pas moins à double face : Aurélius Augustinus en qui mourait le monde des mythes, en qui s'éveillaient toutes les données premières de notre problématique la plus récente, souffrait amèrement des impressions de son adolescence païenne ; solidaire de la culture helléno-latine, tout épanouie en son propre génie, il vomissait le monde dont elle était émanée ; mais en tant que tel, si haïssable qu'il s'éprouvât lui-même par ce côté, il appartenait encore à ce monde jusque dans le genre de sarcasme à l'égard des dieux de son enfance ; ce faisant, il empruntait alors les formes et le ton même de ces facéties fabuleuses ; bien plus, l'évêque d'Hippone non seulement l'esprit des jeux scéniques qu'il condamne, mais encore reflète la malice même de l'érotisme romain — érotisme nuancé autant d'allure « liturgique » que de bouffonnerie sans que l'une exclue jamais l'autre ; mais il faudra deux mille ans d'intériorité chrétienne pour juger le sens de l'intériorité même au sein de laquelle cette malice érotique avait pu naître : c'est à cette distance que pareille malice apparaît comme le « rire souverain des dieux », ce rire dont « meurent et renaissent les dieux », ainsi que l'éprouva Nietzsche. (Klossowski, 1968 : 70-71)

Cette réflexion sur la pensée augustinienne dans le contexte d'un texte qui se présente comme étant, dans le mouvement d'oscillation continue entre thèse et fiction²⁷, plutôt du côté de celui de la thèse, comme s'il reprenait théoriquement la mise en scène fictionnelle de *Le bain de Diane*, se fait relais de plusieurs manières. Dès la première phrase, elle institue Augustin en tant que point d'origine de la « conscience occidentale », « qui est aussi le vrai Père de la conscience occidentale », le Père à partir duquel s'est construit l'édifice. Il s'agit aussi de mimer la tradition et d'en jouer : c'est le Père de l'édifice que le geste de citer de *Le bain de Diane* s'est refusé à nommer et simultanément, en tant que Père de l'édifice, comment se fait-il qu'il soit encore nécessaire de le citer pour assurer sa transmission ? Ouvrir une telle question compromet déjà la structure de l'édifice, parce qu'elle remet en question sa capacité même de transmettre ce qu'il prétend transmettre. Et par le fait même, elle place sur le même pied d'égalité la pensée augustinienne et celle de Trismégite, qui à l'instar de Virgile, est un passeur historique et mythique, une figure alliant en son sein l'universel et le singulier : « Hermès, qui préside à la parole est, selon l'ancienne tradition, commun à tous les prêtres ; c'est lui qui conduit à la science vraie ; il est un dans tous. C'est pourquoi nos ancêtres lui attribuaient toutes les découvertes et mettaient leurs œuvres sous le nom d'Hermès » (Jamblique, 1993 : 1). Mais ajouter qu'Augustin est le vrai Père de la « conscience occidentale », c'est aussi entrer encore une fois en contact avec la tradition sous l'égide du « es gibt », du « il y a la tradition » : on sait bien sûr qu'une conception historique et linéaire de la pensée occidentale a toujours tendance à faire de Platon le père de celle-ci, à situer les débuts de la tradition occidentale sous l'égide de la raison platonicienne. Or en faisant de Saint-

²⁷ Dont Klossowski traite durant la période de questions qui suit sa conférence présentée durant le colloque de Cerisy, *Nietzsche aujourd'hui ?* en 1972 : « Jean-Noël Vuarnet : Il me semble que, pour Klossowski, toute pensée révolutionnaire inclut quelque chose comme un rapport au mythique ou au métaphorique. Admettrait-il qu'une parodie soit celle qui crée des fictions régulatrices en même temps que des thèses, dans une sorte d'impureté, de balancement continu entre la thèse et la fiction ? Pierre Klossowski : On peut le formuler de cette façon-là, s'il s'agit bien d'une oscillation continue. » (Klossowski & Vuarnet, 1973 : 120)

Augustin le vrai Père de la tradition occidentale, Klossowski déplace non seulement le moment historique ou celle-ci débute, la matérialité même du « début » de la tradition occidentale, mais aussi, la primauté de la raison platonicienne en tant que fondement de la tradition : si Augustin est le Père de la tradition occidentale, la notion principale contre laquelle se dresse l'œuvre de Klossowski n'est pas tellement la raison à elle seule, mais plutôt la raison telle qu'elle s'est vue associée au libre arbitre par Augustin²⁸. L'apprentissage garanti par la pratique dialectique de Platon, qui sous-tend la possibilité de distinguer l'original de la copie par la seule raison, s'articule chez Augustin comme fondamentalement lié au libre arbitre, cette volonté donnée à l'humain par Dieu lui permettant de résorber les passions dont il est la proie.

Pour le moment nous savons assez que l'être supérieur à l'âme douée de vertu, quel qu'il soit, ne peut être aucunement injuste. Aussi lors même qu'il en aurait le pouvoir, cet être ne forcera pas non plus l'âme à se faire l'esclave de la passion. — E. Personne n'hésitera à admettre pleinement ce que tu dis. — A. Ainsi d'une part tout ce qui est égal ou supérieur à l'âme jouissant de sa royauté et en possession de la vertu, ne la rend pas esclave de la passion ; parce que la justice s'y oppose ; d'autre part toutes les choses qui lui sont inférieures ne le peuvent pas davantage, parce que leur infirmité les en empêche. Donc il demeure acquis que ce qui rend l'âme complice de la passion, c'est la propre volonté et le libre arbitre. — E. Cette conclusion est de la logique la plus rigoureuse. (Augustin, 1864 : 330)

Le libre arbitre est pensé par Augustin de façon à ne point contrecarrer la prescience divine, l'omnipotence de l'éternel présent du Dieu chrétien, qui nous ayant donnée une première liberté²⁹ perdue lors de la chute du Jardin d'Éden, nous a aussi donné le libre arbitre qui lui, est régi par l'humain, le rendant de ce fait responsable de ses actes, de manière à justifier la punition divine

²⁸ La question du libre arbitre et de la grâce depuis les textes de Saint-Paul et d'Augustin a joué un rôle fondamental dans toute l'histoire du christianisme, de la fameuse querelle des icônes menant au Concile de Nicée II en 787, en passant par la querelle entre les jésuites et les jansénistes, et qui sera aussi constitutive des schismes protestants suite à la Réforme (le fameux *peccate fortiter* de Luther dont traite d'ailleurs Klossowski dans sa préface aux lettres de Hamann, soit dans *Le mage du nord* (1988)).

²⁹ On sait aussi qu'Augustin distingue la liberté et le libre arbitre, liberté qui elle a été perdue de par le libre arbitre qui fait en sorte qu'Adam et Ève ont chuté de l'Éden, distinction que reprendra Pascal : « Voilà l'état où les hommes sont aujourd'hui. Il leur reste quelque instinct impuissant du bonheur de leur première nature, et ils sont plongés dans les misères de leur aveuglement et de leur concupiscence qui est devenue leur seconde nature. » (Pascal, 2004 : 135, FR. 139)

promise aux pêcheurs. Autrement dit, le sujet, qui n'est pas encore le sujet moderne, ne devient pleinement responsable de ses actes qu'à l'aulne d'une punition à venir, comme les singularités ne pouvaient naître qu'à partir de la dissolution d'une communauté assurée par une compréhension mutuelle parfaite (voir chap. II). Sans l'idée de punition, pourquoi s'échiner à penser la responsabilité ? Bien entendu, il ne s'agit pas d'affirmer qu'avant le christianisme, il n'y ait pas eu de « punition », mais plutôt que c'est avec l'arrivée du christianisme et de la notion de libre arbitre telle qu'elle s'articule à partir d'Augustin, que s'exacerbe la nécessité d'une punition universelle pour des sujets incapables de résister à la « passion », ou, à des phantasmes. Ainsi, c'est avec le christianisme que la punition est considérée comme déjà comprise dans le sujet lui-même, ce en tant que principe de non-contradiction : le sujet qui pêche mérite sa punition, c'est de lui que provient le « mal », son libre arbitre étant régi par sa volonté, une volonté qui n'est comprise que comme rationnelle.

En même temps, il me semble aussi que nous avons la solution et l'éclaircissement de la question de l'origine du mal dont nous nous sommes occupés après avoir traité de la nature du mal ; car si je ne me trompe, le raisonnement l'a démontrée : nous faisons le mal par le libre arbitre de la volonté. Mais, je te demande maintenant, si ce même libre arbitre d'où nous vient certainement la faculté de pécher, a dû nous être donné par celui qui nous a faits. En effet, il me paraît que nous n'aurions jamais péché si nous n'avions pas le libre arbitre ; et pour cela, il est à craindre que Dieu aussi ne soit considéré comme auteur de nos mauvaises actions. — A. N'aie aucune crainte à ce sujet. Mais pour traiter plus mûrement la question, il nous faut prendre un autre temps. (*Ibid.* : 335-336)

La citation ci-haut, provenant du Livre I du *De libero arbitrio*, annonce les discussions à venir dans les Livres II et III. Le Livre I définit la passion, la volonté et le libre arbitre, afin, tel que l'indique la citation, de déterminer la provenance du mal – qui ne peut venir de Dieu —, alors que les deux seconds Livres, plus particulièrement le III^e, se consacrent à un argumentaire cherchant à démontrer que le libre arbitre, répondant de la volonté humaine, n'est pas une négation de la prescience divine, c'est-à-dire qu'il ne renverse pas une conception de Dieu en tant que cause et nécessité première. Il n'est pas nécessaire ici d'aller plus avant dans les deux autres livres du traité,

puisque la définition du libre arbitre telle que donnée dans le premier livre suffit à démontrer que c'est principalement contre cette notion de libre arbitre que sont conçus les phantasmes chez Klossowski, phantasmes qu'il lui est possible de mettre en scène dans l'écriture comme dans l'image de par le geste de pige autorisé par une conception de la tradition en tant que ce qui est là et se donne au regard. Particulièrement lorsqu'Augustin donne l'exemple de l'adultère, qui on le sait, est le motif par excellence des *Lois de l'hospitalité* et des dessins de Roberte qui s'ensuivront, notamment la démultiplication dans les films et les dessins de la fameuse scène dite des « barres parallèles » :

A. Pour moi, il me semble que la passion expliquerait la malice de l'adultère. Tu n'es en peine que parce que tu cherches au dehors la malice d'un acte, quand tu peux la prouver facilement dans cet acte même. Oui, la malice de l'adultère est dans la passion qui le fait commettre. Pour mieux le comprendre, suppose un homme empêché d'abuser de la femme d'autrui, mais qui le désire, et croit, pour une raison ou pour une autre, y parvenir, en un mot, qui est prêt à le faire s'il le pouvait. N'est-il pas vraiment coupable, comme si on le surprenait en flagrant délit ? — E. Ce raisonnement est de la plus claire évidence ; et il n'est pas besoin, je le vois, d'un long discours pour me le faire appliquer à l'homicide, au sacrilège et à tous les autres crimes. Il demeure établi que c'est la passion seule qui fait le fond de tout acte mauvais. (*Ibid.* : 323-324)

Le dessin, l'écriture, le cinéma autrement dit, tous les médias empruntés par l'œuvre klossowskienne pour se présenter, se dressent contre cette idée d'un libre arbitre, d'une volonté rationnelle pouvant avoir le dessus sur les passions. Les passions qui saisissent le sujet, que le producteur s'évertue à mettre en scène et que le contemplateur s'évertue à regarder, à voir, ne se soumettent par pour Klossowski à une raison humaine qui, durant la période où il produit son œuvre, n'a au fond que remplacé la foi en un Dieu quelconque par une croyance commune en la raison, fondée sur le libre arbitre et la volonté comme suppression des affects au profit de la rationalisation. Le renversement opéré par Auschwitz pour certains penseurs (pensons à Adorno, Lyotard, etc.), c'est-à-dire l'horreur des camps conçue comme preuve de l'échec de la raison humaine en tant que synonyme de progression vers le bien moral, n'a au fond pas changé grand-

chose relativement à la foi généralisée dans la supposée raison de l'humain, subsumant sous elle les passions et les affects qui ne peuvent que lui être soumis, que pointait déjà Benjamin Fondane en 1938 :

Vieille et fière pensée qui nous vient d'une époque où l'« impératif de connaissance de l'esprit » venait, pour la première fois, d'être établi solidement ; d'une époque qui, à l'instar de la nôtre, traversait une crise de démocratie ; d'une époque enfin qui, sortant des langages du mythe, imposa à tous les âges à venir les droits et les imprescriptibles exigences de la raison. Une raison non pas *physicienne*, comme le pense notre époque, mais une raison *éthique*. (Fondane, 1980 [1938] : 30)

C'est en ce sens même que l'œuvre klossowskienne peut s'éprendre des démons de Trismégiste, d'une présence démoniaque sous-tendant le travail du producteur d'images, qu'elles soient écrites, dessinées ou filmées. C'est un autre *coup à la gueule* de la tradition aussi que de lui signaler qu'elle n'est même pas en mesure d'identifier la notion ayant eu son sein le plus d'influence, tout comme il s'agit d'une manière de rappeler à quel point nous sommes toujours *si* chrétiens, malgré la sécularisation.

Or par la suite, la réflexion sur la singularité de la pensée augustinienne semble s'articuler de manière à situer Augustin lui-même en tant que point de rencontre, de « en qui mourait le monde des dieux » jusqu'à « la malice même de l'érotisme romain » ; entre les païens et les chrétiens et les joignants par l'apparente méchanceté du sarcasme. La formulation chez Klossowski n'est pas sans rappeler les chaînes de l'histoire de Nietzsche dont celui-ci traite aussi dans la *Seconde considération inactuelle* ; les chaînes comme ce qui lie et ce qui permet l'enchaînement, permet le relais. Mais le rire, dans l'ironie klossowskienne, n'est jamais le rire généralement lié au sarcasme, à savoir un rire de la méchanceté humaine. Le rire de Klossowski se veut celui de la « solution finale » (Agamben & Tremblay, 2015 : 10), le dernier rire du masque, celui des dieux païens, qu'il a trouvés chez Nietzsche, « ce rire dont « meurent et renaissant les dieux », ainsi que l'éprouva Nietzsche » (Klossowski, 1968 : 71). Car relayer c'est précisément faire renaître ce qui fut oublié

tout en acceptant ce que cette renaissance implique à la fois de perte et de gain — qui ne doivent pas ici être compris comme relevant de valeurs morales³⁰ : perte d'un rapport au temps historique de la tradition, mais gain d'un retour au passé qui en refuse l'accumulation. C'est-à-dire gain d'une nouvelle perspective, ou dans les mots de Benjamin, d'une nouvelle image par laquelle le comprendre, et des possibilités d'allumer de nouvelles mèches. L'analyse de l'usage des citations par Klossowski, tel qu'il s'exemplifie dans le cas de la répétition de la citation d'Augustin, explicite la singularité du rapport de celui-ci à la tradition, dans la mesure où il s'agit de l'une de ses manifestations. On aura compris qu'il s'agit d'une tentative d'opérer un relais entre le passé de la tradition et le présent de l'écriture en misant sur une tentative d'en déjouer les codes en les utilisant, puisqu'il s'agit avant tout d'aller piger dans une tradition conçue non pas comme une ligne dont il faut suivre le mouvement vers un point final, mais comme un agglomérat d'objet se présentant au regard et qui autorise alors que ceux-ci soient épinglés, agrippés par la pensée. Il est cependant d'autres formes dans lesquelles se présente la singularité de la position de relais occupée par l'écriture klossowskienne, l'une d'entre elles étant la longue lecture nietzschéenne, explicite et implicite à travers l'œuvre, qui fut précédemment traitée.

Dans un article consacré à Balthus, véritable premier texte portant sur la peinture, l'intérêt pour l'image on ne peut plus clair et précis dans ses concomitances avec l'influence fondamentale de Nietzsche :

Il y a quelque chose de paradoxal à vouloir parler de l'art basé sur la non-parole : comment assimiler au mode du langage ce qui se transmet à la pensée par le regard ; et comment alors séparer la pensée et la parole, dans l'image aussitôt comprise que regardée ? Ou bien l'image ne serait-elle pas comprise aussitôt que regardée, et dès que comprise, est-ce encore une image ? Il serait donc vain de vouloir parler d'un peintre, absurde de parler absolument de la peinture ? [...] Mais nous autres, à qui leurs visions se destinent, devrions-nous feindre la

³⁰ La critique du libre arbitre par Klossowski poursuit aussi la critique nietzschéenne du par-delà le bien et le mal : refuser la préséance du libre arbitre et de la volonté qui l'anime sur les passions et les affects c'est aussi refuser de concevoir les passions comme pouvant être bonnes ou mauvaises d'une manière qui soit absolue. Les passions et les affects sont eux aussi « là », au sens du « es gibt », il n'y a pas de valeurs morales qui leur soit intrinsèquement rattachées.

cécité pour nous rendre compte de ce que nous avons vu, et à ces choses apparemment sensibles que les tableaux, substituer des mots pour saisir leur intelligibilité, quitte à passer derrière ces tableaux comme derrière un miroir ! Mode d'expression non discursif, le tableau ne double pas, mais supprime la parole qui lutte contre l'oubli. Mais tandis que la parole renvoie également dans l'oubli maintes choses pour actualiser certaines autres, l'image a pour contenu l'existence oubliée même, elle ignore le temps qui dévore et qui éloigne, en elle l'existence passée subsiste, omniprésente ; c'est pourquoi la perspective peinte donne autant d'importance à l'objet distant qu'à l'objet proche ; le « premier plan » et le « fond » n'étant que divisions d'une même surface. L'espace peint, simulacre visuel de l'espace physique, restitue l'espace vécu qui s'était évanoui dans l'espace physique ; mais ce simulacre a la vertu de restituer le vécu révolu et de le dérouler sous la forme d'un objet, le tableau, présent parmi d'autres objets dans l'espace physique. (Klossowski, 2011 : 109-110)

L'image en tant que dispositif de la pensée, la voilà qui n'est pas seulement l'obsession de la vision, mais qui de fait permet, en ce qu'elle ne dit rien, de poursuivre le combat contre la culture, de refuser de faire partie d'une pensée qui ne chercherait qu'à la cautionner, pour faire vivre dans l'instant de sa contemplation un acte de création qui s'oublie chaque fois qu'il est observé.

Chapitre IV – Les perspectives et la pensée de l’image

L’art ne reproduit pas le visible, il rend visible.

Certes, les moyens idéels ne sont pas dépourvus de matière, sinon on ne pourrait pas « écrire ». Quand j’écris le mot vin avec de l’encre, celle-ci ne tient pas le rôle principal, mais permet la fixation durable de l’idée de vin. L’encre contribue ainsi à nous assurer du vin en permanence. *Écrire* et *dessiner* sont identiques *en leur fond*.

Paul Klee

La cristallisation de l’œuvre par l’image

La rencontre du textuel et du visuel

La réception critique de la production intellectuelle de Klossowski fait elle-même état de la multiplicité des rencontres qu’elle produit. Or cette multiplicité complique assurément, encore une fois, la réception de l’œuvre. C’est pourquoi selon les critiques, il y a plusieurs Klossowski, par exemple le Klossowski de l’écriture et le Klossowski du dessin, puisque ne sachant trop que faire pour penser l’unicité de l’œuvre, la critique divise la pensée klossowskienne selon des périodes correspondantes aux techniques qu’elle emprunte. Ainsi, pour répondre à cette démultiplication des rencontres au sein de la production klossowskienne, l’œuvre de celui-ci est souvent décrite selon un découpage entre la période dite de l’écriture et la période dite du dessin, soit entre la période du textuel et celle du visuel, considérées comme les deux grands moments de l’œuvre. Cependant, le découpage n’est pas aussi net qu’il [le découpage] le laisse sous-entendre, dès lors que même les dessins ne sont pas tellement conçus par Klossowski comme objet, c’est-à-dire qu’il

ne s'agit pas de s'intéresser à l'image en tant qu'objet ou relativement à son « épaisseur » mais bien en tant que dispositif, au squelette graphique de l'image qui associe le visible et l'invisible.

Le découpage est notamment repris explicitement par Thierry Tremblay dans son entretien avec Agamben datant de 2015, entretien publié dans le numéro de la revue *Europe* consacré à Klossowski et qui en est le deuxième texte, réinscrivant ainsi dès le début du numéro ledit découpage : « Que pensez-vous de sa décision de cesser d'écrire afin de se consacrer exclusivement à l'activité picturale ? » (Agamben & Tremblay, 2015 : 11) La réponse d'Agamben à la question posée par Tremblay est quant à elle moins catégorique, mais il n'en demeure pas moins qu'elle poursuit en quelque sorte l'affirmation du découpage de l'œuvre :

– J'ai connu Pierre en tant qu'écrivain. Sa décision d'abandonner l'écriture m'a attristé et même un peu éloignée de lui. Il faut dire qu'il avait déjà accompli une œuvre considérable et il estimait, peut-être avec raison que, s'agissant de littérature, il avait fait ce qu'il devait faire (sans parler de ses extraordinaires exploits comme traducteur). En tout cas, Pierre a toujours dit qu'il pratiquait la peinture et l'écriture de façon alternative et non cumulative. Peinture et écriture représentaient pour lui deux chemins ou deux tentatives différentes pour rejoindre le même but messianique. (*Ibid.* : 15)

Dans ce découpage de l'œuvre, la traduction occupe une place dans la période dite de l'écriture — ce que soutient la réponse d'Agamben, tout en mettant la traduction entre parenthèses afin de marquer une certaine différence entre l'écriture et la traduction (ce bien que sa réponse soit moins découpée que la question de Tremblay) — dont la dernière, celle du *Nietzsche* de Heidegger¹, paraît en 1970, un an avant la parution de *La monnaie vivante*, bien souvent considéré comme le « dernier » texte, comme la marque ou la limite de l'écriture, qui cesse pour laisser place au dessin. Or le découpage tel qu'il est généralement conçu entre la période dite de l'écriture et celle dite du dessin opère une distinction entre les formes prises par l'œuvre, voire entre les techniques empruntées par l'œuvre, qui n'est à proprement parler qu'historique – historique selon une visée

¹ Traduction du *Nietzsche* de Heidegger en français qui, je le rappelle, demeure encore aujourd'hui la seule traduction française disponible de ce texte.

encore une fois historiciste, soit suivant un mouvement simplement chronologique entre le moment de l'écriture et le moment du dessin. C'est-à-dire qu'il est extérieur à l'œuvre elle-même, et qu'il l'accule à une temporalité linéaire de l'avant du dessin et de l'après l'écriture, linéarité de l'œuvre que Klossowski lui-même n'a de cesse de chercher à défaire, dès lors que toute l'œuvre est comprise par celui-ci comme la mise en scène de « vues de l'esprit ». Rappelons à cet égard la citation déjà présente dans le chapitre I, provenant de l'un des entretiens entre Jouffroy et Klossowski qui composent *Le secret pouvoir des sens* (1994) :

Si j'avais suivi les conseils de Giacometti et de Robert Lebel, qui me disaient qu'il ne fallait pas quitter le dessin [...] je n'aurais jamais écrit la Révocation, jamais écrit tout ce que j'ai écrit par la suite, le Bain de Diane, etc. [...] Ce qui s'est passé chez moi, ce sont vraiment des obsessions, mais comment les justifier ! Il fallait d'abord en parler ! Pas les montrer tout de suite ! (Jouffroy & Klossowski, 1994 : 140)

On oublie souvent dans ce découpage la parution en 1994 de *L'Adolescent immortel*, qui reprend, ou l'on pourrait dire, retraduit, les motifs de l'œuvre et surtout, ceux du *Baphomet*, texte qui s'écrit et s'annonce comme devant mener à un film — n'oublie-t-on pas souvent aussi dans ce découpage la part cinématographique de l'œuvre, qui allie littéralement le texte, la parole, à l'image ? – mettant en scène le jeune Gabriel Des Forêts, neveu de Louis-René Des Forêts, en lequel Klossowski voit la matérialisation du jeune et androgyne Ogier de son dit *Baphomet*. Une lettre envoyée par Klossowski à Jouffroy, à la suite de leurs entretiens composant *Le secret pouvoir des sens*, et à laquelle Jouffroy répond, rend foncièrement compte, de par cette irruption d'Ogier dans le « monde réel » sous le visage de Gabriel des Forêts, du non-sens de ce découpage relativement au fond de l'œuvre elle-même :

Or vous savez que depuis bientôt deux ans, j'ai composé une version nouvelle du *Baphomet* — totalement différente de celle du roman édité en 1965 — cela en *reprenant* ce qui n'est que décrit de *façon indirecte* dans le *prologue* du roman — à l'exception de l'Intronisation d'Ogier, laquelle est proprement théâtrale — et ainsi, tous les incidents qui préparent cette cérémonie, sous une forme scénique donnant lieu à un spectacle de plus de trois heures [...] Bien que j'eusse composé une série de scènes du Baphomet de la version romanesque — m'inspirant très vaguement des visages de mes deux modèles précédents — voici qu'à peine je venais d'achever la nouvelle version scénique, qu'un troisième modèle intervient. Cher Alain

Jouffroy, vous savez déjà comment et dans quel milieu je l'ai découvert, et c'est proprement miraculeux. Faut-il vous avouer que mon Ogier n'était qu'une prémonition de ce troisième modèle d'un charme incomparable, d'une intelligence à la mesure de son charme ? Ce jeune collégien âgé de tout juste treize ans, auquel j'ai osé dire que sans lui tel quel, Ogier n'existerait pas ? C'est bien lui, le jeune Gabriel des Forêts, que l'on voit et entend lire un passage du Discours de la méthode (s'attribuant à lui-même le propos de Descartes) — cela dans la dernière séquence de Pierre-André Boutang², pendant que je commençais son portrait. (*Ibid.* : 169-170)

La reprise de l'écriture cherche entre autres à décupler les aspects scéniques du *Baphomet*, à déployer plus avant le caractère théâtral de la composition écrite, ce qui est évident à la seule ouverture du livre *L'Adolescent immortel*, divisé en cinq parties dont chacune est composée d'un nombre variable de séquences³, qui sont au fond toutes des scènes de théâtre (ou de cinéma, mais le cinéma est lui-même chez Klossowski un théâtre, dès lors qu'un théâtre est pour celui-ci avant tout un spectacle donné à voir ; ainsi même l'écriture est un théâtre). Le miracle de la vision offerte par le jeune des Forêts actualise l'Ogier du *Baphomet* dans l'esprit même de Klossowski, il est la vision anachronique d'une vision préalable, une vision qui s'actualise par son irruption dans le « monde réel », ou plutôt, de par l'irruption d'un visage « réel » qui une fois s'étant présenté au regard du producteur, apparaît accomplir la « vue de l'esprit » qu'était le jeune Ogier non seulement dans *Le Baphomet*, mais aussi dans les images, les dessins qui le montrent⁴. Or ce seul geste, cette reprise de l'écriture sous la forme littérale d'un théâtre (je dis littéral dans la mesure où les codes de l'écriture employés dans *L'Adolescent immortel* correspondent à la structure d'une pièce de théâtre, personnages, indications relatives aux gestes, etc.), une écriture *produite* dans le but premier d'être *donnée à voir*, rend à lui seul compte de l'imbrication fondamentale entre le textuel

² Le film de Boutang n'a jamais vu le jour.

³ Première partie, 4 séquences ; deuxième partie, 6 séquences ; troisième partie, 3 séquences ; quatrième partie, 4 séquences ; cinquième partie, 4 séquences.

⁴ Le film *L'hypothèse du tableau volé* de Ruiz se voulait au départ un film reprenant le texte du *Baphomet* de 1965, mais la difficulté imposée par la pneumatologie mise en scène tout au long du roman, là où les personnages ne sont plus que des souffles, a fait en sorte que Ruiz a abandonné le projet d'un tel film, pour plutôt produire un scénario, avec la collaboration de Klossowski, qui reprend une grande partie des motifs de l'œuvre. Voir la section « Le spéculaire dans *L'hypothèse du tableau volé* de Raoul Ruiz » plus loin dans ce chapitre.

et le visuel, que le découpage, peut-être malgré lui, tend à diminuer. Dans la lettre qu'il écrit pour répondre à Klossowski, Jouffroy démontre une compréhension tout à fait juste de ce rapport au texte et à l'image comme n'opérant pas une distinction du *fond* de l'œuvre, tout en insistant sur l'importance de la répétition (qui est aussi chaque fois une reproduction) des images et des textes, en tant qu'ils ne sont tous deux jamais compris comme des totalités fermées sur elles-mêmes, des totalités presque « sacrées » auxquelles il faudrait éviter d'apporter des modifications :

Une dernière chose : j'admire que vous écriviez différentes versions de vos livres, que vous ne considériez jamais vos textes comme sacrés, que vous les corrigiez, les réaménagiez sans cesse. Vous l'avez fait dans la seconde version de votre livre sur Sade, comme dans vos trois versions successives du Baphomet. Jorge Luis Borges dit que « l'idée de "texte définitif" ne relève que de la religion et de la fatigue ». Dans votre troisième version du Baphomet, vous avez dû faire apparaître quelques-unes des visions que les premières versions voilaient encore. Mais dans ce cas, c'est l'irruption d'un être réel — Gabriel, par exemple — qui, soudain, a déchiré davantage le rideau des mots, a fait surgir des images ensevelies, et vous a incité à réécrire le texte in-fini de la trame souterraine de toute votre existence. Il ne saurait pas plus y avoir de texte définitif que d'images définitives. Ceux qui justifient leur manque de créativité en disant que « tout a déjà été fait » ne sont que des partisans de la paresse, de l'immobilité et du renoncement [...] (*Ibid.* : 179-180)

L'œuvre de Klossowski, dans cet alliage constant entre le textuel et le visuel, entre les images qui saisissent l'esprit, les obsessions, qui se présentent dans l'écriture, les dessins, les films, c'est-à-dire dans tous les médias empruntés par l'œuvre pour s'exposer au regard, est bel et bien encore là exemplaire de la rencontre propre au phénomène littéraire. Le textuel et le visuel se rencontrent tous deux sans que l'un doive être conçu comme étant à la remorque l'un de l'autre, ce qui fait en sorte qu'ils conservent tous deux leurs différences, et que l'un des deux ne subsume jamais l'autre, « En tout cas, Pierre a toujours dit qu'il pratiquait la peinture et l'écriture de façon *alternative et non cumulative*. » (Agamben & Tremblay, 2015 : 11, je souligne) On est ici encore dans l'oscillation continue dont il fut déjà grandement question dans les chapitres précédents, oscillation qui n'est pas seulement une oscillation entre la thèse et la fiction, ou entre les divers médias, mais une oscillation au cœur même de l'œuvre, une oscillation constante entre ses présentations et leurs diverses reproductions, garantissant du même coup que chacune d'entre elles

conserve sa différence, puisque cette différence est en leur centre, ce au sens où l'entendait Deleuze dans *Différence et répétition* :

Chaque chose, chaque être doit voir sa propre identité engloutie dans la différence, chacun n'étant plus qu'une différence entre des différences. Il faut montrer la différence allant *différant*. On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions : elle devient en ce sens un véritable théâtre, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir « expérience », empirisme transcendantal ou science du sensible. (Deleuze, 1969 : 79)

Autrement dit, si on peut penser une différence ou un découpage (soit, un tri) entre les médias empruntés par l'œuvre, cette conception de la différence en est une seulement de l'ordre d'une différence « générique », une différence au niveau des « genres », donc une différence qui encore une fois provient de l'extérieur, mais n'est pas conçue comme une différence au cœur du fond de l'œuvre elle-même : « La différence “entre” deux choses est seulement empirique, et les déterminations correspondantes, extrinsèques. » (*Ibid.* : 43) Car le tableau est, lui aussi, toujours déjà l'image d'une image, l'image d'un phantasme qui lui-même est image, vue de l'esprit qui assaille, à répétition, le sujet qui en est la proie, un sujet qui, chez Klossowski, s'étirole lui-même dans ses images. En ce sens, l'image est similaire à la traduction, c'est-à-dire qu'elle est elle aussi toujours déjà une copie — une interprétation — et qu'ainsi, elle exagère les tensions considérées comme propres à l'original, démontrant par le fait même que l'original pose déjà problème. Une interprétation puisque Klossowski choisi de toute façon l'univers du simulacre (*eidōlon*, εἰδῶλον), choix qui à lui seul est suffisant pour montrer à quel point l'œuvre de celui-ci ne se veut pas ancrée dans une tradition relative à la notion de représentation, de mimésis, qui depuis Platon s'inscrit plutôt dans la lignée de l'icône (*eikōn*, εἰκών⁵), soit en tant que simple copie du réel dont la valeur lui est donnée de l'extérieur, en fonction de sa situation hiérarchique sur l'échelle des

⁵ Voir à cet effet *Liminaire*, section *L'exemplarité du cas original-copie*, et l'analyse deleuzienne des lignées platoniciennes qui y est traitée et qui provient de *Logique du sens* (1969).

représentations, des copies de l'original, de l'intelligible. Si l'œuvre imite, ce n'est pas au sens d'un mimétisme platonicien, mais plutôt celle d'un pantomime, dont il fut déjà question dans le contexte de la pantomime des mots déployés dans la traduction de *L'Énéide*, pantomime dont le sans-parole s'accroît à son tour dans les dessins, qui à proprement parler, ne disent rien, alors que les films eux jouent tout entier de la tension entre le « donner à voir » et « donner à entendre (comprendre) » :

Car mes livres n'étant qu'une transcription de motifs perçus et vécus d'abord en tant que tableaux, que figures muettes, – tout ce que j'en avais cédé à l'expression écrite, il m'avait fallu le récupérer comme appartenant primitivement au mutisme de la vision pour la communiquer dans son état premier. (Klossowski, 2001 : 129)

Le tableau est toujours déjà chez Klossowski le premier moment, « l'état premier », non pas au sens d'une origine, mais simplement en tant qu'il est une « vue de l'esprit », « Combien de fois je l'ai dit, le tableau a toujours précédé l'écriture » (Klossowski, in Fleischer, 1996 : 1 min. 2 sec.), c'est-à-dire que c'est toujours l'image qui saisit le sujet et qui demande une interprétation, telle l'image des gouttes de pluie d'Althusser. Le choix de la méthode prise pour rendre le « tableau » ou la « vue de l'esprit » est second à son surgissement dans l'esprit, et participe du nécessaire acte d'entendement, voire de *l'intellectus spiritalis*, participation de la nécessité contingente « C'est-à-dire qu'au lieu de penser la contingence comme modalité ou exception de la nécessité, il faut penser la nécessité comme le devenir-nécessaire de la rencontre de contingents. » (Althusser, 1994 [1982] : 581)

Il semble que déjà le choix du mode d'expression dans l'un ou l'autre espace soit déterminé par le motif obsessionnel. Qu'à son tour l'intention de *faire voir*, plutôt que celle de *faire entendre*, suppose, chez l'obsédé, non seulement que son obsession est spatiale spécifiquement, mais que l'espace du faire voir la rend proprement étrangère à celui du faire entendre, ou bien que la sensation corporelle, par exemple du toucher, suggérée par le faire voir, apporte à celui qui la projette par son mode d'expression une satisfaction exclusive — dès que lui-même n'a d'autre souci que de faire partager l'évidence incompréhensible de son motif. Comme chaque langue oppose à une autre ses propres idiomatismes et que d'un idiomatisme à un autre il n'y a pas de commune mesure d'expérience, ainsi chaque mode d'expression oppose son propre idiomatisme à un autre mode : région du geste muet que la parole cherche toujours à exorciser, quand le mutisme du geste la veut réduire au silence d'un

motif irréductible. Faire voir, et se taire en montrant, est une opération incompatible avec faire entendre et démontrer à condition de ne *rien montrer*. Dans le sens de Nietzsche : « Voir et tout de même ne pas croire ». (Klossowski, 2001 : 126)

Si le mode d'expression est déterminé par le motif qui obsède celui qui en produit des images, des scènes, soit un spectacle, celui-ci ne précède jamais le surgissement du motif lui-même, le « il y a » du motif, que l'esprit interprète ou met en scène sous divers médias. L'obsession, si elle est spécifiquement spatiale, n'en est pas moins ce qui sous-tend toutes les formes prises par l'œuvre, le même fond qui vise à faire vibrer leur différence par une étrangéisation du faire entendre préalable au sein d'un faire voir qui se veut en quelque sorte lui aussi littéral ; soit, c'est toujours le même *fond* qui *remonte* :

À vrai dire, ce sont toutes les formes qui se dissipent, quand elles se réfléchissent dans ce fond qui remonte. Il a cessé lui-même d'être le pur indéterminé qui reste au fond, mais les formes aussi cessent d'être des déterminations coexistantes ou complémentaires. Le fond qui remonte n'est plus au fond, mais acquiert une existence autonome ; la forme qui se réfléchit dans ce fond n'est plus une forme, mais une ligne abstraite agissant sur l'âme. Quand le fond remonte à la surface, le visage humain se décompose dans ce miroir où l'indéterminé comme les déterminations viennent se confondre dans une seule détermination qui « fait » la différence. Pour produire un monstre, c'est une pauvre recette d'entasser des déterminations hétéroclites ou de surdéterminer l'animal. Il vaut mieux faire monter le fond, et dissoudre la forme [...] À quel point les visages se déforment dans un tel miroir. (Deleuze, 1969 : 43-44)

L'oscillation au cœur de l'œuvre est aussi ce qui autorise le geste de pige que répète sans cesse Klossowski, geste de pige qui sert à faire remonter encore une fois le même fond, là où justement « les formes [...] cessent d'être des déterminations [...] complémentaires » (*ibidem*). Le geste de pige, qui est en fait un geste consistant en la production de rencontres, basé sur, je répète, un rapport à la tradition en tant qu'elle est là, se déployant horizontalement sous le regard de celui qui s'y attarde, est, rappelons-le, décrit par Arnaud dans le court documentaire *Pierre Klossowski, Un écrivain en images* (1996) réalisé par Alain Fleischer, comme un voyage : « La formation de Klossowski c'est plutôt un voyage. C'est-à-dire qu'il a erré d'un domaine à l'autre, en pillant [...] » (Arnaud, in Fleischer, 1996 : 4 min. 48 sec.) Ce voyage, ou dans les termes de cette thèse, cette errance, décrite par Arnaud, qui emploi lui aussi le mot « erré », il a été démontré (voir chap. II)

que dans le cas de *L'Énéide*, elle se faisait constitutive du geste lui-même de traduire. Autrement dit l'errance n'est pas seulement un motif propre à la vie et à l'œuvre de Klossowski, elle en est l'économie même. Le fortuit n'advient qu'en fonction de l'errance, tout comme la possibilité de piger, de piller dans les termes d'Arnaud, n'est possible qu'en vertu d'une errance conçue comme un déplacement horizontal au sein de la tradition, là où rien dans la tradition n'a en soi plus de valeur qu'autre chose, mis à part pour l'auteur, le producteur d'images ou de simulacres, ou simplement du penseur et de celui qui s'attarde ainsi à la tradition, qui y « prend[re] ce dont il avait besoin » (*ibidem*), geste possible de par l'errance que lui confère son caractère *atopos*. Errance qui se constitue aussi sous la forme d'une condensation dans l'œuvre de la modernité tout en refusant de s'y inscrire entièrement, notamment dans l'emploi de la technique cinématographique, résolument « nouvelle » au sein de la tradition, et dans le choix des motifs et des thèmes au sein desquels le penseur a pigé. L'image, qu'elle soit celle des dessins ou celle des films, cristallise l'entièreté de l'œuvre, qui du lisible au visible concerne toujours le regard, les yeux et l'esprit qui regardent autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et qui agrippent tout ce qu'ils voient.

Le perspectivisme et la stéréotypie

L'abandon de l'écriture, tel que le nomme lui-même Klossowski, abandon qu'il faut peut-être ici entendre dans le sens de l'allemand *Aufgabe* comme dans le cas du texte de Benjamin (voir chap. II), ne survient qu'à l'arrivée de la couleur, des crayons de couleur qui remplacent les crayons à la mine de plomb préalablement utilisés pour les dessins. Dessins à la mine de plomb qu'on peut notamment observer dans la première édition de *Roberte ce soir* (1953) et plus tard dans *Des Dames romaines*, le texte publié chez Jean-Jacques Pauvert étant accompagné d'illustrations au plomb de Klossowski — réduites pour les fins de l'impression du livre —, dessins produits en même temps que l'écriture, tel qu'il l'a lui-même spécifié :

Je n'ai pas mené les deux activités de front, mais de manière alternative. Il y eut la période des dessins à la mine de plomb qui co-existaient, de fait, avec l'écriture. Puis la découverte de la couleur qui a correspondu à l'abandon de l'écriture. La satisfaction que me procurait cette expérience m'amena à lui sacrifier du même coup le temps qu'elle exigeait. Cette façon de s'exprimer, apparemment primitive parce qu'immédiate relativement à l'écriture, ne pouvait souffrir la concomitance avec la communication écrite, qui est toujours indirecte quant à l'émotion vécue. À savoir que le langage, en tant qu'il relève du sens commun, altère le motif particulier eu égard à la réceptivité générale. Renonçant à l'écriture qui prêtait constamment au malentendu, je m'isolais à ne me prononcer plus autrement que par le tableau. Quitte à faire sentir mes visions à mes contemporains plutôt qu'à les leur faire comprendre. (Klossowski, 1984 : 101-102)

Klossowski a toujours dessiné, qu'on ne s'y méprenne, il le dit expressément à Zaugg dans leur entretien, tout comme on sait qu'il avait soumis à Gide des dessins pour une nouvelle édition de son *Les Faux monnayeurs*⁶, dessins que Gide avait alors refusés. On sait aussi que *Roberte ce soir*, selon le souhait de Lindon, l'éditeur qui avait accepté le livre aux Éditions de Minuit, devait être accompagnée de lithographies de Balthus. Celui-ci n'ayant pu les réaliser, ce sont les dessins de Klossowski qui ont été intégrés au livre (voir Jouffroy & Klossowski, 1994 : 122-123).

Mon frère, dès l'âge de dix-sept ans choisit cette voie et y persévéra avec une opiniâtreté à toute épreuve et souvent dans les pires situations qu'Antonin Artaud a évoquées dans des termes émouvants et passionnés — alors que moi-même, depuis que Gide avait été temporairement mon tuteur, je restais de longues années à me débattre dans des préoccupations d'ordre moral, qui m'inclinèrent à développer mon expression écrite plutôt que mes tentatives graphiques ou picturales. Ces dernières, des plus intermittentes, n'étaient pas à la mesure des problèmes qui m'agitaient. ((Klossowski & Zaugg, 1984 : 7)

La part, disons, littéralement visuelle de l'œuvre de Klossowski a donc de fait toujours coexisté avec la part textuelle. Cette partie ou plutôt, cet embranchement de l'œuvre, est composé au départ de dessins à la mine de plomb, dessins en noir et blanc, dont l'importante production débute

⁶ Ce, en 1925 : « Maurice Sachs lui propose d'illustrer une édition de luxe des Faux monnayeurs mais Gide recule, effrayé devant l'audace des dessins. "Plus tard, il les aurait acceptés", dit aujourd'hui Klossowski. » (Arnaud, 1990 : 185) Dans le film de Fleischer, s'ajoutent quelques précisions : « En 1922, Rilke recommande Pierre à André Gide, qui reçoit le jeune homme, lycéen à Jeanson-de-Sailly, comme son protégé dans son hôtel particulier de la villa Montmorency à Auteuil. "Quelques fois je rentrais tard et Gide me disait j'avais des craintes, parce que le gardien est susceptible de vous tirer dessus !" Lorsque le jeune Pierre fut invité à illustrer l'édition précieuse des *Faux monnayeurs*, Gide, effrayé par l'audace des dessins, les refusa. Klossowski pense que quelques années plus tard, après la guerre, le Gide qui réclamait alors qu'on le compromette les eût acceptés. Entre temps, les dessins avaient été perdus. » (Fleischer, 1996 : 5 min. 42 sec.) Des précisions similaires peuvent également être lues dans *Le secret pouvoir des sens* (1994).

principalement au cours de la moitié des années 50, production qui ensuite sera parfois agrémentée de couleur, mais dont la base des dessins demeure produite à la mine de plomb. Enfin survient la « découverte » de la couleur, où la mine de plomb laisse sa place aux crayons de couleur⁷. S'ajoutent à ces dessins (qui à la mine de plomb et aux crayons de couleur confondus totalisent une quatre centaines de dessins) quelques estampes, principalement réalisées au cours des années 80 et 90 (une dizaine), ainsi que trois sculptures en résine synthétique produites de 1990 à 1993. À cela s'ajoutent des esquisses de dessins (72 actuellement recensées sur <http://www.pierre-klossowski.fr/pages/page.php>), réalisées sa vie durant⁸. Klossowski n'a jamais employé d'autres méthodes que le crayon, que celui-ci soit au plomb ou de couleur, pour la réalisation de la part picturale de son œuvre, soit, il n'a jamais employé la peinture. Les dessins de Klossowski sont par le fait même difficile à caractériser, or lorsqu'il traite de son choix technique, celui-ci nous aide à mieux comprendre leur teneur :

Naturellement, il y a des gens qui disent : “Mais pourquoi est-ce qu'il ne prend pas des pinceaux, pourquoi est-ce qu'il ne se met pas à faire de la peinture à l'huile ?” Ce ne serait pas la même chose. Et je n'essaie pas, d'ailleurs, parce qu'il faudrait un véritable apprentissage et que je suis sûr que l'effet ne serait pas le même. Quelquefois, je suis tenté de demander à un

⁷ L'un des entretiens avec Jouffroy dans *Le secret pouvoir des sens* est très précis à cet égard : « A.J. – Vous n'avez utilisé vos crayons de couleurs, qui sont assez gras, un peu huileux, que bien plus tard. P.K. – J'ai utilisé d'abord des crayons Staedtler, qui sont plus crus et plus durs. Les crayons anglais, plus huileux en effet — on pourrait même les délayer, les utiliser comme aquarelle —, sont venus après. A.J. – D'où vient votre amour des crayons ? P.K. – J'ai commencé par *rehausser* mes dessins. André-François Petit, qui a exposé ceux que j'ai faits à la mine de plomb en 1971, me disait : “Ce serait intéressant si vous ajoutiez du rouge sur les lèvres”, etc. J'ai commencé à utiliser la couleur en 1972 et je ne me suis plus arrêté. Mais au début, dans la période intermédiaire, mes couleurs n'avaient pas la même intensité, parce que j'ai continué à utiliser simultanément la mine plomb : il s'agissait donc bien de dessins rehaussés. Tandis qu'actuellement ce ne sont pas des dessins, puisque mon dessin se fait lui-même, directement, avec les crayons de couleur. » (Jouffroy & Klossowski, 1994 : 110)

⁸ Plusieurs des dessins de Klossowski peuvent être consultés en ligne sur le site <http://www.pierre-klossowski.fr/pages/page.php>. Les « œuvres d'art » faisant partie du Fonds Klossowski conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sont pour la plupart des dessins de Baladine Klossowska (13), un dessin de Erich Klossowski, une sculpture en résine de Jean-Paul Reti à partir d'un dessin de Pierre Klossowski, un portrait de Pierre Klossowski par son oncle Eugen Spiro, un portrait de Pierre Klossowski par Jean-Max Toubeau ainsi que le blason de la famille Klossowski (feuille encadré). (Voir <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-289>, consulté le 20 septembre 2020). Tel qu'indiqué sur [pierre-klossowski.fr](http://www.pierre-klossowski.fr), les dessins de Pierre Klossowski appartiennent aujourd'hui presque tous à des collectionneurs privés : « Nous avons pu localiser un grand nombre de dessins de Pierre Klossowski qui appartiennent à des collectionneurs acceptant de prêter les œuvres pour des expositions de prestige » (<http://www.pierre-klossowski.fr/pages/page.php>, consulté le 20 septembre 2020). Dans le cas des dessins dont des images n'ont pu être retrouvées, le site [pierre-klossowski.fr](http://www.pierre-klossowski.fr) les dénombre tout de même et en donne quelques détails, sans images toutefois.

artiste de reprendre un motif, de la copier, de le transposer en peinture proprement dite. Il serait peut-être intéressant de voir ce que ça donne. Mais pour moi, c'est trop tard, il n'est plus le temps de commencer, de recommencer à faire de la peinture, d'autant plus que je crois que les crayons de couleur sont un procédé justifié. Dessiner avec des crayons de couleur, c'est aussi mettre de la couleur, c'est n'est pas simplement du dessin. Un ami peintre, qui fait des compositions plutôt de formats moyens avec des teintes très vaporeuses, me disait que pour lui, mes tableaux sont peints. Paradoxalement, mes tableaux sont faits avec des crayons, mais l'effet est celui de la peinture, comme si on avait utilisé un pinceau à la manière d'un crayon. Ce n'est pas du pastel non plus, le pastel est beaucoup plus salissant. Il existe aussi des sortes de craies grasses qui ont un diamètre beaucoup plus grand que la mine des crayons de couleur. Le travail irait plus vite, mais l'effet serait tout autre, si je voulais ensuite gommer, impossible ! Et ça, c'est épouvantable ! Déjà avec les crayons de couleurs, j'ai des difficultés. La mine de certaines couleurs est composite, hétérogène. Les bruns par exemple. Si je gomme un brun, le papier devient rougeâtre parce que la poudre du crayon se décompose en noir et en rouge et que la poudre noire s'enlève plus facilement. Ces incidents sont très désagréables. J'ai ensuite beaucoup de mal à retrouver une teinte, une densité, une opacité satisfaisante. Donc il y a le pour et le contre. Mais me mettre avec une palette, avec des pots de couleurs, avec des pinceaux, etc., ça non, l'entreprise est trop délicate. Il me faudrait abandonner les papiers rentoilés et vraiment travailler sur des toiles tendues sur châssis, et je ne dis rien des autres inconvénients matériels de toutes sortes ni des difficultés pratiques — il faudrait que je recommence, il faudrait que je recommence tout. Non je préfère en rester à mes dessins aux crayons de couleur, avec leur caractère de gravures sur bois colorisées, rehaussées. En fait, la chose importante pour moi c'est le mur que j'anime, et j'y parviens avec les crayons de couleur. Par conséquent, ma technique me suffit entièrement, puisqu'elle me permet d'obtenir ce que je veux par un moyen très simple et relativement propre. (Klossowski & Zaugg, 1990 : 189-190)

Cette seule description du choix technique rend compte de sa pensée de l'image comme dispositif, à laquelle une technique « simple » répond pour lui suffisamment. Les dessins ne sont pas pensés seulement à partir de leur technique, mais bien dans l'effet qu'ils produisent, effet qui par les crayons de couleur s'entremêlent à celui de la peinture, à celui de la gravure sur bois, et aussi, de par leur format « grandeur nature », à la sculpture. Les dessins eux-mêmes se veulent une réflexion sur l'image comme dispositif de la pensée, dispositif qui enchevêtre à son tour les « formes » prises par les dessins.

La « découverte » de la couleur doit se penser comme une découverte, dans l'image et dans le dessin, d'un jeu de clair-obscur que ladite couleur permet d'accentuer, un perspectivisme du clair-obscur qui s'allie avec la stéréotypie, l'emploi des stéréotypes comme cristallisant à leur tour

le clair-obscur. Or cette découverte est elle-même aléatoire, c'est-à-dire qu'elle a surgi en fonction de l'arrivée impromptue d'une question qui a rendu possible la rencontre de la couleur :

Zaugg – [...] Pourquoi avez-vous commencé à mettre de la couleur ? Pour traduire une séduction ? Pour séduire ?

Pierre Klossowski – Un marchand m'avait dit : « Mais pourquoi est-ce que vous vous refusez absolument à la couleur ? Ce serait quand même intéressant. » Lui se disait peut-être que ce serait plus commercial. *Mais sa remarque a éveillé ma curiosité. J'ai effectivement commencé : à rehausser mes dessins : pour voir.* (*Ibid.* : 189, je souligne)

Le passage vers la couleur contient déjà les traces de la rencontre, le caractère proprement hasardeux ou, dans le vocabulaire klossowskien, fortuit, de la présentation de la couleur à l'esprit du producteur, présentation tout à fait aléatoire, mais dont celui s'est emparé, et qui, à la suite de cette présentation seulement, est devenu nécessité du dessin, nécessité de la contingence telle que décrite par Althusser.

Seulement, je ne m'en suis pas tenu à cela. J'ai vu, à un moment donné, qu'il fallait recommencer, abandonner tout à fait la mine de plomb et travailler comme en peinture, c'est-à-dire considérer tout de suite la composition du point de vue des teintes, éliminer la mine de plomb et ne prendre que les crayons de couleur. Et c'est ainsi que cela s'est déplacé. (*ibidem*)

L'emploi de la couleur, s'il éveille une réaffirmation de l'importance du clair-obscur, le fait d'une manière qui à son tour brouille les cartes des oppositions définitives, entre par exemple le blanc et le noir des crayons à la mine de plomb, puisqu'il se situe tout entier dans une perspective de l'ordre des nuances en jeu entre le clair et l'obscur, une perspective qui est au fond baroque, et Klossowski est, dans les termes d'Arnaud, « un être du baroque⁹ [...] » (Fleischer, 1996 : 8 min. 26 sec). La

⁹ Arnaud dit cette phrase dans le film de Fleischer alors qu'il parle de la rencontre entre Klossowski et Bataille, de ce qui les a rapprochés tout comme de ce qui les différencie. Ici encore une fois, avant de dire que Klossowski est « un être du baroque », Arnaud, sans employer le terme d'*atopos*, décrit précisément la différence entre Klossowski et Bataille comme résidant dans cette caractéristique : « Ensuite il y a eu la rencontre avec Bataille, qui est une drôle de rencontre. Au fond on ne sait pas qui a le plus fasciné l'autre. C'était... Ils avaient pratiquement la même culture, pratiquement la même expérience, les mêmes fascinations pour le religieux et l'érotisme, le même goût de l'écriture. Sauf que je crois quand même que quand on relit Bataille ou quand on se souvient de sa vie, Bataille était — c'est pas pour le limiter — mais terriblement français et très français du 20^e siècle. Pierre Klossowski est... pas casable dans une géographie. Et surtout il est baroque. C'est un être du baroque et une écriture du baroque. » (Fleischer, 1996 : 7 min. 56 sec.)

perspective baroque, en ce qu'elle déploie un arrière-plan, soit, « un fond » est essentiellement une perspective de la différence, de par le jeu de nuance qu'elle déploie :

Le Baroque est inséparable d'un nouveau régime de la lumière et des couleurs. On peut d'abord considérer la lumière et les ténèbres comme 1 et 0, comme les deux étages du monde séparés par une mince ligne des eaux : les Heureux et les Damnés. Il ne s'agit pourtant pas d'une opposition [...] Le tableau change de statut, les choses surgissent de l'arrière-plan, les couleurs jaillissent du fond commun qui témoigne de leur nature obscure, les figures se définissent par leur recouvrement plus que par leur contour. Mais ce n'est pas en opposition avec la lumière, c'est au contraire en vertu du nouveau régime de lumière. (Deleuze, 1988 : 44-45)

Le baroque a longtemps été évacué de la pensée, évacué de la tradition, ce notamment jusqu'à Benjamin, soit jusqu'à son texte, qui était aussi sa thèse, *L'origine du drame baroque allemand*, le *Trauerspiel*, publié pour la première fois en 1928. Évacué parce qu'on ne savait pas non plus quoi faire de ce mouvement qui générait trop de possibilités de sens, mouvement donc que l'on n'arrivait encore une fois pas à situer de façon catégorique dans le registre traditionnel du savoir, impossibilité de saisir le sens du mouvement, qui lui aussi posait la question de savoir comment plusieurs choses ou aspects opposés pouvaient s'articuler ensemble. C'est d'ailleurs ce qui pousse Deleuze, dans son livre précédemment cité, soit *Le Pli*, à user de l'image dudit pli, « Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini. » (Deleuze, 1988 : 5) Image qu'il faut, comme dans le cas de la pluie althussérienne, imaginer dans sa concrétude : une feuille de papier que l'on n'a de cesse de plier accumule certainement les plis, tout comme les plis opérés sont ce qui font en sorte que se rejoignent ensemble les divers bouts de la feuille, les diverses surfaces qui la composent, et c'est dans le pli donc, dans ce qui fait lien, que surgit, que jaillit la vérité. C'est de là d'ailleurs que provient la fameuse ligne chez Klee, puisque le pli est essentiellement une ligne, mais une ligne non pas qui sépare, mais qui assemble. On ne s'étonne guère alors de la phrase d'Arnaud à l'égard de Klossowski, « c'est un être du baroque et une écriture du baroque » (Fleischer, 1996 : 8 min. 26 sec).

Cette place donnée à la perspective baroque à travers toute l'œuvre de Klossowski, qui se montre littéralement dans la couleur des dessins, ne prend son sens, au sein de l'œuvre, qu'à partir d'une certaine compréhension de la tradition et de l'histoire (voir chap. III), qu'à partir de ces phrases déjà citées dans le précédent chapitre et qu'il vaut ici la peine de rappeler en partie au lecteur relativement à la question de l'époque : « D'une manière générale, cette façon de dire qu'il faut être de son époque est un des slogans les plus idiots qu'on ait jamais imaginés. On crée son époque. [...] Dire qu'il faut être de son époque est un crétinisme moderne. » (Klossowski & Zaugg, 1990 : 190) C'est ce qui permet à Agamben d'affirmer, dans la suite de sa réponse à Tremblay, que la couleur chez Klossowski correspond aussi à la couleur de la pellicule employée dans le cinéma :

À partir d'un certain moment, qu'il a dit coïncider avec la découverte de la couleur (mais il ne s'agissait pas de la couleur du peintre, mais plutôt de quelque chose comme la couleur de la pellicule au cinéma, qui crée une illusion supplémentaire de réalisme), il a cru — et il s'est peut-être trompé — que la peinture s'approchait un peu plus de la réalisation de la situation finale qui l'intéressait¹⁰. (Agamben & Tremblay, 2015 : 15)

Ce surplus d'illusion permis par la couleur, « illusion du réalisme », s'inscrit définitivement dans le choix klossowskien de l'univers du simulacre, simulacre du visible que les crayons à la mine de plomb ne permettaient pas d'exagérer suffisamment, mais dont le fond, encore une fois, reste le même que celui des dessins produits avec les crayons de couleur ; ce que la couleur de la pellicule cinématographique permet elle aussi, soit une exagération du réalisme et des perspectives que les

¹⁰ « L'on me demandait naguère pourquoi je ne m'en tenais systématiquement au noir et blanc de mes mines de plomb pour mettre en scène des situations et des personnages décrits dans mes livres : car malgré leur caractère anecdotique, ces dessins, exécutés en grand format, échappant pratiquement aux normes de l'imprimerie, prétendaient aux dimensions de peintures murales : toutefois, ils se présentaient moins comme des projets ambitieux de fresques ou de sculptures inexécutables que comme des instantanés de séquences du vieux film muet dont parfois mon propos était de rendre la grisaille argentine : et l'on pensait que je poursuivais de la sorte des matérialisations de quelque rêverie incolore. Il se peut que sous ce rapport ces dessins trahissent une opération mentale encore trop proche de l'écriture : et que pour rompre absolument avec celle-ci, ils semblent la prolonger. [...] La nouvelle série de compositions, traitées aux crayons de couleur, comme des agrandissements de "chromos", ne diffère en rien de la conception anecdotique des dessins à la mine de plomb, si ce n'est qu'elle l'accentue au contraire, d'autant plus que la couleur loin de vouloir s'affirmer comme un "en soi" pictural, reste entièrement subordonnée au caractère scénique du tableau — notamment à la dramaturgie du corps dénudé — au principe du simulacre simulant ici les obsessions de l'appréhension "naturaliste" des physionomies — jusqu'au besoin d'*imiter* la texture de l'épiderme – besoin exclusif à la fois de tout commentaire *textuel* et de toute "innovation" technique. » (Klossowski, 2001 : 128-129)

films en noir et blanc n'autorisaient pas encore, ou plutôt, ne *dramatisaient* pas encore suffisamment :

Si nous ne savions dramatiser, nous ne pourrions sortir de nous-mêmes. Nous vivrions isolés et tassés. Mais une sorte de rupture — dans l'angoisse — nous laisse à la limite des larmes : alors nous nous perdons, nous oublions nous-mêmes et communiquons avec un au-delà insaisissable. De cette façon de dramatiser — souvent forcée — ressort un élément de comédie, de sottise, qui tourne au rire. Si nous n'avions pas su dramatiser, nous ne saurions pas rire, mais en nous le rire est toujours prêt qui nous fait rejaillir en une fusion recommencée, à nouveau en nous brisant au hasard d'erreurs commises en voulant nous briser, mais sans autorité cette fois. (Bataille, 1954 : 23)

Car l'image est, bien sûr, centrale pour Klossowski. Elle est, j'insiste, mentale tout autant que matérielle, présentée dans l'écriture puis dans les films et les dessins. Elle est une « vue de l'esprit », c'est-à-dire une interprétation, une image mentale ou matérielle qui ne peut être qu'interprétée, soit, elle est le fond de toute l'œuvre :

Il était sans doute utile de rappeler que l'art n'est pas une copie documentaire de la réalité immédiate à l'instar la photographie, mais une interprétation. Mais cet argument peut-il encore nous retenir ? Qui ne s'aperçoit, qui ne sait aujourd'hui que la photographie est à son tour une interprétation ? Ce n'est jamais la réalité que l'on appréhende, mais une vue de l'esprit. Le naturalisme, en peinture comme en littérature, n'est qu'une forme de lyrisme. (Klossowski, 1984 : 70)

Sans nommer Platon, la citation ci-haut se situe on ne peut plus contre la conception platonicienne de la représentation et même, de la réalité, dès lors qu'elle affirme que peu importe la réalité dont il est question, qu'il s'agisse de la réalité sensible ou de la réalité intelligible, nous n'entrons jamais en contact avec celle-ci d'une manière qui soit celle d'une copie exacte, ou dans les termes de Klossowski, « documentaire », mais bien toujours sous la forme d'une interprétation, soit une façon de donner sens au réel selon un geste anachronique, ou a posteriori, qui résiste à toute forme d'essentialisme. Cette affirmation klossowskienne est entièrement liée à ce que celui-ci a pigé dans la tradition, notamment les statues des divinités romaines, nommées alors *simulacra*¹¹, la théologie

¹¹ Dans sa traduction de *L'Énéide*, Klossowski reprend littéralement le latin *simulacrum*, qu'il traduit par simulacre, pour décrire le cheval de Troie, alors que les autres traductions françaises proposent des traductions qui ne traduisent

et la mystique chrétienne, la perspective baroque, tout comme elle rappelle l'influence de la pensée de Paul Klee — il n'est pas inutile ici de rappeler que Klossowski a traduit le *Journal intime* de Paul Klee et que son texte, « La décadence du nu¹² », est considérablement marqué par la conception de l'anatomie du tableau telle que déployée par Klee — quant à l'œuvre d'art, pensons seulement à la parabole de l'arbre¹³ à la suite de laquelle Klee décrit ainsi le rôle de l'artiste, « Ni serviteur soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire. L'artiste occupe ainsi une place bien modeste. Il ne revendique pas la beauté de la ramure, elle a seulement passé par lui » (Klee, 1985 : 17), ainsi que l'influence nietzschéenne qui, dans son radical rejet de tout essentialisme — soit, de tout platonisme —, s'attache, comme Klossowski, à penser le rapport au monde et aux objets qui le composent toujours sous la forme d'une interprétation : « Le caractère interprétatif de tout ce qui arrive. Il n'y a pas d'événement en soi. Ce qui arrive est un ensemble de phénomènes choisis et rassemblés par un être interprétant » (Nietzsche, 1976 : 1 [115]) et « Il n'y a pas de chose

pas le mot de façon littérale, mais bien le sens de *simulacrum*, avec des termes comme « statue » ou « effigie ». Notons l'exemple du vers 232 du livre II, qui en latin va ainsi : « Ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuae numina conclamant » (Virgile, 2015 : 308, II, 232) La Pléiade traduit par « Ensemble, tous crient qu'il faut conduire à ses demeures la statue » (*Ibid*, 309), alors que Klossowski traduit : « Il faut amener le simulacre dans le temple ! » (Virgile, trad. Klossowski, 2015 : 60). De par cette littéralité de la traduction, Klossowski actualise *L'Énéide* à rebours, en ramenant au sein du texte, de par l'usage du mot simulacre, le sens que ce mot a alors acquis dans la pensée intellectuelle française du XX^e siècle, opérant par le fait même une critique de la représentation qui s'applique à l'univers de l'épopée à l'envers de la conception platonicienne.

¹² Publié pour la première fois en 1967, et qu'on retrouve aussi dans *La Ressemblance* (1984), dans *La décadence du nu/Decadence of the Nude* (2002), édité par Sarah Wilson et dans *Pierre Klossowski : Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art* (1990), dirigé par Catherine Grenier.

¹³ « Permettez-moi d'user d'une parabole, la parabole de l'arbre. Notre artiste s'est donc trouvé aux prises avec ce monde multiforme et, supposons-le, s'y est à peu près retrouvé. Sans un bruit. Le voici suffisamment bien orienté et à même d'ordonner le flux des apparences et des expériences. Cette orientation dans les choses de la nature et de la vie, cet ordre avec ses embranchements et ses ramifications, je voudrais les comparer aux racines de l'arbre. De cette région afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et qui pénètre ses yeux. L'artiste se trouve ainsi dans la situation du tronc. Sous l'impression de ce courant qui l'assaille, il achemine dans l'œuvre les données de sa Vision. Et comme tout le monde peut voir la ramure d'un arbre s'épanouir simultanément dans toutes les directions, de même en est-il de l'œuvre. Il ne vient à l'idée de personne d'exiger d'un arbre qu'il forme ses branches sur le modèle de ses racines. Chacun convient que le haut ne peut être un simple reflet du bas. Il est évident qu'à des fonctions différentes s'exerçant dans des ordres différents doivent correspondre de sérieuses dissemblances. Et c'est à l'artiste qu'on veut interdire de s'écarter de son modèle, alors que les nécessités plastiques l'y obligent déjà. Ses détracteurs, dans leur empressement, sont allés jusqu'à le taxer d'impuissance et de falsification intentionnelle de la vérité, alors qu'il ne fait rien, à la place qui lui a été assignée dans le tronc, que recueillir ce qui monte des profondeurs et le transmettre plus loin. » (Klee, 1985 : 16-17)

en soi, pas de connaissance absolue ; ce caractère perspectiviste et illusoire est inhérent à l'existence. » (Nietzsche, 1995 : 219)

Le perspectivisme nietzschéen, dans ce qui le rapproche de la perspective baroque, de l'arrivée du clair-obscur en peinture propre à l'introduction justement, de la perspective dans la matérialité même du tableau, de l'image — voire de l'écriture —, est fondamental à l'articulation de l'image klossowskienne, et même à celle de l'écriture, qui est aussi l'une des formes prises par la pensée pour mettre en scène les images, les vues de l'esprit, forme qui, à un certain point, deviendra insatisfaisante. Car tel que l'a bien dit Deleuze, avec le perspectivisme, autant chez Leibniz que chez Nietzsche, ce qui se produit est bel et bien l'émergence d'un relativisme lié à la « théorie du point de vue », qui est essentiellement un relativisme baroque :

Le perspectivisme chez Leibniz, et aussi chez Nietzsche, chez Williams et chez Henry James, chez Whitehead, est bien un relativisme, mais ce n'est pas le relativisme qu'on croit. Ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation. C'est l'idée même de la perspective baroque. (Deleuze, 1988 : 27)

« La vérité d'une variation » : n'est-ce pas cela même qui se présente dans la répétition des motifs, des personnages, ou plutôt, des figures stéréotypées que le crayon klossowskien s'échine à écrire ou à dessiner ? Car dire qu'il n'y a, tel que cela a été paraphrasé à tort et à travers, pas de faits, mais seulement des interprétations, ne veut pas dire qu'il n'y a aucune vérité, ni aucune réalité (dans son sens très simple du réel qu'est le monde), ni même qu'il n'y a pas de moi¹⁴, mais que la façon dont il nous est possible d'appréhender le monde et ses objets, tout comme le moi, ne fonctionne au fond que par l'interprétation, la médiation qu'est l'interprétation, ne se détachant pas ici du corps sensible, de l'œil sensible qui voit et qui est sans cesse saisit par ce voir ; *je vois la*

¹⁴ Le sujet n'est-il pas en proie à la dissolution spécifiquement parce qu'il est tenu par un « moi » qui est un « moi » en crise, un « moi » non permanent ? Le sujet de la psychanalyse est lui-même d'ailleurs, un sujet en crise, même si Klossowski rejette la psychanalyse au profit d'une pathologie des âmes en ce qu'elles sont, pour lui, habitées par des puissances démoniaques. Il n'en reste pas moins que le sujet freudien est un sujet dont le point de départ est celui d'une crise, une crise entre les instances qui les composent, peu importe la topique. Crise « anachronique », tel que Didi-Huberman dans *Devant le temps* (2000) nous le rappelle, en faisant de l'anachronisme le cœur même de l'histoire.

pluie qui tombe, je vois les gouttes qui se rencontrent, mais rien ne se produit si je n'investis pas cette rencontre par la pensée. Donnons un exemple très simple pour clarifier ces propos nietzschéens repris, j'insiste, à tort et à travers : s'il pleut, il ne s'agit pas de nier qu'il pleut. Il pleut, voilà. Or ce que nous faisons de la pluie, comment nous appréhendons cette pluie, c'est là que se situe l'interprétation, qui modifie le fait qu'il pleut par le geste d'entendement qu'elle opère. Langer, lorsqu'elle pense une « clé symbolique », se situe à son tour dans une même conception du rapport au réel, s'intéressant à la manière dont nous entrons en contact avec les objets, qu'ils soient matériels ou immatériels, qui composent le monde, ou simplement, la réalité, qui ici ne se défait pas de sa part justement, immatérielle, part tout aussi réelle que la part matérielle du monde, refusant dès lors une séparation définitive entre par exemple la théorie et la pratique, puisque la « pratique » du monde est pour elle toujours ancrée par un processus d'idéation, de symbolisation de celui-ci, qui correspond à une manière d'interpréter le monde. C'est aussi en cela que les productions de Klossowski sont exemplaires de la rencontre.

Or le perspectivisme, tel que le décrit Deleuze, n'est pas un relativisme précisément parce qu'il ne soutient pas la fin de toute vérité, mais la fin d'une vérité comprise comme pure, ou comme précédent justement, les perspectives, la pensée d'un sujet compris comme un point de vue, ce que celui-ci, dans son texte sur Leibniz cité ci-haut, rend par « les plis de l'âme » : « C'est toujours une âme qui inclut ce qu'elle saisit de son point de vue [...] Aussi est-ce l'âme qui a des plis, qui est pleine de plis. Les plis sont dans l'âme et n'existent actuellement que dans l'âme. » (*Ibid.* : 31) On trouve des traces de cela aussi dans le texte de Deleuze sur Nietzsche, lorsqu'il cherche à décrire plus avant ce que peut signifier chez le philologue allemand un irrationalisme :

2° Non pas une pensée qui se croit législatrice, parce qu'elle n'obéit qu'à la raison, mais une pensée qui pense contre la raison : « Ce qui sera toujours impossible, être raisonnable ». On se trompe beaucoup sur l'irrationalisme tant qu'on croit que cette doctrine oppose à la raison autre chose que la pensée : les droits du donné, les droits du cœur, du sentiment, du caprice ou de la passion. Dans l'irrationalisme, il ne s'agit pas d'autre chose que de la pensée, pas d'autre

chose que de penser. Ce qu'on oppose à la raison, c'est la pensée elle-même ; ce qu'on oppose à l'être raisonnable, c'est le penseur lui-même. Parce que la raison pour son compte recueille et exprime les droits de ce qui soumet la pensée, la pensée reconquiert ses droits et se fait législatrice contre la raison : le coup de dés, tel était le sens du coup de dés [...] (Deleuze, 1962 : 67)

L'irrationalisme, tout comme le perspectivisme, ne se situent jamais contre la pensée, mais bien contre la pensée en tant que seul synonyme de la raison capable de trier et de classer en fonction d'une vérité qui la précéderait. La pensée n'est pas à proprement parler la raison : le perspectivisme nietzschéen, tout comme la symbolisation chez Langer, jusqu'à l'œuvre de Klossowski, se situent tous dans ce rapport décrit par Deleuze, qui refuse de faire de la pensée la seule raison, pour plutôt la concevoir sous la forme de la rencontre.

Chez Klossowski, ce refus se présente notamment dans l'importance de la vision, de ce qui se donne à voir, non seulement les images qui fondent la production, mais aussi les images en tant qu'elles seront ensuite données à voir aux contemplateurs, que ce soit sous la forme de l'écriture, du cinéma ou du dessin. Dans le documentaire de Fleischer par exemple, cette importance de la vision, présentée dès les premières minutes du film (dont le titre d'ailleurs annonce à lui seul ladite importance, *Pierre Klossowski, un écrivain en images*), est présentée par une mise en scène où la voix de Klossowski, qu'on entend dire « Ce sont des visions... les narrations sont des, sont tout simplement, le donner, de permettre au langage de susciter des situations qui sont toujours d'abord vécues comme images par l'auteur », (Fleischer, 1996 : 1 min. 7 sec.) se superpose aux images filmées de celui-ci ouvrant un rideau et s'asseyant à son bureau, simulant l'écriture. La voix de Fleischer commente ensuite : « L'écriture est le lieu d'un face à face entre l'écrivain producteur d'images et les images qui le regardent. » (*Ibid.* : 1 min. 25 sec.) Ce face à face est rendu, accentué, dans le documentaire, par l'apparition de Denise, dans un coin de la fenêtre dont Klossowski vient d'ouvrir le rideau, paraissant accroupie, presque cachée, en train d'observer, si ce n'est d'épier Klossowski, lui-même en train de simuler l'écriture. Le face à face — qui n'est pas sans rappeler

le face à face avec la tradition — oblige à penser la question des points de vue, et ce sont ceux-là même que l'on peut observer dans la théâtralité de la scène filmée par Fleischer.

Cette importance de la perspective, ponctuée par le surgissement de la couleur, s'assortit, je l'ai dit plus haut, de l'usage des stéréotypes qui traversent autant la part écrite que la part littéralement visuelle de l'œuvre. Car la rencontre se présente chez Klossowski toujours dans la prise au sérieux du « à la lettre¹⁵ », une prise au sérieux de la tension de toute façon déjà présente dans les termes, dans les mots, entre leur sens dit figuré et leur sens dit littéral, soit l'extrême pointe que recouvre les mots : c'est dire que Klossowski est là encore une fois exemplaire de la rencontre, car dans cet attachement au à la lettre des mots, à la tension entre le sens figuré et le sens littéral qu'ils contiennent, se manifeste déjà la rencontre. Soit les mots eux-mêmes, en tant que toujours au moins double, sont déjà le lieu d'une collision, de la rencontre de deux sens qui ne les précèdent pas, mais qui surgissent dans leur usage, dans l'après-coup de leur saisie par l'esprit, de leur interprétation : « Il en est de la structure d'un tableau comme de la structure d'une phrase qui disparaît dans cela même qu'elle donne à comprendre. Dès qu'on la désarticule en chacun de ses membres, le sens disparaît dans l'attention que l'on prête à chaque mot qui subsiste pour soi. » (Klossowski & Zaugg, 1990 : 195)

Apprécier l'usage des stéréotypes chez Klossowski passe ainsi par une attention aux deux sens que recouvrent le mot : le stéréotype, dans son usage quotidien renvoie au sens figuré, à l'archétype, au cliché (comme le cliché photographique d'ailleurs), or quand on retourne au fond du mot, il renvoie littéralement à l'impression des caractères ou de l'image sur la page, impression qui est aussi une forme de fixation sur la page *blanche* des caractères généralement imprimés en

¹⁵ Cette prise à la lettre a déjà été mentionnée dans le chapitre portant sur la traduction, notamment dans la traduction du mot « Recherchez ». Voir page 123.

noir¹⁶, où s'impose là aussi un certain clair-obscur. Mais dans les deux cas, ce qui fait qu'il est possible de joindre ensemble ces deux sens du mot peut se résumer par le terme *inscription* : inscription littérale des mots ou des dessins sur la page, inscription figurée des images dans l'esprit. Le stéréotype, comme tout le reste d'ailleurs, n'est certes pas exclusif aux dessins et aux films, il est présent partout, même dans l'écriture, dans la syntaxe. Un article entier — déjà cité dans le chapitre I — de Klossowski est consacré à la stéréotypie de la syntaxe et à l'emploi des stéréotypes dans la trilogie des *Lois*, dans lequel on peut lire :

Désarticuler la syntaxe pour « restituer le phantasme tel quel, décomposer les formes pour en reconstruire une phantasmagorie, *c'est lâcher la proie pour l'ombre ; soit liquider toute contrainte sans en exercer aucune : au nom d'une vaine liberté*. Sans les stéréotypes de la syntaxe, sans aucun stéréotype, point de simulacre à son tour contraignant. Comment extraire l'émotion de sa communication stéréotypée ? L'émotion est-elle en proie aux réactions stéréotypées elles-mêmes, quand vient le moment de la décrire ? Est-il une manière également stéréotypée d'omettre les stéréotypes ? Le fait vécu devient-il stéréotype, à force de combattre sa communication stéréotypée ? (Klossowski, 1984 : 11)

Dans le seul cas d'une stéréotypie de l'ordre syntaxique, s'enclenche déjà la tension, c'est-à-dire la rencontre, entre les sens recouverts par le mot, entre les liens entretenus par celui-ci avec l'arrivée de l'imprimerie en tant qu'elle fixe les caractères sur la page blanche — donc avec l'aspect matériel du livre et du discours, tout comme avec le stéréotype que l'on pourrait qualifier

¹⁶ Dans *Histoire et procédés du polytypage et de la stéréotypie*, A.G. Camus décrit de manière très large la stéréotypie avant d'entrer dans les détails techniques de celle-ci, détails auxquels je ne m'attacherai pas ici : [...] j'applique la seconde [stéréotypie] à la multiplication d'une feuille écrite ou d'un livre, par des moyens qui ont des rapports avec ceux de l'imprimerie. (Camus, A.G., 1801 : 4). Un peu plus d'un siècle plus tard, dans *Petit manuel de l'amateur de livres*, Albert Cim écrit : « Théoriquement, le mot *clichage* est synonyme de l'ancien mot *stéréotypie* ; ils signifient tous les deux l'action de "créer, d'après une composition unique formée par l'assemblage des caractères mobiles, une ou plusieurs autres planches solides et identiques". Mais *clichage* est l'expression moderne, actuellement en usage, et désignant l'opération dont nous venons de parler, qui débute par la prise des empreintes au moyen de *flans*. La stéréotypie (στερεός, solide ; τύπος, type) s'applique plus particulièrement au procédé imaginé, à la fin du dix-huitième siècle, et presque simultanément, par l'imprimeur et fondeur Herban et par les frères Didot, procédé qui arrive au même résultat par des voies opposées [...] » (Cim, 1908 : 119) Et encore aujourd'hui, dans les dictionnaires ou encyclopédies, du Larousse au Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), par exemple, la première définition du mot stéréotype est celle liée à l'imprimerie. Dans le CNRTL, elle va comme suit : « A. — *IMPRIMERIE*. 1. [Souvent sous la forme abrégée *stéréo*] Cliché métallique en relief obtenu, à partir d'une composition en relief originale (caractères typographiques, gravure, photogravure, etc.), au moyen de flans qui prennent l'empreinte de la composition et dans lesquels on coule un alliage à base de plomb. (CNRTL, Stéréotype)

de mental — voire de psychologique —, c'est-à-dire en tant qu'il renvoie à une idée ou à une opinion qui n'aurait pas été soumise à un regard que l'on appelle communément critique. Ce dédoublement du sens contenu dans le terme stéréotype entretient là aussi une affinité avec les masques : non seulement parce que le mot renvoi, par la stéréotypie comme technique d'impression, à ce qui fixe sur le papier de manière répétée une forme précise des mots, un masque langagier que seraient ceux de la grammaire et de la syntaxe, mais aussi par l'aspect psychologique du terme, qui renvoi à la fixation d'une image dans l'esprit, que celle-ci soit fondée ou non (et là n'est pas ici la question). C'est dire, et on le sait, que l'avènement de l'imprimerie va de pair avec non seulement, le déploiement massif de textes dans des langues vernaculaires, mais aussi et par le fait même, la fixation de ces langues dans des règles de grammaire que la reproduction technique de l'écriture rend de plus en plus fermes, ainsi que le long développement de règles d'impression typographiques et formelles, dont font partie les citations et les notes de références. Ce code stéréotypé l'est donc selon les deux acceptations du terme : à la fois imprimé, mis en image sur le papier de manière répétée, et règlementé par des protocoles éditoriaux, donc toujours reproduit selon les mêmes formes, soit presque en tant qu'a priori de l'écriture alors même qu'il lui est, historiquement, postérieur. Or ces aspects de la stéréotypie, tel qu'on peut les voir à l'œuvre chez Klossowski, ne sont pas non plus sans rappeler le texte de Benjamin que celui-ci a traduit et qui fut l'un des objets du chapitre II :

La technique de reproduction — telle pourrait être la formule générale — détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuel de l'humanité. (Benjamin, trad. Klossowski, 1936 : 42)

Bien sûr, le texte de Benjamin s'intéresse plus directement à la photographie et au cinéma, donc à deux formes beaucoup plus récentes de techniques de reproduction, deux formes qui multiplient à

leur tour, comme l'a fait l'imprimerie, les quantités de reproduction possible ; les quantités et leur caractère d'exposition modifient radicalement le rapport et le rôle de l'œuvre d'art – c'est là, résumé très grossièrement, le propos de Benjamin, où à tous le moins, le cadre dans lequel s'inscrit son texte. Mais si l'on se rappelle la fameuse première phrase de celui-ci, « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible » (*Ibid.* : 40), on comprend bien que le choix de l'univers du simulacre par Klossowski, qui pour lui ne peut fonctionner qu'à partir d'une saisie des codes stéréotypés (qu'ils soient langagiers, imagés, etc.), situe l'œuvre dans l'optique de la reproduction en série en tant que ce qui masque, ou plutôt, ce qui permet le masque, mais qui du même coup, ne laisse voir que le masque, soit la stéréotypie du stéréotype, qui s'arrache ainsi à la tradition, c'est-à-dire qui permet justement que le stéréotype rende compte d'autre chose que ce que la tradition suppose (voire lui impose) :

Le simulacre au sens *imitatif* est actualisation de quelque chose d'incommunicable en soi ou d'irreprésentable : proprement le phantasme dans sa *contrainte* obsessionnelle. Pour en signaler la présence — faste ou néfaste — la fonction du simulacre est d'abord exorcisante : mais pour exorciser l'obsession — le simulacre *imite* ce qu'il appréhende dans le phantasme. Dans cette double fonction relativement à ce qu'il tend à reproduire soit l'*indicible* ou l'*immontrable* selon la censure sociale, religieuse ou morale, comment le prononce-t-il imitativement ? En empruntant, pour les retourner au profit de son imitation, les stéréotypes institutionnels donc conventionnels du dicible et du montrable. Le stéréotype même répond d'abord aux schèmes normatifs de notre appréhension visuelle, tactile ou auditive, schématisation qui conditionne notre réceptivité première. Institutionnalisés selon des motifs sociaux toujours variables, ces schèmes en tant que stéréotypes serviront à prévenir leur moindre altération par quelque fait vécu d'une perception ou d'une réceptivité phantasmagorique, monstrueuse ou perverse. (Klossowski, 2001 : 131)

Autrement dit, si la question de la stéréotypie et des stéréotypes apparaît non seulement dans la forme des textes, ainsi que dans l'objet de ceux-ci, il reste que le stéréotype est précisément là, sous sa forme statuaire, en tant qu'image : soit en tant que l'image qui se présente au regard, en tant que « vue de l'esprit », qu'atome. L'image stéréotypée surgit devant le regard de manière répétée, comme le langage imprimé surgit au regard selon des règles grammaticales elles aussi répétées par la reproduction, par l'imprimerie, l'impression, et c'est à partir de cette rencontre avec

les stéréotypes, non pas en tant qu'a priori, mais en tant que présence à la fois matérielle et immatérielle qui se donne au regard sous la forme d'une première impression, que les passages s'enclenchent, que la réflexion et le jeu s'amorcent.

Toute invention d'un simulacre présuppose le règne de stéréotypes prévalents : c'est avec les éléments décomposés de ceux-ci que la fabrication d'un simulacre parvient seulement à l'imposer à son tour comme un « stéréotype ». En effet, au niveau de l'expression tant du langage que de la figuration plastique, les stéréotypes ne sont que les résidus de simulacres phantasmatiques tombés dans l'usage courant, abandonnés à une interprétation commune : mais en tant que simulacres dégradés, ils reflètent une réaction individuelle ou collective à quelque phantasme vidé de son contenu. L'invention du simulacre procède toujours de la conscience de ce processus : les schèmes perceptifs stéréotypés, notamment le schème visuel du corps humain, du paysage, des objets — tels qu'ils s'expriment dans la représentation conventionnelle — n'en sont pas moins susceptibles d'une interprétation idiosyncrasique, soit disproportionnée par rapport au schème perceptif, donc propre à faire ressurgir un phantasme occulté par la stéréotypie usuelle [...] Le simulacre ne simule efficacement la contrainte du phantasme qu'en exagérant les schèmes stéréotypés : renchérir sur le stéréotype et l'accentuer c'est y accuser l'obsession dont il constitue la réplique. (Klossowski, 2001 : 132)

Une fois n'est rien dit Benjamin et traduit Klossowski, c'est-à-dire la répétition de la reproduction, en tant qu'elle fixe, ne le fait jamais de manière définitive : on est dans le jeu de la fixité, dans le jeu des apparences certes, mais dans la constatation qu'il n'y a que l'apparence et donc, que l'apparence elle-même est un leurre, non pas en ce qu'elle cache quelque chose, mais justement, en tant qu'elle ne se cache qu'elle-même. Les conventions matérielles des conditions d'impression des textes par exemple, tout comme les conventions langagières, que celles-ci soient syntaxiques ou grammaticales, ainsi que les conventions picturales, participent au déploiement de conventions au sein de la représentation, certes, or plutôt que de renier ces conventions, le jeu des stéréotypes permet de les fléchir de l'intérieur, en les poussant jusqu'au point ultime, là où ils s'autodétruisent d'eux-mêmes¹⁷ :

Nul contenu d'expérience ne se peut jamais communiquer qu'en vertu des ornières conceptuelles creusées dans les esprits par le code des signes quotidiens. Et inversement, ce code des signes quotidiens censure tout contenu d'expérience. L'issue : l'image, le stéréotype.

¹⁷ Je remercie Léonore Brassard de m'avoir mise à l'affût d'un geste similaire dans la littérature des pentiennes, qui si elle l'exprime par des motifs tout à fait différents, opère malgré tout cette même autodestruction des stéréotypes plutôt que de chercher à en éviter et à en refuser l'usage, mise à l'affût qui m'a aussi permis de mieux saisir le caractère proprement politique de cet usage dans l'œuvre klossowskienne.

Le stéréotype a une fonction d'interprétation occultante. Mais si on l'accentue jusqu'à la démesure, il en vient à opérer lui-même la critique de son interprétation occultante. (Arnaud & Klossowski, 1984 : 103)

Mais pour ce faire, il faut être à mesure de déplier, avec patience, les stéréotypes, de les lire avec patience, soit la lecture *patientia* qu'est celle de la rencontre, de manière à saisir le processus qui mène au stéréotype permettant alors d'en jouer, en les exagérant. Une lecture qui parce qu'à mesure de constater la présence des stéréotypes, peut se défaire de ceux-ci en tant que présupposés et proposer une mise en scène qui en les dramatisant jusqu'à leur plus extrême pointe, les renversent simultanément. Le mouvement est plus complexe qu'il n'y paraît, dans la mesure où il s'approche de l'abolition des mondes que clamait Nietzsche : « Nous avons aboli le monde vrai : quel monde restait-il ? Peut-être celui de l'apparence ?... Mais non ! En même temps que le monde vrai, nous avons aboli aussi le monde des apparences ! » (Nietzsche, 1974 : 31, 6) S'il n'y a plus de monde « vrai », ce qui équivaldrait en quelque sorte à la réalité intelligible de Platon, il n'y a plus non plus de monde des apparences, dans la mesure où le monde des apparences ne cache plus derrière lui le « vrai ». Ou, il ne reste que le jeu permis par une pensée qui rencontre cette clameur nietzschéenne et qui reste sur le pont ouvert par celle-ci. C'est en ce sens-là qu'Agamben peut parler de la « solution finale » (Agamben & Tremblay, 2015 : 10) et du rire de la solution finale chez Klossowski et c'est dans cette prise au sérieux du « à la lettre », qui allie ensemble le perspectivisme (clair-obscur) et les stéréotypes (qui sont eux aussi une forme de clair-obscur), que jaillit ou saute aux yeux le caractère foncièrement politique de l'œuvre comme simulacre, ou simplement, comme image. Dans une revue de l'exposition « Pierre Klossowski » présentée en 2015 à la Gladstone Gallery de New York, Jason Farago pointait expressément l'aspect politique de l'œuvre klossowskienne, politique des extrêmes qui ne fonctionne que par les simulacres et les stéréotypes :

The model for many of the drawings of Roberte was Klossowski's wife, Denise—a member of the French Resistance who was deported to the Ravensbruck concentration camp in Germany, then escaped. And indeed the legacy of World War II, and the proof it gave of modernity's easy descent into atrocity, linger in the background of Klossowski's writing and art. In the 1980 drawing "La Belle Empoisonneuse," we see a woman in a bourgeois bedroom pushing a goblet toward her shocked husband's mouth. Grabbing her from behind is a strange hooded figure in red: the devil, perhaps, or an executioner. Even stranger is a disembodied hand that extends from the right of the picture plane—an informant's. For Klossowski, as for Sade before him, the everyday couple or everyday family was the true abomination, and the likelier source of violence. It was only in extremity that civilization could be preserved. (Farago, 2015, <https://www.nytimes.com/2015/12/04/arts/design/pierre-klossowski-drawings-explore-eroticism-and-more.html?searchResultPosition=1>, consulté le 15 janvier 2021)

La stéréotypie d'une physionomie

À partir de la trilogie des *Lois*, et dès la publication de *Roberte ce soir* (1953), Roberte devient le signe unique de l'œuvre. Si j'écris à partir de la trilogie des *Lois*, ce parce que c'est au moment de la publication des trois tomes qui composent la trilogie dans un seul volume titré *Les Lois de l'hospitalité* (1965) — tous publiés séparément auparavant — que le lecteur peut accéder à l'avertissement de Klossowski dans lequel il tente d'élucider, pour le lecteur même, que Roberte est le signe unique, signe qui s'éploie dans la « scène d'une [de cette] comédie mentale » hors de la mémoire propre à la vie quotidienne et au langage quotidien que la syntaxe cherche à rendre de façon autarcique, selon le mot de Klossowski lui-même. Cette vie de la pensée sous le signe de Roberte, ou plutôt, sous le signe unique de la physionomie de Roberte — « Par sa sonorité, le seul nom de Roberte *est* une image ! » (Arnaud & Klossowski, 1984 : 103) — qui on le sait, a pour modèle « quotidien » Denise, sera repris constamment par Klossowski dans ses dessins, et même au cinéma, dans le *Roberte* (1979) de Zucca dans lequel Klossowski et Denise jouent les rôles d'Octave et de Roberte, répétition de la physionomie de Roberte en tant que *la* physionomie à partir de laquelle s'érige tous les gestes, toutes les contradictions, et plus encore. Cela est une évidence pour n'importe quel amateur de l'œuvre klossowskienne. Quiconque connaît un tant soit peu l'œuvre de Klossowski sait que les mises en scène d'Octave et de Roberte au sein de la trilogie des

Lois participent eux aussi du masque, du *prósôpon*, dès lors que Klossowski et Denise sont et ne sont pas Octave et Roberte, tout comme il [quiconque] sait que cet aspect déjà présent dans l'écriture des *Lois* est décuplé au cinéma par le fait que ce sont Klossowski et Denise qui tiennent les rôles d'Octave et de Roberte, qui simulent eux-mêmes leurs propres simulacres de la comédie mentale. Nécessité de ladite comédie qui s'attache au signe unique en tant que physionomie, physionomie inéchangeable par une quelconque autre physionomie :

Dans cette corporation, certains supposaient que la visualisation de *La Révocation de L'Édit de Nantes* ne m'intéresserait que par les bénéfiques sans doute aléatoires de leur entreprise — pourvu que l'on eût recours aux charmes consacrés de telle ou telle vedette de leur choix — : malentendu total — ceux-là décidément n'avaient rien pigé quand au fond même du texte — mais à toute prendre, bien compréhensible malentendu : j'avais créé un personnage, là s'arrêtait mon affaire : libre à eux de le faire interpréter par qui bon leur semblerait. Pareille maldonne eût simplement signifié que j'*échangeais* le « modèle » contre une quelconque tête d'affiche ayant cours sur le marché. « Il faut dépersonnaliser votre personnage », osaient me dire quelques-uns qui savaient pertinemment qu'il s'agissait d'un « portrait ». (Klossowski, 1984 : 86)

Dans le cas des *Lois* et du *Roberte* de Zucca, on sait aussi bien sûr que l'un des stéréotypes auxquels s'attardent la pensée est celui de la vie conjugale, du couple marié, et de l'un de ses concomitants considérés bien souvent comme la faute par excellence au sein d'un tel modèle, à savoir l'adultère¹⁸, faute qui ne pourrait s'expliquer autrement dans l'usage commun que par le libertinage, compris comme l'opposé de la monogamie fonctionnant toujours dans une logique de non-contradiction. Ou, tel que l'explique Klossowski :

La logique de l'adultère, qui repose sur la propriété et consacre l'inaliénable se doit d'ignorer l'inéchangeable émotion de cette possession suprême, qu'elle écarte comme son interne contradiction : nul ne tient à prostituer son bien, soit l'épouse « objet-sujet ». Nul ne tient à

¹⁸ Autre façon encore une fois d'affirmer la position d'Augustin en tant que « vrai Père de la conscience occidentale », qui, dans son *Traité du libre arbitre, De Libero arbitrio*, utilise l'exemple de l'adultère pour penser la culpabilité au cœur même des individus : « A. Pour moi, il me semble que la passion expliquerait la malice de l'adultère. Tu n'es en peine que parce que tu cherches au dehors la malice d'un acte, quand tu peux la prouver facilement dans cet acte même. Oui, la malice de l'adultère est dans la passion qui le fait commettre. Pour mieux le comprendre, suppose un homme empêché d'abuser de la femme d'autrui, mais qui le désire, et croit, pour une raison ou pour une autre, y parvenir, en un mot, qui est prêt à le faire s'il le pouvait. N'est-il pas vraiment coupable, comme si on le surprenait en flagrant délit ? — E. Ce raisonnement est de la plus claire évidence ; et il n'est pas besoin, je le vois, d'un long discours pour me le faire appliquer à l'homicide, au sacrilège et à tous les autres crimes. Il demeure établi que c'est la passion seule qui fait le fond de tout acte mauvais. » (Augustin, 1864 : 323-324)

l'imposer à autrui. Le sens commun assure le silence sur ce genre de communication, pour la raison que le principe de non-contradiction fonde l'intelligible propriété monogame : ce qui est à moi une fois pour toutes ne peut dans le même temps appartenir à un autre. D'où la démonstration *a contrario* : ce que je donne à un autre, je ne songe pas à le lui reprendre. Et voilà exclue de toute compréhension la formulation des *Lois de l'Hospitalité* : ce n'est qu'en aliénant mon bien qu'il me demeure inaliénable. (Klossowski, 1984 : 20)

Dans le cas du *Roberte* de Zucca, le jeu des stéréotypes, de par l'entremêlement au sein du film du « faire comprendre » et du « faire voir », se voient encore une fois démesurés, prenant part à « deux espaces » qui ne s'échangent pas :

Deux espaces s'ouvrent ici dont l'un semble l'analogie de l'autre, alors qu'ils ne sont pas interchangeables. Dilemme : ou bien celui mental de la scène décrite, du dialogue, de l'argumentation — le modèle désavouant l'identité du portrait, soit sa physionomie et du même coup l'interprétation que les comparses donnent de son geste, ainsi divulgué : ou bien celui de l'espace corporel (soit de la statuaire, soit projeté sur le tableau) la scène peinte, qui reproduit dans son mutisme même le geste interprétable, suggérant d'autres gestes possibles et contradictoires. Voilà pour ce qui est du caractère théâtral de mes compositions : une pantomime des esprits. (Klossowski, 2001 : 131)

Le film se jouant de la tension entre spéculaire et spéculation (voir section suivante), en plaçant les deux protagonistes dans des rôles qui, en apparence, répondent entièrement du stéréotype du couple marié, du mari et de l'épouse, permet l'autodestruction des stéréotypes devant le regard des contemplateurs ; chaque mouvement, chaque articulation stéréotypée renvoie à son propre éclatement, d'une scène à l'autre. Or, si le film de Zucca renforce ou plutôt, rend visible ce qui auparavant s'était donné dans l'écriture, et qu'il participe à l'obsession du signe unique, de la physionomie unique de *Roberte*, les dessins, en excluant toute part auditive et discursive, provoquent une surdramatisation de la physionomie de *Roberte*, en la répétant compulsivement dans diverses postures. Alors que le signe unique qu'est *Roberte* au sein des *Lois* a nécessité la rédaction d'un avertissement — ou d'une explication dédoublant le « faire comprendre » propre à l'univers de la spéculation — de ce caractère foncièrement unique de la physionomie, les dessins quant à eux, encore plus que le film de Zucca, obligent, par la vision répétée de la physionomie de *Roberte*, une saisie de cette unicité s'alliant au « une fois n'est rien » de Benjamin.

Les dessins qui reprennent la physionomie de Roberte ne sont pas seulement des dessins de Roberte, mais aussi les dessins de Diane et même, ceux du jeune Ogier, dont l'androgynie et les traits renvoient malgré tout à la physionomie préalable de Roberte¹⁹. Car que Roberte soit d'une certaine manière Denise, ou plutôt, que ce soit la physionomie de Denise qui informe celle de Roberte, cela est une évidence, mais que la physionomie de Roberte soit aussi celle de la chasseresse Diane, c'est-à-dire que la physionomie de Robert soit en son *fond* toutes les physionomies, rien ne rend cela plus évident que les dessins qui n'ont pas pour figure Roberte et qui pourtant, en répètent la présence corporelle. Si, certes, Klossowski n'a cessé de spécifier que ses dessins ne se veulent pas de simples illustrations de ce qu'il avait préalablement écrit, le cas de la déesse Diane est particulièrement pertinent pour penser la reprise constante de cette physionomie, à l'aune d'un texte qui prenait au sérieux la question du simulacre en tant que *simulacra*, statues des divinités, et d'une première édition chez Jean-Jacques Pauvert parsemé de photographies de la Diane de Versailles²⁰.

¹⁹ Jouffroy écrivait aussi, dans sa lettre à propos d'Ogier : « Votre nouvel Ogier, tel que vous le concevez pour votre nouveau Baphomet, est l'incarnation à laquelle vous aspiriez depuis que vous avez fait basculer vos fantasmes originaires dans votre vie quotidienne, par des mots puis par des images. Il triomphe ainsi de tout ce qui, dans la conceptualisation comme dans toute forme d'expression verbale, vous paraît manquer de puissance pour résister à cette industrialisation mesquine et mercantile contre laquelle vous avez lutté par votre peinture même. En suspendant ainsi votre modèle d'Ogier, les bras en croix, dans l'espace d'un théâtre universel, vous le substituez à d'autres images, obsédantes et parfois sinistres, de nos traditions. Peut-être est-il l'archétype originel de tous les autres, comme Orphée le fut, dit-on, de Jésus ? Derrière toutes les images, il y en a d'autres, comme il y a d'autres langues, multiples et réelles, derrière chacune d'elles. Ogier, tel que l'incarne à vos yeux Gabriel des Forêts, incarne peut-être l'ensemble de toutes les représentations dont vous êtes capables : une sorte d'au-delà de la cohérence et de l'incohérence, qui vous permet de ne pas avoir à choisir, comme Nietzsche échoua à le faire, dans ce que vous appelez son "euphorie de Turin", entre "Dionysos" et "le Crucifié". Ogier, tel que vous l'avez réinventé, devient la figure de la vie dans le territoire de la mort, en même temps que des deux sexes conciliés. Par votre dernière version du Baphomet, cet adolescent immortel qui va paraître en même temps que notre livre, vous êtes parvenu à cette limite extrême où les contradictions du pathos ne jouent plus. Vous avez créé un espace où la pensée se libère de toute idée institutionnelle. » (Jouffroy & Klossowski, 1994 : 180-181)

²⁰ Tel que j'en ai déjà discuté dans mon mémoire de maîtrise : « 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



Klossowski, 1954 : 210x150

La présence spatiale du simulacre (au sens de la statuaire de l'antiquité latine : *simulacrum*), évoquée dans *Le Bain de Diane*, m'amena peu à peu à développer l'acception de ce terme dans sa signification implicite de simulation — soit pratiquement à justifier la propension *imitative* de l'art traditionnel. (*ibidem*)

Dès 1954 — soit deux ans avant la parution du *Bain de Diane* — Klossowski avait produit un dessin de Diane et Actéon (titré *Diane et Actéon* – voir figure à gauche) à la mine de plomb dans lequel on reconnaît en la chasseresse la physionomie de Roberte, reconnaissance qui à rebours s'accroîtra par la mise en scène de Roberte dans le film de Zucca et dans les autres dessins,

notamment ceux de la fameuse scène dite des barres parallèles (une dizaine de dessins), dans lesquels Roberte est presque toujours coiffée d'un béret, béret qui dans le cas du dessin de Diane et Actéon est surmonté d'un croissant de lune.

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 emphasized 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" (Amstutz, 2005 : 139). 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 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 » (Agamben, 2015 : 59) ; 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. » (Sylvain, 2015 : 64)

Neuf dessins au total, parmi ceux actuellement recensés, ont pour motif la déesse surprise par Actéon : six ont été dessinés à la mine de plomb (trois desquels ne sont pas répertoriés au sein des expositions de Klossowski) et trois ont été dessinés aux crayons de couleur. Parmi les dessins aux crayons de couleur, deux d'entre eux représentent *M. de Max et Mlle de Glissant dans le rôle de Diane et Actéon* (il s'agit du titre du premier, le second étant simplement titré *M. de Max et Mlle de Glissant II*). Aux dessins s'ajoute une sculpture en résine synthétique²¹, qui répond littéralement au désir de produire des dessins *statuaires*, qui parce qu'en « grandeur réelle », s'imposent aussi physiquement au contemplateur, tout comme ils reprennent des codes stéréotypés que leur grandeur réelle dramatise encore une fois :

Rémi Zaugg — Beaucoup de vos dessins pourraient être des projets de sculptures.

Pierre Klossowski – Si vous dites ça, vous dites plus que la vérité, vous dites ma nostalgie. Si j'en avais les moyens — ce serait horriblement coûteux —, je réaliserais tous mes groupes en ronde-bosses. Les statues que j'aimerais faire — des figures de cire en somme —, je les voudrais d'un réalisme aussi académique que possible, sans aucune autre recherche de style ou d'expression plastique nouvelle, située entre l'abstraction et la vision concrète. Donc, quelque chose de tout à fait conventionnel, d'aussi conventionnel que possible. Vous avez parfaitement raison, mes compositions sont virtuellement des projets de sculptures.

Rémy Zaugg — Donc vous choisissez dans vos livres ou ailleurs des scènes et des situations qui se prêtent à la statuaire : des personnages et des objets liés et imbriqués les uns dans les autres à la manière du Laocoon, et ceci comme les auteurs de la comédie grecque qui, entre tous les métiers, choisissent des personnages typiques utilisant la parole séductrice ou des stéréotypes ayant tous le caractère théâtral de la flatterie, de la vantardise, bref, des personnages du quotidiens taillés sur mesure pour leur genre théâtral : le parasite, le courtisan ou la courtisane, le cuisinier, le marchand de poisson, le philosophe. Cependant le motif n'est pas tout : le caractère sculptural de vos dessins provient aussi de votre manière de travailler les personnages et le décor [...] Dans vos dessins, les personnages, en gros plan et en pied, sont très exécutés, alors que le lieu de l'action est plus suggéré que représenté et est limité à des indications telles qu'un sol, un plan vertical, quelques accessoires quotidiens et banals, une rampe d'escalier, une porte, une fenêtre. Les personnages ressortent. Le lieu semble contingent, tandis que les personnages forment une entité, un bloc qui paraît amovible. La sculpture dessinée donne l'impression qu'elle pourrait être transportée ailleurs. (Klossowski & Zaugg, 1990 : 191-192)

Que le domaine du visuel et celui du textuel demeurent pour Klossowski inéchangeable, il reste qu'entre les deux s'instituent encore une fois une rencontre par les motifs, les personnages, qui

²¹ Dimensions : 244x176x122. Réalisée en 1990, exposée d'ailleurs encore le 3 mars 2017 à Berlin.

reviennent dans les deux formes prises par l'œuvre, et qu'ici même, dans le cas des dessins et d'après la description donnée ci-haut par Zaugg, les personnages, en tant que participant d'un même phénomène littéraire²², fonctionnent dans les dessins sous la forme de la rencontre, c'est-à-dire qu'ils y apparaissent d'une manière transcendante au sein d'un paysage contingent, ils surgissent selon un mouvement de l'esprit qui les donne à voir sous la forme d'une action verticale de la pensée, action verticale présente dans les personnages dessinés en plein pied, sur une toile elle-même tendue verticalement sur un mur, alors que le producteur les dessine aussi debout, de par les choix techniques que celui-ci a faits, reconduisant par le fait même le caractère proprement *simulatoire* qui appartient aux statues. Devant les dessins de Diane, nous nous retrouvons en quelque sorte dans la position d'Actéon devant le démon qui a donné à Diane un corps pour lui permettre d'être vu :

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. (Klossowski, 1956 : 57)

Or ce que nous voyons est le démon de Klossowski, démon au sens de ce qui l'habite, l'obsession pour la physionomie de Roberte qui, si le démon choisit sa forme en fonction de celui pour qui elle est donnée à voir, sera certes, dans le cas de Klossowski, la physionomie de Roberte, obsession que les dessins répètent et reconduisent aux yeux des contemplateurs afin de leur présenter une expérience qui doit cesser d'être dite, et ne se donner à voir qu'en tant que stéréotype d'une physionomie féminine dépassée, c'est-à-dire non pas inscrite comme la physionomie par

²² Encore une fois selon la conception du littéraire tel qu'articulée par Scheler et explicité par Terry Cochran dans son "The Knowing of Literature" : « It belongs to thinking in its very essence, and, as such, permeates all intellectual production, in every domain of segmented knowledge. [...] Literature—whether writing or the material artifact generally—bears the mark of mind without being reduced to the historical moment of its creation, to a given form of disciplinary knowledge, or to historical evolution. » (Cochran, 2007 : 135)

excellence de l'époque à laquelle sont produits les dessins, mais la physionomie ancienne, c'est-à-dire simulée et dont l'origine est impossible à atteindre, d'une obsession qui n'a de cesse d'agiter l'âme de celui qui la dessine et de celui qui la regarde.

Le reflet spéculaire de l'image

Encore dans un entretien avec Arnaud aujourd'hui publié dans le recueil titré *La Ressemblance*,

Klossowski affirme :

L'image est un signe, mais d'un univers autre que celui des signes signifiants. Elle est spéculaire et non spéculation. Dans l'Antiquité, les statues avaient un rôle tutélaire²³, mais ne participaient pas de l'essence divine. Ce n'est qu'à partir du Christianisme, soit, *après l'Incarnation*, que l'image exprime *le surnaturel* dans les réalités charnelles et terrestres qu'elle reproduit. D'où la question des iconoclastes²⁴ ! Pour ma part, je m'en tiens à des motifs spécifiquement spéculaires. (Klossowski, 1984 : 105)

²³ Tutélaire provient du latin *tutularis*, soit « protecteur, tutélaire » (Gaffiot, 1934 : 1616), qui correspondrait, dans le christianisme, non pas à la divinité elle-même, mais plutôt aux « anges gardiens ». Les statues des divinités, les *simulacra*, tiennent ce rôle, sans pour autant qu'on suppose que cette position en fait des icônes au sens où le christianisme a justifié son utilisation de la représentation en tant qu'icônes et non pas idoles, c'est-à-dire, comme ce qui justement ne montre pas Dieu mais y fait allusion.

²⁴ Certes, l'irruption de l'Incarnation du Christ dans le monde participera à changer radicalement l'image, menant à une importante querelle au sein du christianisme antique byzantin, soit la fameuse querelle des icônes. Les arguments des iconoclastes, qu'on peut déjà retrouver en partie dans les textes d'Eusèbe de Césarée (voir notamment *La préparation évangélique*, Livre XII, Chapitre XIX & *Démonstration évangélique*, Livre IV, Chapitre II-III-V) qui condamnait, à partir de l'argumentation platonicienne, l'usage des images, ont notamment été présentés lors du Concile de Hiérea, du 10 février au 8 août 754, concile qui ne fait pas partie des Conciles œcuméniques puisque le Concile de Nicée II a servi principalement à récuser l'iconoclasme et à réintégrer au sein de la doctrine chrétienne les icônes, mettant ainsi fin définitivement à la querelle, et insistant sur une conception des images comme metaxu, soit comme ponts vers Dieu, c'est-à-dire comme une nécessaire médiation menant à l'adoration de la surnature qui n'est pas dans les images elles-mêmes, mais où l'on peut en observer l'éclat, c'est-à-dire qui y fait *allusion*. Dans la mesure où l'image exprime alors une surnature qui ne se donne pas à la représentation, qui ne se donne pas à la vue, ou plutôt, qui échappe à toutes représentations, les iconoclastes choisissent l'extrême pointe de l'argument platonicien, qui consiste à refuser toutes tentatives de représenter le Dieu et le Fils, geste qui, ramenant par la « folie du peintre » le suprasensible au sein du sensible, ou en prétendant que le sensible peut être suprasensible, ne peut être qu'impie. Bien sûr, l'histoire du christianisme antique, au cours de ses premiers siècles, est en grande partie celle d'une lutte contre des hérésies, ou, des idolâtries, et c'est la crainte de desdites idolâtries qui mène au rejet de l'image et à la querelle des icônes, qui n'est que le point culminant d'un long questionnement sur la nature de l'image en regard de la nature du Dieu chrétien, que « Le Symbole de Nicée », adopté durant le Premier Concile de Nicée en 325, avait définies en tant que consubstantiel, traduction du grec *homoousia*. Contre les arguments iconoclastes, les arguments des iconodules, dont Jean Damascène est le représentant par excellence, usent eux aussi de la philosophie platonicienne pour revendiquer le droit à la représentation, la pertinence des icônes, en s'échinant à jouer de la possibilité d'une bonne et d'une mauvaise représentation que Platon lui-même déployait dans *La République*. Dans un même temps, autant les iconodules que les iconoclastes reconnaissent à l'Incarnation du Christ, c'est-à-dire à la matérialisation, à la mise en chair du Dieu unique au sein du Fils, son importance, puisque c'est précisément autour de celle-ci que se fondent les deux arguments. Le Christ s'étant fait chair, et étant lui-même l'image de Dieu, c'est cette image de Dieu qu'il est possible de représenter, et qui doit s'entendre, dans les images, les icônes, comme fonctionnant sous la forme

Le terme spéculaire renvoie à un minéral ou un métal « qui réfléchit la lumière comme un miroir », tout comme il renvoie à la pierre spéculaire²⁵, « pierre transparente qui servait de vitre dans l'Antiquité » ainsi qu'à ce qui est « produit par un miroir, qui semble produit par un miroir », une « image, réflexion spéculaire » et à ce « qui réfléchit la lumière comme un miroir » (CNRTL, Spéculaire). Or le reflet, la réflexion de la lumière dans un miroir, ce n'est pas la théorie du reflet en tant que synonyme de l'imitation du réel, donc en tant que mimésis platonicienne, c'est le reflet en tant qu'il tord déjà le réel, qu'il n'est déjà plus le même que le réel, ce dans la plus grande ressemblance qu'il laisse voir, ou croire. Encore une fois, il s'agit de prendre le terme spéculaire au pied de la lettre, soit spéculaire en tant que ce qui reflète, en tant que miroir, un reflet qui inscrit déjà une différence, une forme de distorsion, une symétrie de l'image qui comme symétrie n'est déjà plus tout à fait le même²⁶, tout comme la pierre spéculaire, en tant que matériau utilisé pour

de l'allégorie propre au texte sacré. Autrement dit, l'image est un contenant permettant le dévoilement d'un contenu qui la dépasse et qui une fois compris, est fixé une fois pour toutes. Si les iconoclastes, dont Césarée est l'un des représentants anachroniques, en tireront comme conséquence que l'image, en tant que contenant d'un contenu allégorique, n'a pas de valeur (c'est-à-dire que la seule Incarnation du Christ doit, pour les iconodules, suffire à éveiller la foi, à entendre son message, et qu'ainsi les tentatives de reproductions de cette première matérialisation ne sont ni nécessaires, ni légitimes), Damascène, et les iconodules plus largement, considéreront plutôt cet aspect propre à l'image allégorique comme une manifestation nécessaire au sein du sensible de la présence divine, soit comme un contenant, un premier pont, permettant de parvenir au contenu qu'il sous-tend. Or, si c'est certes la question de la nature divine qui est en jeu dans la querelle, nature qui n'est pas en elle-même représentable, mais que les iconodules articulent, tel qu'indiqué ci-haut, comme un possible pont vers Dieu, il est aussi une autre question en jeu de façon implicite et latente dans la querelle, qui est celle du libre arbitre et de la grâce depuis les textes de Saint-Paul et d'Augustin, en passant par la querelle entre les jésuites et les jansénistes, et qui sera aussi constitutive des schismes protestants suite à la Réforme (le *peccate fortiter* de Luther, qui sera d'ailleurs central pour Hamann, ce dont il est question dans la préface de Klossowski à la traduction de celui-ci). La distinction opérée par les iconodules entre les icônes et les idoles est principalement tirée de la notion de libre arbitre, autrement dit de la capacité propre au contemplateur à reconnaître que ce qu'il observe dans l'image n'est pas Dieu lui-même mais l'éclat de celui-ci, rendu possible par la mise en chair du Christ, qui a bel et bien été vue.

²⁵ Pierre décrite par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* : « Quant à la pierre spéculaire, puisqu'on la range aussi parmi les pierres, elle se fend avec beaucoup plus de facilité, et on la partage en feuilles aussi minces qu'on veut. Autrefois l'Espagne citérieure seule la fournissait, et non pas même toute la contrée, mais un rayon de cent mille environ autour de la ville de Segobrien. Maintenant on en trouve dans l'île de Chypre, en Cappadoce, en Sicile ; et, tout récemment, on en a découvert en Afrique. À toutes on préfère les pierres spéculaires de l'Espagne. Celles de la Cappadoce sont très délicates, très grandes, mais ternes. » (L'Ancien, 1877 : 525)

²⁶ C'est précisément ce que Foucault soulevait dans son article intitulé « La prose d'Actéon » et portant sur *Le bain de Diane* de Klossowski, lorsqu'il écrit : « venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler c'est, originairement, venir ensemble) » (Foucault, 1964 : 449). Cet article de Foucault peut lui aussi être consulté dans *Dits et Écrits, Tome I* (2001).

fabriquer des vitres, renvoie à un « voir à travers », donc à un voir à travers la forme pour observer le fond de l'œuvre, fond qui agit à la fois sur l'âme du producteur (qui ne produit chez Klossowski que selon les agitations de l'âme) et sur celle du contemplateur²⁷. Spéculaire veut ici se distinguer de la spéculation, dans la mesure où la spéculation est de l'ordre du discours, du « faire comprendre », plutôt que du « faire voir », alors même que l'une des phrases les plus citées quant au penseur est la suivante : « Je me trouve sous la dictée de l'image. C'est la vision qui exige que je dise tout ce que me donne la vision ». Cette phrase de Klossowski, qu'on retrouve dans le livre d'Arnaud (1990), est aussi répétée par Fleischer pour présenter le penseur dans son documentaire de 1996. Or la phrase provient elle-même de l'entretien avec Rémy Zaugg, où elle est formulée au sein d'un paragraphe qui va ainsi :

Pour moi, le film, les tableaux, c'est du spectacle. Je l'ai dit aussi pour la rédaction de mes livres. Même quand je décris une situation qui n'est pas rendue immédiatement par l'image, c'est du spectacle. Un scénario, un livre, c'est toujours une succession de scènes, une succession d'instant que je décris, que j'imagine tels que les expriment les mots que j'utilise. Mais en fait, je suis sous la dictée de l'image. L'image me dicte ce que je dois dire. Oui, la vision exige que je dise tout ce que me donne la vision et tout ce que je trouve dans la vision. (Klossowski & Zaugg, 1984 : 8)

Le spectacle, il faut l'entendre dans son sens littéral encore une fois, le prendre au pied de la lettre, « ce qui se présente au regard ; vue d'ensemble qui attire l'attention et/ou éveille des réactions » (CNRTL, Spectacle), tout comme le pantomime, qui est littéralement le sans-parole — voire ce qui ne peut être connu, dès lors que le dire est associé, dans la tradition occidentale, au *Logos* et à la connaissance —, et l'image, littéralement, ne *dit* rien. C'est bien en ce sens que l'image klossowskienne, comprise comme vue de l'esprit se présentant dans l'écriture et dans le dessin,

²⁷ Contemplateur qu'il faut comprendre au sens où Benjamin décrit le rapport entre l'œuvre d'art et le récepteur dans « La tâche du traducteur », lorsqu'il écrit « En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme [...]. De même, l'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire. » (Benjamin, 2000 : 244)

dessin qui en tant que sans paroles, exagère à son tour la pantomime constitutive de l'œuvre, est spéculaire et non pas spéculation, tout comme elle se situe contre le libre arbitre (voir deuxième partie, chapitre III), qui ne jaillit que dans l'univers de la spéculation. Lorsque Klossowski dit « c'est toujours une succession de scènes » (Klossowski & Zaugg, 1984 : 8), on est bien dans l'aléatoire propre à la rencontre, dès lors que les scènes étant comprises comme des « instants », elles ne sont aucunement entendues comme une linéarité narrative, comme une linéarité du discours qui les agencent pour former une temporalisation de l'œuvre qui serait celle d'un début et d'une fin, d'une narration qui se clôt puisqu'elle se termine. Les instants se succèdent, dans l'écriture comme dans les dessins, en fonction d'une fortuité première qui ne devient nécessité de la présentation que sous la forme de l'après-coup de la rencontre, de l'observation des gouttes de pluie. Le caractère spéculaire de l'image et des motifs klossowskien se manifeste certainement dans toute l'œuvre, mais afin d'analyser de façon plus détaillée les modes de présentations de ce caractère, la section suivante s'intéresse au film de Raoul Ruiz, *L'hypothèse du tableau volé*, qui parce que réalisé par Ruiz en collaboration avec Klossowski, permet aussi d'affiner la tension entre le producteur et le contemplateur, entre l'agitation de l'âme qui elle-même passe du producteur au contemplateur.

Le spéculaire dans *L'hypothèse du tableau volé* de Raoul Ruiz

L'hypothèse du tableau volé de Raoul Ruiz sort en 1979. Ruiz, fasciné par l'œuvre de Klossowski et par son *Baphomet*, désire adapter le livre au cinéma, projet auquel il renonce dans la mesure où le *Baphomet*, de par les souffles qui y sont mis en scène — c'est-à-dire une pneumatologie —, exagère, dramatise le spéculaire, le voir au travers, à tel point que cette exagération ne peut se présenter dans l'image, puisque littéralement on ne peut pas voir les souffles, décrits comme des intensités d'intentions qui s'interpénètrent et se diluent entre eux de par cette interpénétration

constante — dissolution de l'identité qui avant leur existence sous la seule forme de souffles se différenciaient principalement par leurs corps²⁸. Ou plutôt, on ne peut voir qu'à travers eux, forme de transparence poussée à sa plus extrême pointe, qui mène à l'impossibilité pour Ruiz de mener à bout ce projet de film. C'est ainsi que Ruiz décide de réaliser un film inspiré librement des motifs qui traversent l'œuvre de Klossowski, en collaborant avec ce dernier pour la réalisation de ce qui deviendra *L'hypothèse du tableau volé*, film sans couleurs, soit en noir et blanc, « mais pourtant ! » (Klossowski & Ruiz, 1979 : 11 min. 17 sec.).

Le film suit un collectionneur de tableaux qui s'intéresse à une série de tableaux produite par le peintre Frédéric Tonnerre — le Tonnerre des *Lois de l'hospitalité* et de *Roberte* de Zucca, dont Octave est lui-même épris, notamment, par son tableau représentant Lucrèce et Tarquin. Or dans le cas de *L'hypothèse du tableau volé*, la série de tableaux réalisée par Tonnerre, qui comporte au total 7 tableaux, mais dont l'un d'entre eux (le quatrième de la série), volé, n'a jamais été vu — ce que le titre annonce déjà —, se voit reproduite par le collectionneur au sein de son manoir sous la forme de tableaux vivants²⁹, de manière à expliciter ce qui permet de penser qu'il s'agit bel et bien d'une série, mais aussi, de montrer ce qui dans les tableaux a mené à un si grand scandale, dont le nœud central est la phrase suivante « Les tableaux mis en scène par le moyen technique des tableaux vivants ne font pas allusion, ils montrent. » (*Ibid.* : 11 min. 23 sec.)

La reproduction de la série sous la forme de tableaux vivants, en tant, je répète, qu'ils *montrent*, est produite par le collectionneur précisément parce qu'au moment du scandale, récit dont le collectionneur fait la narration juste avant d'affirmer la citation ci-haut, Tonnerre lui-même

²⁸ Autre jeu stéréotypé qui reprend à son compte pour la pousser jusqu'à en faire du monstrueux la séparation du corps et de l'âme : « [...] la différence, c'est le monstre » (Deleuze, 1969 : 44).

²⁹ Notons par ailleurs que deux des premiers articles de Klossowski s'intéressant à l'art pictural se retrouvent aujourd'hui publiés dans le recueil intitulé justement *Tableaux vivants* (2001). Le premier s'intitule « Du tableau vivant dans la peinture de Balthus », le second « La *Judith* de Frédéric Tonnerre », article entier écrit à partir d'un faux tableau et d'un faux peintre, ou plutôt, d'un tableau et d'un peintre fictionnels tous deux correspondant à des obsessions, des images mentales de Klossowski.

aurait osé se défendre, à la suite de l'irruption d'un corps policier ayant surpris une cérémonie que celui-ci avait peinte en tant que dernier tableau de la série — cérémonie qui n'est autre que la cérémonie autour du jeune Ogier mise en scène dans *Le Baphomet* —, en écrivant dans une lettre que ce que les policiers avaient surpris n'était pas la cérémonie elle-même, mais simplement un tableau vivant conçu à partir du tableau peint, reproduction simulée de la dernière toile en « grandeur réelle ». Ainsi, tel que le dit le collectionneur, les tableaux « étaient la cérémonie » (*Ibid.* : 11 min. 13 sec.), dès lors que la cérémonie n'existe qu'en tant que tableau.

Les tableaux composant la série de Tonnerre et reproduits tout au long du film en tant que tableaux vivants sont tous teintés de motifs et de thèmes de l'univers klossowskien, le premier par exemple met en scène Actéon surprenant Diane au bain, le second des Templiers durant les croisades, jusqu'au dernier qui, je l'ai dit, culmine dans la représentation d'une cérémonie autour du Baphomet, hérésie dont furent accusés les templiers et que récupère Klossowski dans le roman du même titre. Le tableau volé quant à lui est représenté par un masque, un *prósôpon*, tableau marqué par son absence et qui en même temps permet la circonvolution complète de la série, sa justification, ou, son *hypothèse*, précisément parce qu'il s'agit d'un masque, masque qui donc, parce qu'*atopos*, se prête à une infinie possibilité d'interprétation. Si l'entièreté du film repose sur une appréhension succincte du caractère foncièrement spéculaire des motifs klossowskiens, un moment singulier en permet une *hyperbolisation* — c'est-à-dire une dramatisation — qui éclaire profondément la teneur du reflet et ses liens avec le sceau *atopos* de toute l'œuvre et même, de Klossowski lui-même.

Ce moment, que l'on pourrait encore une fois qualifier de littéral, se tient dans l'interstice menant du tableau vivant d'Actéon surprenant Diane — Actéon qui dans *Le bain de Diane* est décrit comme celui qui « lâche[r] la proie pour l'ombre » (Klossowski, 1956 : 16), autrement dit, qui ne comprend pas que Diane montre, croyant toujours qu'elle fait plutôt *allusion*, vision des

images, ou de la présentation du divin dans le monde qui s'approche beaucoup plus d'une conception platonicienne et chrétienne de la représentation, soit ce qui ne montre pas Dieu, mais y fait, justement allusion³⁰ — et l'arrivée au second tableau, décrit par le collectionneur comme « une partie d'échecs interrompue soudainement par l'arrivée d'un croisé » (Klossowski & Ruiz, 1979 : 18 min. 32 sec.). Ledit second tableau est d'ailleurs décrit par le collectionneur dès le début du film, alors qu'il explique que le scandale, bien que concentré dans un seul tableau, celui de la cérémonie, n'en concerne pas moins tous les autres, soit, l'entièreté de la série, dont chacun des tableaux pris individuellement comporte des détails qui les lient entre eux, détails que la reproduction en tableaux vivants servira à mettre en scène. Or avant d'aller plus avant dans l'exposition de ce que j'ai nommé « le moment », il vaut la peine de soulever ce qu'indique le collectionneur dès le début du film relativement au second tableau :

Celui-ci par exemple. Nous voyons deux croisées, en train de jouer aux échecs. Vous dites que la mise en scène est théâtrale. Bien entendu. Mais que signifie théâtral ? Les gestes ? La disposition des personnages ? Non, non, non, pas du tout. Non, ce que vous appelez théâtral provient d'un simple détail : l'éclairage. De ces deux rayons de lumière, l'un entre par la fenêtre de droite et l'autre par la fenêtre de gauche. Ce qui suggère un monde avec deux soleils. Remarquez que je ne vous donne là qu'un seul exemple. (Klossowski & Ruiz, 1979 : 6 min. 48 sec.).

L'éclairage, cette *suggestion* de deux soleils, soit l'entrée de la lumière via deux faisceaux distincts et pourtant symétriques, l'un entrant par la fenêtre de droite du tableau, l'autre par la fenêtre de gauche, envisagé par le collectionneur comme fondant la théâtralité de la scène, ravive dans la

³⁰ Tel que l'article notamment Damascène afin de justifier l'usage de la représentation face aux iconoclastes : « Ne pas figurer l'invisible, mais celui qui s'est rendu visible. “Car vous n'avez pas vu sa forme” (Jn 5, 37) dit l'Écriture. Comment pourra-t-on figurer ce qui est invisible ? Comment pourra-t-on représenter ce qui n'est pas représentable ? Comment pourra-t-on inscrire ce qui n'est ni quantifiable ni mesurable ni déterminé ? Comment pourra-t-on fabriquer ce qui est dépourvu de forme ? Comment pourra-t-on colorer ce qui est ce qui est sans corps ? Comment pourra-t-on tracer les contours de ce qui est sans contours ? Qu'est-ce donc que cela, qui est exprimé d'une façon si mystérieuse ? Désormais, c'est évident, tu ne dois fabriquer d'image de ce qui est invisible mais lorsque tu verras l'incorporel fait homme à cause de toi, alors tu sculpteras cette forme humaine ; lorsque deviendra visible en chair celui qui était invisible, alors tu fabriqueras une image à la ressemblance de celui que tu as vu ; quand tu verras celui qui est incorporel et sans contours, inquantifiable, sans âge, sans mesure et sans grandeur à cause de la supériorité de sa propre nature, lui qui a une forme divine, prendre la forme d'un esclave et soumettre son corps à la quantité, à l'âge et au caractère, alors tu le graveras sur ta planche et tu le donneras à contempler parce qu'il a accepté d'être vu. » (Damascène, 1994 : 40-41)

série de Tonnerre, dès cette mention, la question de la perspective baroque, un accent mis sur un jeu de clair-obscur, de nuances de lumières : « Le clair-obscur déploie son mouvement alternatif de “montées-descentes” entre les pôles du blanc et du noir. » (Klee, 1985 : 63) Toutefois, dans la symétrie des deux rayons de lumière, se voit dramatiser l’effet produit par ce que Klee nomme la « dimension tonale » et la « dimension calorique » :

Dimension tonale : la dimension « *haut-bas* » est le lieu du principe *d’éclaircement*. Tout en haut le soleil — lumière, tout en bas la nuit. Dimension calorique (couleur) : la dimension « *gauche-droite* » est le lieu du principe de *température*. À droite le soleil-chaleur, à gauche le froid. Si la dimension tonale (« *haut-bas* ») s’adjoint une action chromatique, notre schéma s’enrichit de la dimension des contrastes de température. La conjugaison des deux dimensions donne deux directions au mouvement et contre-mouvement. En outre, progression et dégression dans la combinaison font entrer en jeu la dimension « *devant-derrrière* ». L’ensemble fait alors penser à une *toupie* faite d’un fil à plomb et d’un disque. Son équilibre tridimensionnel, spatial, résulte de la coordination des mouvements d’équilibre du disque et de l’axe. (*Ibid.* : 64-65)

Dramatisation qui a aussi pour effet de remettre en question un principe de représentation « réaliste », ou une conception du tableau comme « copie documentaire de la réalité » (Klossowski, 1984 : 70), insérant le tableau dans un monde de reflet, un univers spéculaire, où la symétrie s’annonce dès cette description du tableau comme distorsion de la réalité qui répond à la fausse possibilité de représenter le réel sous la forme d’une imitation parfaite, et se situe dans une pantomime, c’est-à-dire un univers de geste³¹ qui récuse un en soi du réel qu’il serait possible de reproduire par la représentation.

Or à la suite de cette description du tableau par le collectionneur, commence la tournée du manoir empli des reproductions en tableaux vivants de la série de Tonnerre, c’est-à-dire les passages continuels, tout au long du film, entre le « faire comprendre » et le « faire voir », univers spéculaire où la spéculation, soit le discours, n’en demeure en quelque sorte pas moins spéculaire, puisque le spéculaire est au cœur du rapport entretenu par le collectionneur à la série de tableaux

³¹ L’interprétation n’est-elle pas elle-même un *geste* de l’esprit ?

qui l'obsèdent, renvoyant toujours sur ceux-ci sa propre agitation interne, sa propre « âme », là où les tableaux sont à leur tour des reflets d'une manière de les accueillir :

A.A. — Mais il y a une différence fondamentale entre produire un simulacre et l'accueillir. Toute forme de communication est toujours grevée par ce hiatus entre la volonté d'atteindre et la faculté d'être atteint. Pour celui qui regarde le tableau, ce que le peintre désigne comme une certaine ressemblance devient une autre ressemblance...

P.K. — Les forces démoniques obsessionnelles agissent simultanément, mais différemment dans l'artiste et dans son contemplateur. (Arnaud & Klossowski, 1984 : 106)

Affirmation que Klossowski reprend de Tertullien bien sûr, « Le démon était à la fois dans la chose qu'il faisait voir et dans celui à qui il faisait voir la chose³² » (Tertullien via Klossowski, in Klossowski & Zaugg, 1990 : 195). Cette action dans l'âme du collectionneur n'est pas sans rappeler la fortuité de la révélation traitée dans le premier chapitre de la seconde section de cette thèse, c'est-à-dire l'aspect impératif demandé par une révélation qui une fois tombée sur le contemplateur, l'oblige à agir à propos de la série de tableaux de Tonnerre, agir qui se présente justement dans la présentation, au sein de son manoir, des tableaux sous la forme de tableaux vivants. Cette révélation, il importe de soulever à nouveau qu'elle participe du jeu, tel que décrit par Klossowski : « On commence à jouer parce qu'on croit qu'il y a un hasard. Et puis, on entre dans un *ordre* auquel on ne peut plus échapper. » (Arnaud & Klossowski, 1984 : 110, je souligne)

Le jeu du collectionneur, de par la reproduction de la série en tableaux vivants, reproduction qui sert aussi à tenter de légitimer la série en tant que série, donc à établir entre les 7 tableaux des passages, des liaisons, devient nécessité qui est aussi contrainte par le manoir lui-même, l'espace du manoir à l'intérieur duquel sont mis en scènes les tableaux et qui, dans sa

³² La phrase apparaît d'ailleurs dans le court film de Coulibeuf, *Klossowski, peintre-exorciste*, série de trois petits courts-métrages (« À la galerie », « Images-miroirs », « Les crayons de couleur »), ce en introduction au premier (Coulibeuf, 1988 : 0 min. 22 secondes). Elle ne fait cependant pas partie des extraits que Klossowski avait choisis pour sa traduction d'une partie du *De anima* en 1948, aujourd'hui publiée chez Gallimard (Tertullien, trad. Klossowski. *Du sommeil, des songes et de la mort*. Paris : Gallimard, 1999). Lorsque la traduction, parue initialement dans la revue *La Licorne* en 1948, est rééditée pour une publication chez Gallimard, il n'existait toujours pas de traduction française du *De anima* de Tertullien. Les Éditions du Cerf en ont publié une en 2019, éditée et traduite par Jerónimo Leal et Paul Mattei (Tertullien. *De l'âme*. Paris : Éditions du Cerf, 2019)

spatialité, organise les tableaux en tant que série. Ainsi, dans le premier tableau, celui, je le rappelle, où Actéon épie Diane, s'ajoute un tiers, tenant un miroir, mis de l'avant par le narrateur (qui n'est pas le collectionneur), enclenchant par le fait même une courte série de questions et de réponses entre le narrateur et le collectionneur :

- Ce troisième personnage est-il vraiment nécessaire ? Pourquoi cette tierce personne ? Et pourquoi tient-elle un miroir ?
- Et bien le miroir que vous mentionnez aurait servi à aveugler la proie. En ce sens le rôle du tiers dans la scène de Diane et Actéon assume une importance inattendue. En effet il ne serait échappé à personne que ce tiers exclu fait irruption dans la scène uniquement pour guetter le guetteur. Par ailleurs, il ne serait pas impossible que la proie ne soit autre qu'Actéon lui-même, métamorphosé, châtié, pour avoir osé jeter un regard sur la déesse.
- Pourtant, qu'y a-t-il dans ce tableau qui nous porte à penser qu'il s'agit là du premier d'une série ? Qu'y a-t-il en lui qui nous conduise à ce que nous pouvons considérer comme le suivant ?
- Au risque de déranger un enchaînement un peu trop facile, je veux me permettre de semer un doute. Et si le thème de la Diane chasseresse n'était qu'une fausse piste ? Et si les éléments insolites n'étaient que des pièges ? Et s'il fallait rechercher la piste hors de la scène ? Une piste qui serait révélée par un détail secondaire, mais exposé à la vue de tous ? Admettons que cet extravagant accessoire de chasse qu'est le miroir nous offre au moins un fil conducteur qui est susceptible d'assurer la poursuite de l'histoire.
- Le collectionneur nous demande de nous détourner de la simple anecdote ainsi que de l'analyse de la disposition des objets, voire de la direction du regard du personnage.
- Regardez le miroir. Le miroir reflète le soleil et projette ses rayons. Suivons leur direction.
- Nous voyons des rayons de soleil reflétés par le miroir et tombants sur l'un des soupirails³³ de la maison. (Klossowski & Ruiz, 1979 : 14 min. 33 sec.)

À la suite de l'image des rayons arrivant sur le soupirail, le film nous mène au second tableau, celui de la partie d'échecs et des Croisées, dans lequel s'immiscent les rayons et de la fenêtre de droite, et de la fenêtre de gauche, cette théâtralité de l'éclairage soulevé auparavant par le collectionneur. Le narrateur ajoute : « On comprend alors que le soleil entre directement par la fenêtre de gauche, tandis que la réflexion des mêmes rayons dans le miroir du tableau précédent pénètre dans la scène par la fenêtre opposée. Tel est donc la solution de l'énigme des deux lumières contradictoires. » (*Ibid.* : 18 min. 38 sec.) Le caractère proprement spéculaire se tient tout entier dans le miroir en tant que justification du passage entre les deux tableaux, soit en tant qu'instituant,

³³ Le pluriel de soupirail est certes soupiraux, or c'est bien « l'un des soupirails » qui est dit par le narrateur.

par un jeu de reflet, la possibilité même de concevoir un lien entre les deux premiers tableaux, c'est-à-dire d'établir le premier mouvement permettant de penser qu'il s'agit bel et bien d'une série, série au sens klossowskien d'une « succession de scènes », succession d'instant, d'images qui renvoient à d'autres non pas selon une nécessité qui les précéderait, mais selon une nécessité interne à l'acte d'interprétation et d'observation opéré par le contemplateur, qui dans le film correspond bien sûr au collectionneur. Moment littéral puisqu'il s'agit du reflet d'un miroir, mais qui on l'aura compris, de par l'importance de la rencontre au cœur de l'œuvre, se dilue dans son sens figuré, dans la dissymétrie du réel qu'il opère dans le second tableau et que pourtant, il justifie.

Ainsi les dessins, les films, s'ils sont, j'insiste, non-échangeables d'avec le mode de présentation qu'est celui de la spéculation, du « faire comprendre », cristallisent bel et bien le nœud de la rencontre dont l'œuvre entière de Klossowski est on ne peut plus exemplaire. Car ce chapitre montre comment l'image et sa production relèvent elles aussi du dispositif de cette thèse. L'image, en tant que reflet, n'est pas le lieu de créations d'oppositions mais bien un dispositif de la rencontre, elle est un pli, une pensée se chevauchant dans toutes ses apparentes contradictions, le point où se rejoignent tous les motifs d'une œuvre qui refuse une culture, une tradition, précisément parce qu'elle s'est sclérosée et refuse toute rencontre, soit toute pensée qui s'époumone à crier sa singularité en face des siècles et des cultures.

Postface

Pierre Klossowski est mort en 2001, au tout début du XXI^e siècle. Aussi proche puisse-t-il nous paraître historiquement, il est en même temps très loin de nous, très loin comme le sont aussi aujourd'hui, dans le présent actuel du XXI^e siècle, nombres des penseurs qu'il a côtoyés en France, avec qui il a partagé ses œuvres et sa pensée en tant que contemporains. Tout simplement, il n'est plus notre contemporain, bien qu'une vingtaine d'années seulement nous sépare de sa disparition immanente, ses productions ayant été quant à elles réalisées au cours du XX^e siècle. Sans doute est-ce lié à ce que celui-ci écrivait à propos de Nietzsche, dont les questions, alors qu'il écrivait, ne dataient que de « quelque quatre-vingts ans » (Klossowski, 1969 : 11) et qui déjà, dans une modernité ayant multiplié ses capacités de reproduction et de production, même dans l'univers du savoir, semblaient si loin. Ce que Klossowski notait alors quant à Nietzsche s'est, cela est bien connu, considérablement accentué, et l'accroissement considérable des moyens de production, de reproduction et de dissémination de l'information apparaissent faire en sorte que tout nous semble aussi, plus rapidement, lointain. Ainsi, Klossowski est si proche et à la fois si lointain, déjà ! Or tel que l'écrivait Perros et tel qu'a cherché à le montrer cette thèse, il semble que Klossowski ait toujours été *si proche et si lointain, déjà !*, même pour ses contemporains. Ce si proche et si lointain est exactement lié à la qualité figurative qui constitue Klossowski, qualité faisant de celui-ci et de son œuvre une figure épistémologique du littéraire. Alors que la plupart des spécialistes de Klossowski ont certes mis de l'avant la singularité du penseur, ce qu'il avait de foncièrement inusité et baroque, il semble qu'avant cette thèse, cette singularité n'a jamais été pensée à ce point comme dépassant Klossowski lui-même, c'est-à-dire comme une singularité nous disant quelque chose non pas seulement à propos de Klossowski et de son œuvre, mais à propos du phénomène littéraire et

du rapport que celui-ci entretient au savoir. Rapport qui lui est propre et qui pourtant excède le catalogage institutionnel. Klossowski comme figure nous dit quelque chose sur le littéraire, sur la façon dont le littéraire pense, de par son *si proche et si lointain, déjà !*, qui finalement est une autre manière de dire son caractère *atopos*.

Si la pensée littéraire ne se résume pas aux catégorisations disciplinaires, ni à l'ici et maintenant que celles-ci impliquent, c'est-à-dire à l'état supposément « actuel » du savoir, alors la figure de Klossowski est bel et bien exemplaire des mouvements rendus possibles par la pensée et la puissance littéraires ; or elle est exemplaire de ces mouvements lorsqu'elle est inscrite dans une certaine économie du littéraire, économie qui se refuse à n'être qu'une réponse à l'ici et maintenant pour en être une de « l'aujourd'hui des siècles et des siècles » (Perros, 2018 : 253). Car la pensée littéraire non seulement fait retour sur ce qui la précède, elle est aussi l'espace où sont mis en scènes les possibles devenirs de la pensée, atermoiements qui se refuse à la paralysie d'une époque et de ses demandes présentes, puisqu'elle ranime et transmue le passé selon un geste de l'esprit profondément inactuel, ou anachronique. Tel que l'écrivait Kafka dans son *Journal intime*, et ce, dans la traduction de Klossowski :

L'étendue de l'avenir, le passé la compense par son poids et à leurs termes, à leurs confins, on ne peut plus les discerner, la jeunesse la plus reculée plus tard devient aussi claire que l'avenir et le terme de l'avenir avec tous nos gémissements, il est le passé. Ainsi se referme-t-il presque, ce cercle dont nous longeons le bord. Eh bien, ce cercle, il nous appartient ; il est vrai, tant que nous le tenons ; nous écarterions-nous à la faveur d'un oubli de nous-mêmes, à la faveur d'une distraction, d'une terreur, d'un étonnement, d'une lassitude, que déjà nous le verrions s'évanouir dans l'espace ; nous vivions le nez plongé dans le fleuve du temps, ; voici que nous reculons, nageurs autrefois, promeneurs à présent, nous sommes perdus. Nous sommes hors-la-loi, nul ne le sait, et pourtant chacun nous traite comme tels. (Kafka, trad. Klossowski, 2008 [1945] : 62)

Nageurs autrefois, promeneurs à présent, nous sommes perdus [...] hors-la-loi : Hors de la loi du temps, hors de la loi de l'histoire, simplement parce qu'un petit pas de côté a eu lieu. Ce petit pas de côté est profondément littéraire, il est ce geste de l'esprit qu'est celui de la rencontre, qui ne s'inscrit jamais selon une finalité ou une causalité linéaire. Geste de l'esprit *atopos*, sans-lieu et

inclassable, et donc toujours un peu *à côté*, de la langue, de la tradition, de la culture, etc. Penser le nœud du phénomène littéraire en tant que rencontres aléatoires permet de briser de façon radicale les schèmes institutionnels modernes du savoir et de rouvrir la pensée à une économie de l'esprit, soit le *Geist* allemand, le latin *spiritus*, un esprit en tant que souffle, c'est-à-dire aérien, léger, plutôt qu'ancré et rigidifié, voire englouti, par le seul présent de son inscription. Un esprit perdu, hors-la-loi et promeneur, mais dont la promenade n'est jamais définitive, toujours en traversée, toujours elle-même changeante et aléatoire — et qui s'autorise d'ailleurs à se perdre. Cette économie n'est pas non plus une économie qui n'est qu'abstraction éthérée, mais plutôt une économie de la pensée qui de par les rencontres qu'elle produit, aléatoirement et hasardeusement au sein du flux historique dont elle est la productrice, inscrit le littéraire dans une pratique herméneutique hautement féconde, puisqu'elle permet aux concepts, aux textes et au savoir de dire quelque chose qui n'est jamais fini et qui reste infiniment actualisable, n'astreignant donc pas les « productions de l'esprit » à une cloison catégorielle quelconque, de par un acte d'interprétation qui s'y refuse. C'est cela même qu'une lecture de Klossowski en tant que figure permet de penser et d'entrevoir. De sorte que la lecture de la figure de Klossowski proposée dans la seconde partie de cette thèse n'était donc bel et bien possible qu'en vertu de la réflexion générale sur le phénomène littéraire articulée dans le liminaire. Car Klossowski n'est pas seulement une figure de traducteur, une figure de l'écrivain, une figure du dessinateur : en tant que figure il condense en son sein toutes les manifestations de la pensée ainsi que la puissance de leur actualisation au sein du littéraire, la puissance de leurs promenades, de leurs traversées et de leur puissance créatrice, en-dehors de toutes délimitations.

La rencontre telle qu'a été articulée par Althusser, en tant que tradition philosophique éclipsée par une conception de la philosophie prenant ses racines dans l'idéalisme platonicien, demeurait chez celui-ci, bien qu'aléatoire et hasardeuse, une forme d'explication du monde, un monde dont l'origine n'est point fixée, ni pointée justement, et qui se refuse aussi à être pensé

comme suivant une Cause première, un point de départ ancré comme le premier moment dont découlerait tout le reste :

Épicure nous explique qu'avant la formation du monde, une infinité d'atomes tombaient, parallèlement, dans le vide. Ils tombent toujours. Ce qui implique qu'avant le monde il n'y eût rien, et en même temps que tous les éléments du monde existassent de toute éternité avant qu'aucun monde ne fût. Ce qui implique aussi qu'avant la formation du monde, *aucun Sens* n'existait ni Cause, ni Fin, ni Raison, ni déraison. La non-antériorité du sens est une thèse fondamentale d'Épicure, en quoi il s'oppose aussi bien à Platon qu'à Aristote. Survient le *clinamen* [...] Le *clinamen*, c'est une déviation infinitésimale, « aussi petite que possible », qui a lieu « on ne sait ni où ni quand ni comment », et qui fait qu'un atome « dévie » de sa chute à pic dans le vide, et, rompant de manière quasi nulle le parallélisme sur un point, provoque une rencontre avec l'atome voisin et de rencontre en rencontre un carambolage, et la naissance d'un monde, c'est-à-dire de l'agrégat d'atomes que provoquent en chaîne la première déviation et la première rencontre. (Althusser, 1994 [1982] : 555)

Or déplacer cette articulation au sein du phénomène littéraire ne répond pas à une tentative d'explication du monde, mais bien à une tentative cherchant à répondre à ce que soulevait Hamilton à propos de Nietzsche dans son *Philology of the Flesh*, et qui se trouve en exergue de la préface de cette thèse, soit « for what we know matters little if we cannot evaluate how we know it. » (Hamilton, 2018 : 142). C'est ce qui permet justement de proposer une réponse au comment du *clinamen*, réponse à laquelle Althusser se refusait mais qui dans le cas du phénomène littéraire concerne précisément l'acte de l'esprit par lequel sont opérées les rencontres. Et l'un des espaces où prolifère le plus la mise en scène de cet acte de l'esprit est celui des figures, dont l'œuvre et la vie de Klossowski sont exemplaires non seulement parce qu'elles peuvent être considérées ainsi, mais parce que la vie de Klossowski elle-même, de par la profusion d'écrans et de masques qui la recouvre — geste de création d'écrans généré par Klossowski lui-même —, rend aussi compte de la puissance propre à la production des figures, en tant qu'elles sont elles-mêmes des rencontres.

C'est ainsi qu'à partir d'une réflexion générale sur le phénomène littéraire, suivie d'un chapitre articulant la qualité figurative de Klossowski qui, en insistant sur des aspects de sa vie historique, montrait comment la figure de Klossowski s'était formée, et par le fait même, pouvait être pensée, il devenait possible de traverser quelques pans de l'œuvre de ce dernier de manière à

constater à quel point le sans-lieu, l'inclassable, en est le fond. Autrement dit, permettant de lire comment les promenades, pour reprendre le mot de Kafka tel que Klossowski l'a traduit, ou dans les termes de cette thèse, les traversées permises par les rencontres n'auraient pas été possible sans une errance constitutive à la fois de l'œuvre et de Klossowski, qui sont les mêmes pans d'une seule et même chose, c'est-à-dire une figure en laquelle ils se rencontrent.

La figure ne naît pas de rien, ni les rencontres, autant celles qui prennent que celles qui ne prennent pas. Il y a quelque chose qui les fonde, or ce fond n'est pas un fondement qui une fois établi est inébranlable, c'est-à-dire qu'il n'est pas un fondement au sens d'une origine, mais un fond qui fait en sorte que quelque chose a lieu, que quelque chose bouge, sans être prescriptif à propos de ce que doit être ce quelque chose. La solution ultime de la pensée chez Klossowski consiste donc à se tenir sur ce quelque chose sans nécessairement savoir ce qu'il est, mais simplement en sachant qu'*il y a* quelque chose. Or cette solution ultime de la pensée que permet d'entrevoir Klossowski est le fond du littéraire lui-même. Fond du littéraire au sens où le décrivait notamment Cochran encore en 2018 lorsqu'il écrivait, dans son article, « Ce qu'il reste de l'esprit littéraire » : « Autrement dit, ce que nous appelons le littéraire est l'inscription ou l'enregistrement de la pensée humaine qui n'est épuisé dans aucun présent, dépendant fondamentalement de la postérité qui crée et revendique sa pensée latente. » (Cochran, 2018 : 21) Et au fond, comment la revendiquer autrement qu'en produisant des rencontres ? La production de rencontres admise par le littéraire permet du même coup d'éviter d'être pris dans un regard envers cet enregistrement de la pensée humaine qui dirait, lâchement, « mais tout cela a déjà été pensé », pour plutôt se formuler ainsi « il y a tout cela qui déjà fut pensé, et pourtant ! » Et pourtant tout cela est encore fertile, et il est encore possible de penser, de produire, de générer et d'imaginer, sans non plus être pris dans un « tout cela a déjà été pensé » qui dit qu'il faut poursuivre comme si ce qui avait été pensé l'était d'une façon dernière. Soit, en faisant retour à ce que j'écrivais déjà dans la préface, à savoir que

cette thèse, comme la pensée de Klossowski, est inactuelle et ainsi, toujours virtuellement actuelle, c'est-à-dire toujours elle aussi si proche et si lointaine, comme se doit de l'être une pensée qui accepte le gouffre de son propre aveuglement, de sa propre catastrophe, de la révélation qu'il y a quelque chose qui n'est pas rien et qui toujours n'est rien. « N'est rien » au sens d'une négation du « est » en tant qu'essence.

Dans sa préface à la traduction du *Journal intime* de Kafka, Klossowski écrivait :

Qui ne connaît l'histoire de celui qui persécuta les sujets d'un roi obscur jusqu'au jour où le persécuté, pris de pitié pour le persécuteur, sortit de l'ombre, l'aveugla et dans les ténèbres, lui arrachant l'épée, alluma dans son cœur sa lumière ? Mais un Saul qui serait demeuré aveugle, qui n'aurait plus été Saul mais ne serait pas non plus devenu Paul, qui aurait vécu cette cécité comme la venue du Messie, pour qui enfin cette cécité eût été le Messie lui-même et qui eût ainsi rendu compte de sa révélation : « *Notre art, c'est d'être aveuglé par la vérité : la lumière sur le visage grimaçant qui recule, cela seul est vrai et rien d'autre.* » (Klossowski, 2008 [1945] : 27-28)

Un Saul qui n'est pas devenu Paul et qui en même temps, n'est déjà plus Saul, c'est-à-dire un Saul dont l'aveuglement l'a situé sur un *metaxu*, sur un pont, où il s'est produit quelque chose, où quelque chose a eu lieu, mais dont le « a eu lieu » fonctionne sous la forme d'une révélation catastrophique, risible du même coup, parce que tout à fait sérieuse et pourtant, inachevée. Inachevée dès lors qu'elle n'a pas mené à Paul, conçue dans le Testament chrétien comme la finalité de Saul :

« Saoul, Saoul, pourquoi me persécutes-tu ? » – « Qui es-tu Seigneur ? » demanda-t-il. Et lui : « Je suis Jésus, que tu persécutes. Mais relève-toi, entre dans la ville, et l'on te dira ce que tu dois faire. » Ses compagnons de route s'étaient arrêtés, muets de stupeur : ils entendaient bien la voix, mais sans voir personne. Saul se releva de terre, mais, quoiqu'il eût les yeux ouverts, il ne voyait rien. On le conduisit par la main pour le faire entrer à Damas. Trois jours durant il resta sans voir, ne mangeant et ne buvant rien [...] Alors Ananie partit, entra dans la maison, imposa les mains à Saul et lui dit : « Saoul, mon frère, c'est le Seigneur, ce Jésus qui t'est apparu sur le chemin par où tu venais ; et c'est afin que tu recouvres la vue et sois rempli de l'Esprit Saint. » Aussitôt il lui tomba des yeux comme des écailles, et il recouvra la vue. Sur-le-champ il fut baptisé ; puis il prit de la nourriture, et les forces lui revinrent. (Bible de Jérusalem, 2014 : 1840, Ac 9, 4-19)

Un Saul qui reste aveugle et qui n'est pas baptisé, qui n'entre pas dans la promesse chrétienne mais qui pourtant a quitté la loi juive, un Saul donc hors du temps de l'histoire, qui ne voit plus rien

d'autre que la lumière qui l'a aveuglée et qui, avançant à tâtons, n'a ni chemin précis, ni destination finale. Un Saul dont la tragédie ne serait pas d'être resté Saul et de n'être jamais devenu Paul, mais plutôt dans le fait de ne plus être ni Saul, ni Paul, de se savoir porteur d'un fardeau dont il ne sait rien de plus que la grimace. Un Saul qui est le littéraire, qui est l'une des facettes, l'un des masques de la figure grimaçante de Klossowski.

De ses traductions, à ses textes, à ses films et à ses dessins, l'œuvre de Klossowski est exemplaire de la rencontre non seulement en fonction de la pensée qui y est véhiculée et de la forme prise par cette pensée, mais aussi de manière tout à fait concrète, considérant justement les traversées qu'il a opérées entre les genres, médias et techniques du XX^e siècle. C'est l'alliage de cette concrétude, de ces aspects matériels, et de l'abstraction de la pensée qui s'y meut, c'est-à-dire la part immatérielle, qui font de Klossowski une figure exemplaire d'une économie du littéraire comme rencontre. Il reste toutefois que cette exemplarité, qui permet, avec Klossowski, de penser ce nœud du phénomène littéraire, le dépasse aussi. S'il en est exemplaire, il n'est pas le seul auprès de qui il est possible de lire ainsi le littéraire, de concevoir ainsi sa puissance. Son œuvre permet de rendre tout cela de façon plus concrète et tangible, car comme l'écrivait encore Cochran,

Les créations littéraires, hantées par leur propre genèse et leur raison d'être, mettent souvent en scène ces préoccupations et la réflexion sur les textes littéraires offre une manière efficace et, surtout, concrète, d'examiner les éléments et les implications d'une conception fondamentale de la littérature. (Cochran, 2018 : 21)

Mais le projet épistémocritique qui sous-tend cette thèse dépasse, j'insiste, Klossowski, puisqu'il sous-tend justement une conception « fondamentale » du littéraire. Une conception du littéraire qui permet de casser avec l'insistance de l'ici et maintenant et qui permet de relire, à partir de son fond, une puissance épistémologique qui est là, latente, à travers « l'aujourd'hui des siècles et des siècles » (Perros, 2018 : 253). Un aujourd'hui où Dieu s'est possiblement absenté, mais qui demeure pourtant toujours aveuglé par une révélation catastrophique qui force l'audace de penser.

Références bibliographiques

I. Corpus principal – Pierre Klossowski

i. Fictions et essais

- Klossowski, Pierre. *La vocation suspendue*. Paris : Éditions Gallimard, 1950.
- _____. *Roberte, ce soir*. Paris : Éditions de Minuit, 1954.
- _____. *Le bain de Diane*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1956.
- _____. *La Révocation de l'Édit de Nantes*. Paris : Éditions de Minuit, 1959.
- _____. *Un si funeste désir*. Paris : Éditions Gallimard, 1963.
- _____. *Le Souffleur*. Paris : Éditions Gallimard, 1965.
- _____. *Le Baphomet*. Paris : Mercure de France, Éditions Gallimard : 1965.
- _____. *Sade mon prochain*. Paris : Éditions du Seuil, 1967 [1947].
- _____. *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*. Paris : Fata Morgana, 1968.
- _____. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris : Mercure de France, 1969.
- _____. *Les derniers travaux de Gulliver suivi de Sade et Fourier*. Montpellier : Fata Morgana, 1974.
- _____. *La Ressemblance*. Marseille : Éditions Ryôan-ji, 1984.
- _____. *Roberte et Gulliver*. Paris : Fata Morgana, 1987.
- _____. *La monnaie vivante*. Paris : Éditions Joëlle Losfeld, 1994.
- _____. *Les lois de l'hospitalité*. Paris : Éditions Gallimard, 1995.
- _____. *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. Paris : Éditions Gallimard, 2001.
- _____. *Écrits d'un monomane. Essais 1933-1939*. Paris : Le Promeneur, Éditions Gallimard, 2001.
- _____. *L'Adolescent immortel*. Paris : Éditions Gallimard, 2001.
- _____. *Du signe unique : Feuilletts inédits*, Paris : Les petits matins, 2018
- _____. *Sur Proust*, édité et préfacé par Luc Lagarde. Paris : Serge Safran Éditeur, 2019.

ii. Traductions

- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. In *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, I, Paris : Alcan, 1936.
- _____. *L'Angoisse mythique chez Goethe*. *Les Cahiers du Sud*, mai-juin 1937.
- Hamann, Joan Georg. *Les méditations bibliques de Hamann, avec une étude de Hegel*. Paris : Éditions de Minuit, 1948.
- _____. *Métacritique du purisme de la raison pure*. *Deucalion*, n° 1, août 1946.
- _____. *Le mage du nord*. Paris : Éditions Fata Morgana, 1988.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Paris : Éditions Gallimard, 1971.
- Hölderlin. *Poèmes de folie*. En collaboration avec Pierre Jean-Jouve. Paris : Éditions Gallimard, 1963 [1930].
- Kafka, Franz. *Journal intime*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008.
- Kafka, Franz. *Le verdict*. En collaboration avec Pierre Leyris. *Bifur*, n° 5, 1930.

- Kierkegaard, Sören. *Antigone*. In Hollier, Denis. *Le collège de sociologie*. Paris : Éditions Gallimard, 1979 [1938].
- Klee, Paul. *Journal*. Paris : Grasset, 1959.
- Li-Yu. *Jeou-P'ou-T'ouan ou la Chair comme tapis de prière*. Traduit à partir du texte allemand de Franz Kuhn, revu sur le texte chinois par Jacques Pimpaneau. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- Nietzsche, Friedrich. *Le Gai savoir et Fragments posthumes 1880-1882*. In *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Gallimard : 1967.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragments posthumes, 1887-1888*. In *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Gallimard, 1976.
- Rais, Gilles de. *Minutes du procès de Gilles de Rais*. In Bataille, Georges. *Le procès de Gilles de Rais*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- Rilke, Rainer Maria et Andrea Lou Salomé. *Correspondance*. In *Le Nouveau Commerce*, printemps-été 1967 (réédité en plaquette en 1977).
- Scheler, Max. *Le Sens de la souffrance*. Paris : Aubier-Montaigne, 1936.
- Sieburg, Friedrich. *Défense du nationalisme allemand*. Paris : Grasset, 1933.
- _____. *Robespierre*. Paris ; Ernest Flammarion, 1936
- Suétone. *Vie des douze Césars*. Paris : Club Français du livre, 1959.
- Tertullien. *Du sommeil, des songes et de la mort*. Paris : Gallimard, 1999 [1948].
- Virgile. *Énéide*. Paris : Éditions Trente-trois morceaux, 2015 [1964].
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, suivi des *Investigations philosophiques*. Paris : Éditions Gallimard, 1961.

iii. Films et documentaires

- Coulibeuf, Pierre. *Klossowski, peintre exorciste*. Trois films en couleurs « À la galerie » ; « Images-miroirs » ; « Les Crayons de couleur ». Productions Regards, 1988, 7 min 30 s
- Fleisher, Alain. *Pierre Klossowski, un écrivain en images*. Productions Les films d'ici, 1996, 47 minutes.
- Ruiz, Raoul. *La vocation suspendue*. Productions Institut national de l'audiovisuel, 1978, 95 minutes.
- Ruiz, Raoul. *L'hypothèse du tableau volé*. Productions Institut national de l'audiovisuel, 1979, 66 minutes.
- Zucca, Pierre & Pierre Klossowski (synopsis). *Roberte*. Productions Filmoblic, 1979, 104 minutes.

iv. Œuvres visuelles (abrégé)*

iv.i. Dessins

- Klossowski, Pierre. Diane et Actéon. Mine de plomb. 210x150. 1954.
- _____. *Diane et Actéon*. Mine de plomb. 27x21. 1955.
- _____. *Diane et Actéon*. Mine de plomb. 176x78. 1955.
- _____. *Diane et Actéon*. Mine de plomb. 123x75.5. 1957.
- _____. *M. de Max et Mlle de Glissant dans le rôle de Diane et Actéon*. 152x107.5. 1973.
- _____. *M. de Max et Mlle de Glissant II*. Crayons de couleur. 152x107.5. 1973.
- _____. *Diane et Actéon*. Crayons de couleur. 242x150. 1981.
- _____. *Étude pour Diane et Actéon*. Mine de plomb. 150x120. 1981.
- _____. *Diane et Actéon*. Litographie. 113x63. Année inconnue.

iv.ii. Sculpture

Klossowski, Pierre. *Diane et Actéon*. Résine synthétique. 244x176x122. 1990.

*Seules les œuvres dont il est directement question dans la thèse sont répertoriées dans la bibliographie, les dessins, études, esquisses, estampes et sculptures de Pierre Klossowski s'élevant à un nombre dépassant une cinquantaine.

II. Corpus théorique

Althusser, Louis. « Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre ». *Écrits philosophiques et politiques. Tome I*. Ardennes : Éditions STOCK/IMEC, 1994 [1982].

_____. *Sur la philosophie*. Paris : Éditions Gallimard : 1994.

Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968.

_____. *Figura : La loi juive et la promesse chrétienne*. Paris : Éditions Macula, 2003.

Augustin. *Traité du libre-arbitre. Œuvres complètes*. Paris : L. Guérin & Cie, 1864, pp. 321-391.

Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.

Benjamin Walter. « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ». *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt : Suhrkamp, 1974, pp. 435-469.

_____. *L'origine du drame baroque allemand*. Paris : Garnier Flammarion, 1985.

_____. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris : Flammarion, 1986.

_____. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 1991.

_____. « La tâche du traducteur ». *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000.

_____. *Le livre des Passages*. Paris : Éditions du Cerf. 2009.

_____. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot et Rivages, 2013.

_____. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Payot et Rivages, 2013.

Blanchot, Maurice. *L'Amitié*. Paris : Gallimard : 1971.

Cochran, Terry. *Twilight of the Literary*. London: Harvard University Press, 2005.

_____. "The Knowing of literature." *New Literary History*, Volume 38, Number 1, winter 2007, pp. 127-143.

_____. *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Montréal : Nota Bene, 2008.

_____. « Ce qu'il reste de l'esprit littéraire ». *Zizanie*, dossier « Mondialisme et littérature », vol. 2, no 1 (automne), 2018, pp. 18-29. En ligne. <https://www.zizanie.ca/ce-quil-reste-de-lesprit-litteraire.html>. Consulté le 16 décembre 2020.

Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Paris : Presses Universitaires de France, 1965.

_____. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969.

_____. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.

_____. *Sur Leibniz. Leibniz et le baroque. Le pli, récapitulation*. Cours Vincennes – St-Denis, 1986, en ligne, <https://www.webdeleuze.com/textes/47>.

_____. *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, 1987, en ligne, <https://contemporaneitesdelart.fr/gilles-deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/>.

_____. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit, 1988.

De Man, Paul. "Conclusions : Walter Benjamin's 'The Task of the translator'". In *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Dufourmantelle, Anne. « L'hospitalité, une valeur universelle ? ». *Insistance*, vol. 8, no. 2, 2012, pp. 57-62.

- Eliot, T.S. *Selected Essays*. London : Faber and Faber Limited, 1932.
- Fondane, Benjamin. *Faux Traité d'Esthétique, Essai sur la crise de réalité*. Paris : Éditions Plasma, 1980.
- Hadot, Pierre. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris : Gallimard, 1995.
- _____. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel, 2002.
- _____. *Études de philosophie ancienne*. Paris : Les Belles Lettres, 2010.
- Hamilton, John. *Philology of the Flesh*. Cambridge: Harvard University Press, 2018.
- _____. *Security: Politics, Humanity and the Philology of Care*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Hollier, Denis. *Le collège de sociologie*. Paris : Gallimard, 1995.
- Jeanmart, Gaëlle. « L'art du combat dans la philosophie occidentale : de la dialectique antique à la dispute scolastique ». *Le Télémaque*. n. 31, 2007, pp. 35-50.
- Kierkegaard, Soren. *La dialectique de la communication*. Paris : Payot & Rivages, 2004.
- Klee, Paul. *Théories de l'art moderne*. Paris : Denoël, 1985.
- Langer, Suzanne. *Philosophy in a New Key*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1996 [1942].
- Nietzsche, Friedrich. *Fragments posthumes (1885-1887)*. Paris : Gallimard, 1976.
- _____. *Le Gai Savoir*. Trad. Klossowski. Paris : Gallimard, 1982.
- _____. *Humain, trop humain I*. Paris : Gallimard, 1988.
- _____. *Humain, trop humain II*. Paris : Gallimard, 1988.
- _____. *Considérations inactuelles I et II*. Paris : Gallimard, 1990.
- _____. *La Volonté de puissance, II*. Paris : Gallimard, 1995.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris : Éditions Gallimard, 2004.
- Platon. *La République*. Paris : Gallimard, 1993.
- _____. *Apologie de Socrate, Criton*. Paris : Garnier Flammarion, 2005.
- _____. *Le Banquet*. Paris : Garnier Flammarion, 2007.
- _____. *Timée. Œuvres complètes*. Paris : Flammarion, 2008, pp. 1977-2050.
- Renault, Olivier. « Dualisme et *metaxu* : trois usages de l'intermédiaire chez Platon ». *Méthexis*, Vol. 27, 2014, pp. 121-138.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. *Étude sur Virgile*. Paris : Garnier Frères, 1859.
- Shin, Ji Eun. « "La tâche du traducteur" et la sens-communologie ». *Sociétés*, vol. 127, no. 1, 2015, pp. 97-106.
- Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris : Plon, 1991.
- _____. *Attente de Dieu*. Paris : Albin Michel, 2016.

III. Littérature secondaire (abrégé)

- Agamben, Giorgio & Thierry Tremblay. « Un auteur messianique. Entretien avec Giorgio Agamben ». *Europe*, n. 1034-1035, 2015, pp. 9-11.
- 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," 2005, pp. 136–146.
- Amstutz, Patrick, Jean-Baptiste Para. « Variations du signe, Entretien avec Patrick Amstutz », *Europe*, Juin-Juillet, N. 1034-1035, Pierre Klossowski, 2015, pp. 18-24.
- Arnaud, Alain. *Pierre Klossowski*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- Bataille, Georges. « Hors des limites ». *Critique*, février 1954, pp. 99-104.

- Butor, Michel et Maxime Godard. *Une visite chez Pierre Klossowski le samedi 25 avril 1987*. Paris : Éditions de La Différence, 1987.
- Castanet, Hervé. *La manipulation des images. Pierre Klossowski et la peinture*. Bruxelles : Éditions La lettre volée, 2001.
- Clark, Kevin. "On Pierre Klossowski and the Problem of Transcription." *MLN*, Vol. 97, No. 4, French Issue, May, 1982, pp. 827-839.
- Collectif. *Pierre Klossowski*. Repères, cahiers d'art contemporain, n. 14, Paris, 1984.
- Cox, Fiona. "Translating the 'Aeneid' to the 'Nouveau Roman': Pierre Klossowski's 'Aeneid'." *Translation and Literature*, Vol. 6, No. 2, 1997, pp. 203-215.
- Curnier, Jean-Paul. *À vif. Artaud, Nietzsche, Bataille, Pasolini, Sade, Klossowski*. Paris : Éditions Lignes-Manifestes, 2006.
- Dagen, Philip. « Les frères Klossowski von Rola ». *Le Monde*, 1^{er} janvier 2002, en ligne, https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/01/01/les-freres-klossowski-von-rola_4218735_1819218.html.
- Decottignies, Jean. *Klossowski, notre prochain*. Paris : Henri Veyrier, 1985.
- _____. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997.
- Éditions Ismael. « Pierre Klossowski ». En ligne, <https://editions-ismael.com/fr/noms-dates/pierre-klossowski/>.
- Farago, Jason. "Pierre Klossowski Drawings Explore Eroticism and More." *New York Times*, 3 décembre 2015, en ligne, <https://www.nytimes.com/2015/12/04/arts/design/pierre-klossowski-drawings-explore-eroticism-and-more.html?searchResultPosition=1>.
- Faye, Jean-Pierre. « Gnose blanche, roman noir ». *Tel quel*, n.22, 1965, pp. 211-215.
- _____. « Le car persécuté ». *Le Récit hunique*. Paris : Éditions du Seuil, 1965, pp. 216-218.
- _____. « Suspension du récit ». *La Nouvelle Revue française*, n. 135, mars 1964, pp. 444-459.
- Foss, Paul, Paul Taylor & Allen S. Weiss (ed.). *Phantasm and Simulacra. The drawings of Pierre Klossowski*. *Art & Text*, n. 18, Special Issue, July 1985.
- Foucault, Michel. « La prose d'Actéon ». *Nouvelle revue française*, N. 135, 1964, pp. 449-459.
- _____. « Les mots qui saignent ». In *L'Énéide*. Paris : Éditions Trente-trois morceaux, 2015.
- Fournet, Claude. « Une approche de la littérature ». *Les Nouvelles Lettres*. Paris ; Denoël, 1972, pp. 109-121.
- Gide, André et Schiffrin Jacques. *Correspondance de André Gide et Jacques Schiffrin, 1922-1950*. Paris : Éditions Gallimard, 2005
- Grenier, Catherine (dir). *Pierre Klossowski : Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art*. Paris : La Différence : Centre national des arts plastiques, 1990.
- Hallier, Jean-Edern. « Un entretien avec Pierre Klossowski nouveau traducteur de Virgile ». *Le Monde*, 23 juin 1964, https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/08/08/un-entretien-avec-pierre-klossowski-nouveau-traducteur-de-virgile_2124826_1819218.html.
- Henric, Jacques. *Pierre Klossowski*. Paris : Adam Biro, 1989.
- Hite, Christian (trad). "Letter On Walter Benjamin, Pierre Klossowski." *Parrhesia*, N. 19, 2014, pp. 14-21.
- Jouffroy, Alain & Pierre Klossowski. *Le secret pouvoir des sens*. Paris : Éditions Écriture, 1994.
- Juin, Hubert. « La cohérence intrinsèque d'une pensée ». *Lettres françaises*, n. 1373, février 1971, pp. 5-7.
- Kaufman., Eleanor. "Klossowski, Deleuze, and Orthodoxy." *Diacritics*, Vol. 35, N. 1, "Whispers of the Flesh, Essays in Memory of Pierre Klossowski," 2005, pp. 47-59.

- Klossowski, Pierre. « Tête-à-tête avec Pierre Klossowski : *L'Érotisme a besoin de tabous, d'interdits...* ». *Dernières Nouvelles d'Alsace* (périodique), n° 204, dimanche 1er/lundi 2 septembre 1968, extraits disponibles en ligne, <https://editions-ismael.com/fr/noms-dates/pierre-klossowski/>
- Lamarche-Vadel, Bernard. *Klossowski, l'énoncé dénoncé*. Paris : Éditions Marval/Galerie Beaubourg/Lens Fine Art, 1985.
- Le Bot, Marc. « Du stéréotype et de sa démesure ». *La Quinzaine Littéraire*, n. 419, juin 1984, pp. 19-20.
- Leyris, Pierre. « *L'Énéide restituée* ». *La Nouvelle Revue française*, n. 1214, décembre 1964, pp. 666-673.
- Lugan-Dardigna, Anne-Marie. *Klossowski, l'homme aux simulacres*. Paris : Navarin, 1986.
- Madou, Jean-Pol. *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1987.
- Milon, Alain (dir.). *Leçon d'économie générale : l'expérience-limite chez Bataille-Blanchot-Klossowski*. Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2019.
- Monnier, Adrienne. « Note sur Walter Benjamin ». *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. Paris : Éditions Gallimard, 2001, pp. 81-85.
- Monnoyer, Jean-Maurice. « Pierre Klossowski, peintre physionome ». *La Nouvelle Revue française*, n. 393, octobre 1985, pp. 118-127.
- Noël, Bernard. « La langue du corps ». *XXe siècle/Panorama 44*, 1975, pp. 83-94.
- Parain, Brice. « Pierre Klossowski : *Roberte ce soir* ». *La Nouvelle Revue française*, avril 1954, pp. 720-722.
- Picon, Gaëtan. « Mercuriale. Journal parallèle sur des vers de Virgile ». *La Nouvelle Revue française*, n. 1214, décembre 1964, pp. 688-692.
- Pieyre de Mandiargues, André. « Pierre Klossowski : *La Révocation de l'Édit de Nantes* ». *La Nouvelle Revue française*, mai 1959, pp. 909-910.
- _____. « Le jeu pervers de Pierre Klossowski ». *Le Figaro littéraire*, n. 997, 27 mai-2 juin 1965, p. 4.
- Quinsat, Gilles. « Diane de profil ». *La Nouvelle Revue française*, n. 338, mars 1981, pp. 94-100.
- Rosset, Clément. « Surface et profondeur ». *La Nouvelle Revue française*, n. 340, mai 1981, pp. 95-101.
- Roudaut, Jean. « Les simulacres de Pierre Klossowski ». *La Nouvelle Revue française*, n. 350, mars 1982, pp. 88-95.
- Smith, Daniel W. "Klossowski's reading of Nietzsche: Impulses, Phantasms, Simulacra, Stereotypes." *Diacritics*, Vol. 35, N. 1, "Whispers of the Flesh, Essays in Memory of Pierre Klossowski," 2005, pp. 8–21.
- Smith, Daniel W. "Introduction: Pierre Klossowski: From Theatrical Theology to Counter-Utopia." *Pierre Klossowski. Living Currency*. Bloomsbury : London, 2017, pp. 2-40.
- 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>
- _____. *Expériences sensibles et suprasensibles. À travers Le bain de Diane de Pierre Klossowski*. Mémoire de maîtrise : Université de Montréal, 2015.
- _____. « Ce qui se fait chair, ce qui se fait souffle : le simulacre de l'incarnation ». *Leçon d'économie générale : l'expérience-limite chez Bataille-Blanchot-Klossowski*. Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2019, pp. 147-160.
- Tremblay, Thierry. « L'invention de Pierre Klossowski ». *Spirale*, N. 182, pp. 20-21, 2002.
- _____. *Anamnèses. Essai sur l'œuvre de Pierre Klossowski*. Paris : Éditions Hermann, 2012.

- _____. (dir.) « Pierre Klossowski ». *Europe*, n. 1034-1035, 2015.
- Vuarnet, Jean-Noël. « Nietzsche et le cercle vicieux ». *Les Lettres françaises*, n. 4, juin 1969, pp. 18-19.
- _____. « Le geste muet du passage au dessin ». *La Quinzaine littéraire*, 16-31 janvier 1972, pp. 18-19.
- _____. « L'obsession visuelle du geste muet ». *La Nouvelle Revue française*, n. 313, février 1978, pp. 144-151.
- Waelti, Slaven, Giula Agostini. *Riss im Text. Schein und Wahrheit im Werk Pierre Klossowskis*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2012.
- Waelti, Slaven. *Klossowski, l'incommunicable : Lectures complices de Gide, Bataille et Nietzsche*. Paris : Droz, 2015.
- Wilson, Sarah (ed.). *La décadence du nu/Decadence of the Nude*. Pierre Klossowski, Maurice Blanchot. Londres : Black Dog Publishing, 2002.

IV. Corpus général

- Ancien Testament*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1956.
- Apulée. *Le démon de Socrate*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1993.
- Augustin. *La Cité de Dieu I*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.
- _____. *La Cité de Dieu 2*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.
- _____. *La Cité de Dieu 3*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.
- Aristote. *Poétique*. Paris : Éditions Gallimard, 1996.
- Bailly, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris : Hachette, 2000 [1935], en ligne, <http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/bailly-2020-hugo-chavez-20200718.pdf>.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- _____. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1957.
- _____. *Les larmes d'Éros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1961-1971.
- _____. *Théorie de la religion*. Paris : Gallimard, 1973.
- Bertoni, Denyse. "Balthus : a personal view." *Tate Etc.* 2008, en ligne, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/balthus-personal-view>.
- Bible de Jérusalem*. Paris : Éditions du Cerf, 2014.
- Blaise, Pascal. *Les provinciales*. Paris : Maxi-Livres Profrance, 1998.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Éditions Gallimard, 1955.
- _____. *Le livre à venir*. Paris : Éditions Gallimard, 1959.
- _____. *Lautréamont et Sade*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Brassard, Léonore. *Le défaut de l'âme : performance et ironie du genre dans L'Ève future d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam et Les chiennes savantes de Virginie Despentès*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal, 2016.
- Brisson, Jean-Paul. *Virgile, son temps et le nôtre*. Paris : François Maspero, 1980 [1966].
- Calvino, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- Camus, Armand-Gaston. *Histoire et procédés du polytypage et de la stéréotypie*. Paris : Baudouin, 1801.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRTL. En ligne, <https://www.cnrtl.fr>.
- Certeau, Michel De. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Césaire, Eusèbe de. *Démonstration évangélique*. Avignon : Seguin aîné, 1835.
- _____. *La préparation évangélique. Tome Premier*. Paris : Gaume Frères, Libraires, 1846.
- _____. *La préparation évangélique. Tome Second*. Paris : Gaume Frères, Libraires, 1846.

- Cim, Albert. *Petit manuel de l'amateur de livres*. Paris : Flammarion, 1908.
- Cochran, Terry. *De Samson à Mohammed Atta. Foi, savoir et sacrifice humain*. Montréal : Éditions Fides, 2007.
- Cohen, Leonard. *The Favorite Game*. Toronto : Emblem Editions, 2011.
- Cormier, Raymond J. « Qui détient le rameau d'or devant Charon ? (Énéide, VI. 405-407) ». *Rheinisches Museum Für Philologie*, vol. 131, n. 2, 1988, pp. 151-156.
- Damascène, Jean. *Le visage de l'invisible*. Paris : Migne, 1994.
- Dante. *La divine comédie*. Paris : Garnier Flammarion, 2004.
- Darmon, Adrian M. *Autour de l'art juif, Peintres, sculpteurs et photographes*. Chatou : Carnot, 2003.
- Deleuze, Gilles. « Renverser le platonisme (Les simulacres) ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, 71^e année, N. 4, 1966, pp. 426-438.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven & London: Yale University Press, 1979.
- _____. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- _____. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____. *Critical Writings, 1953-1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- _____. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris : Garnier Flammarion, 2000.
- _____. *Méditations métaphysiques*. Paris : Hatier, 2007.
- Destremau, Christian, Jean Moncelon. *Louis Massignon, le cheikh admirable*. Lectoure : Le Capucin, 2005.
- Diderot Denis et Jean Le Rond d'Alembert. *L'Encyclopédie*, Tome 9. Paris : 1^{ere} Édition, 1765.
- Dilthey, Whilem. "The Rise of Hermeneutics." Trans. Frederic Jameson. *New Literary History*, Vol. 3, No. 2, On Interpretation: I, Winter, 1972, pp. 229-244.
- Felman, Soshana. *Le Scandale du corps parlant*. Paris : Éditions du Seuil. 1980.
- Fonds Balthus*. En ligne, <http://www.fonds-balthus.com>.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris : Éditions Gallimard, 1966.
- _____. *Dits et écrits. Tome I*. Paris : Éditions Gallimard, 2001.
- _____. *L'herméneutique du sujet*. Paris : Éditions Gallimard & Seuil, 2001.
- _____. « Les mots qui saignent ». *L'Énéide*. Paris : Trente-trois morceaux, 2015.
- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et méthode*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- Gaffiot, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris : Éditions Hachette, 1934.
- Heidegger, Martin. *Lettre sur l'humanisme*. Paris : Aubier, 1957.
- _____. *Essais et conférences*. Paris, Gallimard, 1958.
- _____. *Qu'appelle-t-on penser ?*. Paris : PUF, 1959.
- _____. *Chemins qui ne mènent nulle part* Paris, Gallimard, 1962.
- _____. *Être et Temps*. Paris : Gallimard, 1964.
- Hollier, Denis. *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*. Paris : Gallimard, 1995 [1979].
- Holy Bible, King James Version*. Green World Classics, Ebook, 2017.
- Homère. *L'Odyssée*. Paris : Le Livre de Poche, 1996.
- Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, 1950.
- Jamblique. *Les mystères d'Égypte*. Paris : Les Belles Lettres, 1993.
- L'Ancien, Pline. *Histoire naturelle Tome 1*. Paris : Firmin, Didot et Cie, Libraires, 1877.
- _____. *Histoire naturelle Tome 2*. Paris : Firmin, Didot et Cie, Libraires, 1877.
- Lamy, Alice. « L'autorité du Timée de Platon dans le Quadrivium au XII^e et au début du XIII^e siècle à l'Université de Paris : le cas des mathématiques ». *Eruditio Antiqua*, 7, 2015, pp. 133-157.

- Lautréamont. *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*. Paris : Gallimard, 1973.
- Leguerrier, Louis-Thomas. *La figure d'Ulysse au XX^e siècle : une mise en scène du rapport de force entre affect et raison*. Thèse de Doctorat. Université de Montréal, 2019.
- Lucrèce. *De Rerum Natura/De la Nature*. Paris : Les Belles Lettres, bilingue, 2012.
- Mahé, Jean-Pierre (dir). *Écrits gnostiques. La bibliothèque de Nag Hammadi*. Paris : Gallimard, Pléiade, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Éditions Gallimard, 1964.
- _____. *Le visible et l'invisible*. Paris : Éditions Gallimard, 1964.
- _____. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard, 1965.
- Missac, Pierre. *Passage de Walter Benjamin*. Paris : Seuil, 1987.
- Mosès, Stéphane. *L'Ange de l'Histoire*. Paris : Gallimard, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*. Paris : Gallimard, 1969.
- _____. *Par-delà le bien et le mal*. Paris : Gallimard, 1971.
- _____. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, 1971.
- _____. *L'Antéchrist suivi de Ecce Homo*. Paris : Gallimard, 1974.
- _____. *Le crépuscule des idoles*. Paris : Gallimard, 1974.
- _____. *Le livre du philosophe*. Paris : Garnier Flammarion, 1991.
- O'Connor, Flannery. *Wise Blood*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Ovide. *Les métamorphoses*. Paris : Garnier, 1966.
- Perros, Georges. *Papiers collés II*. Paris, Gallimard, EPUB, 2018.
- Ricoeur, Paul. *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*. Paris : Seuil, 1969.
- _____. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil, 1986.
- _____. *L'Herméneutique biblique*. Paris : Le Cerf, 2000.
- Rilke, Rainer Maria. *Lettres françaises à Merline, 1919-1922*. Paris : Éditions du Seuil, 1950.
- Ruiz, Alain (dir). *Présence de l'Allemagne à Bordeaux : du siècle de Montaigne à la veille de la Seconde Guerre mondiale*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- Schleiermacher, Friedrich. *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*. Paris : Cerf, 1987.
- Schlegel, Friedrich. *Histoire de la littérature ancienne et moderne*. Paris : TH. Ballimore, 1829.
- Sophocle. « Œdipe Roi ». *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, 1973.
- Spinoza, Baruch. *Traité théologico-politique*. Paris : Garnier Flammarion, 1965.
- Steiner, Georges. *After Babel. Aspects of language & translation*. Oxford: Oxford University Press, 1998 [1975].
- Taylor, Charles. *Human Agency and Language, Philosophical Papers 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985
- _____. *Philosophy and the Human Sciences, Philosophical Papers 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- _____. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Tertullien. *De l'âme*. Paris : Éditions du Cerf, 2019.
- Virgile. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Pléiade, 2015.
- Weber, Nicholas Fox. *Balthus : a biography*. New York : Knopf, 1999.