UNE ESTHETIQUE DE LA COMPLICITÉ : L'ARTISTE ET SES COMPLICES

Sherri Clendinning, University of Western Ontario

Pour ce qui est du tableau, l'universalité du concret chez tout spectateur qui le contemple, fût-elle plus inculte, se fonde sur le potentiel phantasmatique de chacun; non pas en ce sens qu'il trouve dans le tableau la concrétisation du même phantasme, mais la possibilité de concrétiser le sien propre. Le tableau lui apporte la syntaxe actualisant toute vie phantasmatique : le simulacre. De cette façon la toile dévoile dans le spectateur ce dont il ne peut parler.

Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art, 1992

Entrer dans le monde klossowskien s'avère être une aventure singulière. Refusant de se désigner philosophe, écrivain ou artiste, Klossowski se présente comme figure de l'indiscernable, de la même façon que son œuvre se manifeste comme inclassable parmi ses contemporains. Né à Paris en 1905, mort en 2001, cet homme énigmatique poursuivra un parcours singulier, faisant partie des grands mouvements intellectuels du vingtième siècle, autant comme participant que comme témoin. L'œuvre klossowskienne donne expression à une esthétique monomaniacale dans laquelle les figures obsédantes de son espace mental se donnent à voir. Il s'agit d'un univers où se croisent l'érotisme spirituel, la spéculation théologique et la mythologie. Un univers qui s'inspire de Sade et de Nietzsche, deux philosophes qui ont éviscéralisé la notion d'identité par leurs stratégies de subversion de celle-ci et par leur mise en valeur du pathos de l'être.

Dans l'œuvre scripturale et picturale de Pierre Klossowski, une esthétique de la complicité s'établit entre l'artiste, le tableau, le spectateur à partir de l'expression du pathos. Avant que Klossowski s'adonne strictement à la peinture en 1970, une telle complicité s'est d'abord concrétisée dans son œuvre romanesque. On y retrouve une série de simulacres textuels

où figurent à la fois l'artiste – le producteur des simulacres, les tableaux, et le spectateur des tableaux – et le complice. Chez Klossowski, le pathos habite à la fois le producteur des simulacres, le simulacre lui-même et le contemplateur des simulacres. C'est surtout dans sa trilogie renommée, *Les Lois de l'hospitalité* (1965), réunissant *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959), *Roberte, ce soir* (1954), *Le Souffleur* (1960), que les rapports de complicité entre l'artiste, les images picturales et le contemplateur sont exploités, et que la pensée théorique de Klossowski sur le statut de l'image est dévoilée. Les récits de la trilogie mettent en scène un monde de simulacres, un monde dont le reflet de l'espace du double a fasciné les penseurs « post- structuralistes », surtout Gilles Deleuze, Michel Foucault et Maurice Blanchot.¹ Or, c'est cet espace qui, selon Foucault, constitue le lieu et l'être de la littérature contemporaine dont le langage est celui du simulacre :

Klossowski invente, dans cette reprise de son propre langage, dans ce recul qui ne penche vers aucune intimité, un espace de simulacre qui est sans doute le lieu contemporain, mais encore caché de la littérature. Klossowski écrit une œuvre, une de ces rares œuvres qui découvrent : on y aperçoit que l'être de la littérature ne concerne ni les hommes ni les signes, mais cet espace du double, ce creux du simulacre où le christianisme s'est enchanté de son Démon, et où les Grecs ont redouté la présence scintillante des dieux avec leurs flèches. Distance et proximité du Même où nous autres, maintenant, nous rencontrons notre seul langage.²

Selon la proposition de Klossowski que *notre pathos connaît*, il s'ensuit toute une théorie esthétique qui circonscrit des agencements de complicité qui s'exercent chez les participants de la communion passionnelle de l'œuvre d'art. Pour Klossowski, le pathos en tant que poétique est avant tout une affaire de vision – une vue du multiple et de l'incongru. Il est

aussi une force de la métamorphose s'inscrivant dans le domaine du discontinu, de la contradiction et de la disproportion. A la fois affaire de l'âme et l'inconscient, des forces surnaturelles et des forces impulsives, le pathos dans l'œuvre klossowskienne prend sa source dans les deux lieux dont les expressions expressives finissent cependant par se ressembler. Dans *Les Lois de l'hospitalité*, le pathos se manifeste comme poétique subversive qui s'exprime dans le monde imaginaire de l'artiste/ écrivain et informe son processus créatif. Il s'exprime aussi dans les tableaux imaginaires de la trilogie, chez celui qui les contemple, le protagoniste Octave et peut-être même chez nous, les lecteurs, étant donné que le processus de lecture nous transforme en contemplateurs de ces tableaux.

Ce que nous proposons d'exploiter dans cette discussion de l'esthétique de la complicité chez Klossowski, c'est la nature de la relation dynamique entre l'artiste, les tableaux qu'il donne à contempler et le spectateur qui les contemple. Nous nous intéressons surtout à la transposition de cette relation interdépendante dans les configurations narratives de *Les Lois de l'hospitalité*. Dans le premier récit de la trilogie, *La Révocation de l'Édit de Nantes*, le personnage-narrateur Octave nous introduit à sa collection privée d'œuvres de Frédéric Tonnerre, un artiste imaginaire du 19^e siècle. Les tableaux imaginaires de Tonnerre, intitulés *Belle Versaillaise*, *Lucrèce* et *Lecture interrompue*, sont décrits en détail par Octave ainsi que l'effet émotif que ces images invoquent chez lui. Ces longues descriptions minutieuses des toiles de Tonnerre mettent en évidence le talent littéraire de Klossowski – le maître d'*ekphrasis* – la stratégie rhétorique dans laquelle la description vivide se substitue à l'œuvre d'art. Comme l'on remarque dans les effigies d'Octave, l'emploi d'*ekphrasis* ne se limite pas à spécifier les détails de l'œuvre d'art; il vise surtout à partager avec celui qui n'a jamais eu contact avec l'œuvre en question son contenu émotif ainsi que l'expérience émotive que cette dernière incite chez le contemplateur.

Le fait qu'Octave soit le seul contemplateur des œuvres de Tonnerre rend la maîtrise de l'art d'*ekphrasis* essentielle. Afin de partager l'expérience singulière que la contemplation privée de ses toiles lui procure, Octave discute de la matérialité signifiante de chaque image. Un exemple se trouve dans sa discussion d'une toile de Tonnerre, intitulée *Belle Versaillaise*. Dans cette œuvre, il s'agit de la mise en image d'une femme agressée par des inconnus. Ce qui fascine le collectionneur, ce sont des signes visuels qui accompagnent cette expérience-limite³ :

L'avant-bras gauche levé mais fortement dévié – le jeune homme la prenant vigoureusement aux poignets – le bras de droite également allongé mais plié au coude, l'avant bras dressé, *mais la main gantée offrant la paume dont la chair apparaît dans l'échancrure du gant, les doigts repliés sur le creux de la main, le pouce appuyé sur la phalange de l'index, exprimant de la vaine résistance, tandis que la main gauche, que l'on voit à revers, tous doigts dressés, forme un geste d'effroi où le pathétique cède à la provocation*. [...], une impatience extrême, une brutale avidité du plaisir qui lui assure la circonstance animent l'adolescent dont les fortes poignes de garçon boucher, contrastent par leur ton rougeâtre avec les mains gantées de la belle, s'attachent si ferme à ses poignets. *Et en effet, pareilles mains magnifiques aux longs doigts dressés, et là repliés sur le creux de la main, il importait de les peindre revêtues de gants de peau ; [...]* Déjà le sein, le ventre, avant des charmes plus secrets, sont livrés, cependant que l'émotion de la *Belle Versaillaise* n'a pour se dissimuler que ses gants: symbole de la distance qu'elle voulait mettre entre elle-même et les regards d'autrui, cette précaution pour prévenir l'injure des contacts ne contribue qu'à rehausser sa défaite sociale en même temps que celle d'une pudeur convenue. *Si les doigts dressés expriment l'affolement, la main aux*

doigts repliés sur la paume dont l'épiderme émerge dans l'échancrure du gant témoigne de sensations honteuses. (81-82)

Lors de sa description du tableau, Octave met en relief le détail attribué aux mains de cette femme distinctement respectable et la manière dont ses gestes la contredisent. Exprimant une expérience de révolte, ces mains révèlent aussi un sentiment de plaisir. Les mains de la *Belle Versaillaise* non seulement « parlent » pour elle, elles témoignent aussi d'une discordance intime. Précisons que les gestes de la main donnent lieu au solécisme. Selon sa définition coutumière, le solécisme signale une faute dans l'utilisation de la syntaxe.⁴ Chez Klossowski, le solécisme désigne tout simplement l'expression de l'irrésolution dans la scène du corps. Quant à la toile en question, le solécisme se produit à partir des informations contradictoires des deux mains de la figure féminine. Dans un premier temps, la main gantée exprime un désir voluptueux incontrôlé de s'abandonner et même l'émergence d'une sensualité ressentie. Dans un deuxième temps, la main gauche évoque un sentiment de révolte et d'horreur face à une offense infecte. Mais pour ce qui a trait à l'ambiguïté éprouvée par la *Belle Versaillaise*, révélée par les gestes paradoxaux des mains, le fait d'être gantée exacerbe l'énigme intime. Ceci dans la mesure où le gant se manifeste à la fois comme signe d'érotisation et aussi de réserve, selon l'intention de celle qui se gante. Ainsi le gant est l'incarnation du solécisme dans la mesure où il fait entendre le contraire de ce qu'il dit. Un paradoxe qui hante le contemplateur. Pour Octave, être témoin de l'expression du solécisme – la simultanéité de la répulsion morale et du plaisir érotique – non seulement le met dans une transe devant la toile mais l'incite à en discuter :

L'artiste agrandit souvent les mains de ses femmes pour mieux mettre en évidence ce qu'elles ressentent; par là il intrigue le spectateur. [...] Là, on voit précisément jusqu'à

quel degré la femme s'appartient encore ou voit ses appâts échapper à sa volonté; nous assistons à d'interminables expropriations du corps sous le regard d'autrui. (32-33)

Tous les simulacres de Tonnerre mettent en image les gestes corporels qui expriment le drame intime. Cette dramaturgie donne lieu aussi à un langage silencieux de la chair qui exaspère les signes linguistiques.⁵ Dans chaque tableau de Tonnerre, la même scène se répète ; il s'agit de la femme outragée, victime de l'agression charnelle, qui se trouve mise hors de soi par l'irruption simultanée de deux émotions contradictoires. Dans chaque toile, il y a aussi une obsession monomane qui se porte sur la main de la femme, la monomanie se traduisant comme une pratique de la répétition, une forme de consécration de la *seule et même figure*.⁶ Effectivement, la main en tant que lieu expressif donne à voir la disjonction intime du sujet. Les mains s'autonomisent et deviennent une intelligence séparée et par là échappent à l'unité du moi qui devrait les faire taire. En contemplant les complexités des images picturales de sa collection privée, Octave discerne les détails essentiels à la compréhension de leur motif – c'est-à-dire l'expression de la passion à travers le solécisme de la main :

Ce que Tonnerre voulait exprimer, c'était la simultanéité de la répugnance morale et de l'irruption du plaisir dans la même âme et dans le même corps ; il l'a rendu par cette attitude des mains dont l'une ment et l'autre avoue un crime qui lui vient dans les doigts. (24)

Le solécisme de la main dévoile et dissimule à la fois. Dans son étude, *La Manipulation des images*, Hervé Castanet décrit la théâtralisation du solécisme comme « ce point bascule entre répugnance et plaisir qui, au sens fort fascine et le peintre et son contemplateur. »⁷

Il est important de noter que chez Klossowski c'est seulement à partir de la sortie de soi que l'intimité s'ouvre. Cette intimité est la vérité incommunicable et inéchangeable de l'être.

Dramatiser le corps, c'est donner expression aux forces impulsives de l'âme, c'est faire surgir un corps poétique doté de son propre langage et ainsi simuler quelque chose d'insaisissable. Mais un tel stratagème met en lumière la nature paradoxale de la pensée klossowskienne. Or, il y a la fois le désir de liquider la logique de l'identité et le désir d'affirmer la singularité du fond sensible de l'âme qui s'exprime à travers la lutte des forces obscures. C'est cette tension irrémédiable, expérimentée et négociée dans toute l'œuvre de Klossowski, qui donne lieu aux contours d'une poétique du pathos.

Dans un autre tableau de Tonnerre, intitulé *Lucrèce*, il s'agit d'une interprétation picturale de la légende célèbre de Lucrèce et Tarquin, image qui met en scène le dilemme moral ressenti par l'héroïne romaine en train de réagir aux outrances sexuelles de son agresseur. Octave considère le statut du contemplateur :

A contempler la scène de Lucrèce, sommes-nous témoins du dilemme où se débat l'héroïne ? [...] Mais je reviens au détail du visage affolé de Lucrèce, à cette main qui, sous prétexte de parer la bouche gloutonne de Tarquin, lui offre de façon flagrante la paume, à cette autre main, plus bas, qui loin d'interdire l'accès au trésor, le dirai-je maintenant, dresse, allonge les doigts... (24)

Être invité en tant que témoin du dilemme moral de la femme, de sa pluralité intime vis-à-vis du geste profanateur de l'Autre, témoigner de la perte de la souveraineté de soi et l'expression de la passion – voici le spectacle silencieux du corps auquel Octave veut participer en tant que contemplateur. Par contre, comme le révèlent les descriptions détaillées d'Octave des scènes figurées dans *La Belle Versaillaise*, *Lucrèce* et *La Lecture interrompue*, il y a une certaine difficulté de traduction de l'expérience émotive de ces figures féminines. La pratique d'*ekphrasis* rencontre un obstacle constaté par Octave : « Et quoique les effets physiologiques de pareilles

émotions se prêtent mal à la description picturale [...]. » (82) L'émotion de ces figures féminines qui s'exprime dans le silence semble excéder le langage. De la même manière, le tableau en tant qu'image est lieu du silence : « Le tableau fait s'écraser la parole dans le silence – ou mieux le mutisme. Il incarne ce silence qui surgit lorsque les mots se vident, ce suspendent, [...]. »⁸ Voilà le dilemme d'Octave : « Comment dire ce qui se montre et que ne se montre que parce que le mot fait défaut ? [...] »⁹

Les images peintes de Tonnerre donnent à voir ce qui est de l'ordre de l'incommunicable. Elles théâtralistent le drame intime des figures féminines – un drame évoqué par des expropriations corporelles sous le regard de l'autre, un drame qui nous est communiqué par l'entremise de leur seul contemplateur, Octave. Décrire les peintures de Tonnerre lui offre l'occasion de participer à la discontinuité morale de la femme et d'ainsi accéder à son essence. Comme l'explique Klossowski : « toute œuvre d'art est ainsi l'ordre de la révélation d'une essence et de sa contemplation. »¹⁰ La manie d'Octave de décrire les tableaux, de vouloir partager avec le lecteur l'expérience émotive qui émane de la contemplation de ces images est fondée sur le désir de concrétiser le fantasme qui l'obsède. En fait, ce qui obsède Octave en contemplant la mise hors du soi du sujet femme, c'est que Tonnerre réussit à faire ce que lui ne peut pas dans la vie quotidienne – c'est-à-dire dévoiler l'essence de sa femme, Roberte, l'héroïne et sujet des trois récits. Octave cherche désespérément à démasquer Roberte – non la Roberte qui se souscrit sous l'identité de son épouse, mais la Roberte qui lui échappe. De cette façon, l'œuvre picturale de Tonnerre constitue une mise en abîme du fantasme obsédant d'Octave – celui de faire révéler la vérité intime de Roberte.

L'incommunicabilité de l'âme et le désir obsessif de la communiquer désigne la nature de la manie dont souffre Octave, le mari de Roberte. À la recherche de la vérité intime de sa femme,

il dédie son existence à la démystification de son essence. L'inaccessibilité du fond de l'âme de Roberte nécessite une intervention dont les enjeux sont pathologiques. À partir des *lois de l'hospitalité*, Octave essaie de réaliser ce que son artiste préféré, Tonnerre, accomplit dans ses toiles. Telles lois supposent la mise en commun de sa femme, Roberte – voire le prêt sexuel de Roberte à un invité à condition que Octave puisse en être témoin et par là à son tour devenir l'invité. Octave offre Roberte, son *bien inaliénable*, aux invités afin que la pluralité de ses natures incommunicables lui soit révélée. En instituant une nouvelle configuration relationnelle – l'hôte, l'hôtesse, l'invité, Octave espère découvrir ce qui lui élude. À cette fin, il attribue à l'invité le rôle de révéler l'essence de Roberte en devenant d'abord l'invité et ensuite l'hôte – c'est-à-dire celui qui invite Octave à contempler sa femme autrement.¹¹ La surnoiserie d'Octave consiste à vouloir se positionner à deux places à la fois – celle de l'hôte et celle de l'invité comme le note Deleuze : « Mais il sait bien aussi qu'à force de regarder il perd lui-même sa propre identité, il se met hors de soi, il se multiplie dans le regard autant que l'autre sous le regard – et que c'est le contenu le plus profond de l'idée du Mal. »¹²

Participer à cette pratique d'hospitalité dont le corps de Roberte fait les frais, c'est faire partie d'une communion pervertie d'un projet dépravé. Cependant, il s'agit en même temps d'une vénération de ce qui est spécifique à Roberte, de ce qui est unique en elle. Car loin de vouloir standardiser Roberte en la soumettant aux invités, Octave vise à découvrir les manifestations singulières de sa femme à travers la scène érotique. Il s'agit, chez lui, de pénétrer un mystère divin de sa femme – à savoir de déterminer son essence inviolable et d'éprouver l'émotion de la *présence réelle*.¹³ Ceci constitue un propos d'ordre métaphysique dans la mesure où Roberte demeure toujours insaisissable. Or, ce qu'Octave cherche à obtenir avec les lois de l'hospitalité, c'est une communion de l'au-delà – l'expérience de l'émotion de la présence réelle

– à partir de la mise en commun de Roberte. Mais comme le souligne Blanchot, la répétition de Roberte dans une série de tableaux écrits où elle est offerte au invité ne fait que rendre l'identité de cette femme insaisissable :

Et cette identité incommunicable que la communication doit rendre visible, nous révélant quel est le vrai visage de Roberte et que est son être nu – ses grandes et belles mains dégantées, son corps austère dégainé - , la communication n'a-t-elle pas pour effet de la multiplier, c'est-à-dire multiplier l'identique, de représenter Robert, au point où il nous fait vivre, [...], dans le milieu d'une intrigue dédoublante et foisonnante dont chaque péripétie est cependant reliée au centre – un centre toujours décentré par une relation rigoureuse.¹⁴

La fascination d'Octave pour Tonnerre semble s'expliquer donc par le fait que ses tableaux réussissent à exécuter le principe derrière les lois de l'hospitalité – le dévoilement de la femme aux prises avec le désir et la honte dans la scène érotique. Contempler et décrire les tableaux de Tonnerre lui permet d'expérimenter la passion intime des figures féminines et le plaisir de la *présence réelle* que de telles images lui offrent. Au fait, ce qu'Octave entend par la « gloire » du tableau, c'est l'expérience de la *présence réelle* à partir du spectacle du corps érotique. En contemplant et en décrivant les images des femmes à l'épreuve de la disjonction intime, Octave croit faire part du dévoilement mystique du sacré, une émotion qu'il cherche à éprouver à l'égard de sa femme.¹⁵ Or, l'orchestration de cette émotion n'est pas facilement exécutée en dehors du cadre de la peinture, ou celui de l'art :

Ces peintures chez nous font renaître de mille regards l'émotion que suscite telle physionomie de femme, elles font revivre de façon toujours inédite cette physionomie.

Tandis que le besoin j'ai de mettre en commun Roberte se heurte à mille difficultés :
les lois de l'hospitalité chez nous ne peuvent s'observer à souhait. (27)

Ainsi l'acte de contempler ces tableaux se manifeste-t-il comme une sorte de mise en œuvre des lois de l'hospitalité. De cette façon, l'art accomplit en partie la quête métaphysique qui obsède Octave – le désir d'éprouver l'émotion de la présence réelle de sa femme. Toutefois, comme l'avoue Octave, le désir de transposer cette dynamique qui se crée entre lui, les tableaux et l'artiste dans sa vie conjugale sous la formulation des lois de l'hospitalité s'avère être plus difficile qu'il ne l'avait imaginé. Effectivement, l'expérience émotive que la contemplation des toiles de Tonnerre incite peut seulement exister à partir de l'image. Cette erreur d'avoir cru pouvoir pénétrer les simulacres de Tonnerre et les transposer dans la vie n'échappe pas à Octave qui est forcée d'accepter la nature spécifique de la communion de l'œuvre d'art :

Qu'est-ce qui se satisfait en moi à considérer pareilles scènes peintes ? [...] Or, ces tableaux, pour vous l'avouer sans détour, réalisent précisément, sous le prétexte de l'art, ce que je ne puis pratiquement pas dans la vie, avec Roberte, quoique je ne recule pas à pratiquer la chose sans du tout la réaliser. (27)

Évidemment, non seulement la contemplation des images de Tonnerre sert comme récompense à l'impraticabilité des lois de l'hospitalité mais elle produit aussi une sorte de *communion* entre l'artiste et le contemplateur en moyen du tableau. Ce que le tableau expose, c'est une communion silencieuse par laquelle une complicité s'instaure, le simulacre étant un lieu qui se fait hôte du pathos de l'artiste et de celui du contemplateur. Pour Octave, les tableaux de Tonnerre offrent une forme d'hospitalité par laquelle l'artiste et le contemplateur peuvent partager une émotion commune. Émotion qui produit une relation de complicité entre l'artiste, le

simulacre et le contemplateur. Klossowski explique cette communion pathétique que le tableau offre :

Nous voici loin du fait primitif ; loin de cet espace, intérieur au regard, où le motif a été appréhendé, senti et conçu, là où l'œil de l'artiste et l'œil du contemplateur s'identifient un instant ; l'instant de l'émotion initiale. Ici le contemplateur, comme dans une réminiscence, trouve la référence de son propre trouble dans l'expérience de l'Autre, l'artiste qui est l'Autre par excellence et qui, par son témoignage, apporte au contemplateur le commentaire d'une émotion commune.¹⁶

Lire *Les Lois de l'hospitalité* ressemble beaucoup à la contemplation d'un tableau dans la mesure où il s'agit de contempler les images évoquées dans les simulacres picturaux et textuels. Ainsi, la lecture qui possède et exproprie le lecteur de lui-même, en ce qu'elle le rend voyeur et le place au cœur des images troublantes et émouvantes, met à l'épreuve la réussite du complot de complicité orchestré par notre producteur des simulacres. Certes, le complot en question est celui qui vise à absorber le lecteur dans la manie qui inflige le récit et à le détourner de son sentiment de soi. Faire agir le contemplateur et faire agir le lecteur-spectateur se basent sur la même visée – celle du complot de la complicité. Il est question chez Klossowski d'éveiller la vie phantasmatique des contemplateurs des simulacres – c'est-à-dire de faire tirer un rideau pour eux et dévoiler ce dont ils ne peuvent pas parler. Comme le suggère Castanet : « Le simulacre offre un lieu (topos) que l'âme, animée par le pathos des forces obscures idiosyncrasiques, viendra en fin habiter. Le contemplateur est hors de lui, ses forces sont extériorisées et à ce titre une connaissance est possible [...]. »¹⁷

Ce que cherche Klossowski en tant que producteur des simulacres textuels, c'est la complicité.¹⁸ Son objectif esthétique n'est pas que son œuvre soit comprise ou conceptualisé

mais que le lecteur-contemplateur devienne complice. Une façon d’accomplir cette relation de complicité, c’est de rendre le lecteur l’invité du spectacle. Ceci se fait à travers les simulacres qui mettent en image les figures féminines dans leur intimité. En assistant à la série de scènes érotiques et violentes, le lecteur-spectateur est subtilement métamorphosée en invité – c’est-à-dire qu’il assume le rôle prescrit par Octave dans les lois de l’hospitalité. Ainsi le lecteur-spectateur s’insère dans la dynamique d’hospitalité. C’est le corps de ces figures féminines et de Roberte que Klossowski et Octave offrent au lecteur en tant que bienvenu. Le lecteur est le tiers inclus, l’invité d’Octave mais aussi du narrateur-Klossowski. C’est donc cette toute-présence du lecteur qui lui permet de devenir non seulement le double de l’invité mais aussi de l’hôte. Comme Octave, le lecteur regarde les figures féminines des toiles de Tonnerre ainsi que Roberte à travers des yeux multiples – les siens et ceux de l’invité.¹⁹

Il nous faut revenir encore en ce moment au statut fictif du peintre Frédéric Tonnerre afin de mettre en relief l’importance de ses tableaux imaginaires, ceux qui n’existent que comme effets de la description. C’est alors Klossowski qui est le vrai artiste de ces tableaux linguistiques. Klossowski a beau être le maître de l’*ekphrasis*, mais comme d’habitude il manipule cette pratique, car il décrit non seulement ce qui est absent au destinataire mais en effet ce qui n’existe pas du tout – voire la description, en mots, d’une œuvre qui n’existe pas en tant qu’image. Or, ces images textuelles mettent en place une stratégie de lecture qui permet d’associer Octave et Tonnerre, Tonnerre et Klossowski, Octave et Klossowski, les tableaux et le texte, le contemplateur et le lecteur - les aménagements de complicité s’exerçant chez tous les participants de l’œuvre d’art. Comme l’insiste Klossowski : « la complicité s’obtient par le simulacre, la compréhension par la notion ».²⁰ De tels simulacres textuels une esthétique de la complicité s’articule.

La complicité qui est activée entre le dispositif du simulacre et son contemplateur, celui qui ressemble au lecteur, a pour objectif de faire éprouver une « connaissance pathétique ». Une connaissance qui opère au niveau de l'affect et qui suppose simulacre et complicité.²¹ Le simulacre klossowskien en tant que « extatique » participe à la fois à la mise hors de soi et au devenir de l'être du pathos. Un devenir qui, tout en englobant l'artiste, les sujets figurées et certes le spectateur, échange une connaissance, qui offre une façon autre d'appréhender l'existence. Comme l'explique Klossowski : « Notre pathos connaît, mais nous ne pouvons jamais partager son mode de connaître ».²² Dans la trilogie, une connaissance pathétique à l'égard du spectateur-lecteur appartient surtout à l'activité singulière de se perdre en tant que voyeur invité à l'univers déroutant de la trilogie. Univers maniaque dans lequel Klossowski met en image l'émotion pathétique et nous invite à occuper ces lieux.

Ce qui semble être en conséquence fondamental à la connaissance pathétique dont parle Klossowski, c'est le principe de la métamorphose. Par quoi la connaissance pathétique dépend d'un abandon de soi et des limites identitaires. Le simulacre offre des moyens à l'artiste et au contemplateur de devenir le spectateur de soi-même – à savoir celui qui se démultiplie. Chose certaine, ce qui est au fond de la complicité de l'œuvre klossowskienne, c'est de désarticuler l'automate et de l'ouvrir à d'autres façons de voir qui échappent au principe de l'identité. Cette pratique esthétique hospitalière de Klossowski qui se base sur l'invitation des complices au dispositif des simulacres est ainsi très communautaire. Établir une communauté de complices, à partir des images picturales et textuelles, non seulement s'annonce dans *Les Lois de l'hospitalité* mais définit la poétique de Klossowski. Comme nous l'avons remarqué, chez Klossowski, le simulacre est un *topos* du pathos; il fait évoquer la passion à travers le motif qui s'y inscrit. En même temps, l'émotion vécue du producteur des simulacres s'y exprime aussi. D'ailleurs, c'est à

partir de la contemplation d'un tel motif que la vie passionnelle du spectateur-lecteur est convoquée. Dans cette fiction imagée, le lecteur-contempleteur participe à la communion passionnelle de l'œuvre, contemplant ce dont on ne peut parler. Ses hésitations, ses ambiguïtés, ses contradictions à l'égard des simulacres picturaux et textuels sont autant révélatrices que celles qui sont données à voir dans la trilogie. Or, l'image contemplée fait sentir ce qui est innommable – l'incantation de l'être de la passion. Klossowski nous invite à faire partie de cette communion qui se produit à travers son œuvre – reste à mesurer le degré de complicité qui est le nôtre – nous les *invités*.

Ouvrages cités

Arnaud, Alain. *Pierre Klossowski*. Paris : Seuil, 1990.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Harmondsworth : Penguin, 1972.

Blanchot, Maurice. *L'amitié*. Paris : Gallimard, 1971.

Castanet, Hervé. *La Manipulation des images : Pierre Klossowski et la peinture*. Bruxelles : La Lettre volée, 2001.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : P.U.F., 1969.

Foucault, Michel. *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994.

Klossowski, Pierre. *Les Lois de l'hospitalité* reprenant, dans l'ordre suivant : *La Révocation de l'Édit de Nantes*, *Roberte, ce soir* et *Le Souffleur* ; édition augmentée d'une préface et d'une postface, Paris : Gallimard, 1965.

Klossowski, Pierre. *La Ressemblance*. Marseille : Dimanche, 1984.

_____. *Un si funeste désir*. Paris : Gallimard, 1963.

_____. « Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art », *Pierre Klossowski*. Paris : Éditions de la Différence, 1992.

NOTES

¹ Deleuze, Foucault et Blanchot ont écrit sur Klossowski au sujet de son esthétique et de la production des simulacres : Gilles Deleuze, « Klossowski et les corps-langage », *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969 et puis Michel Foucault, « La Prose d'Actéon », *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994. Ensuite Maurice Blanchot, « Le Rire des Dieux », *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

² Michel Foucault, « La Prose d'Actéon », *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, 337.

³ Par expérience-limite, nous entendons la mise-hors-de-soi du sujet, c'est-à-dire la suspension du moi en tant qu'identité stable et l'évaporation des points de repères identitaires. Chez Klossowski, l'expérience-limite est provoquée par les outrages sexuels et la dépossession psychique. Un des objectifs d'expérimenter ces formes de désappropriation de soi est de mettre en cause la pensée rationnelle et le langage en tant qu'assurances immuables du principe de l'identité.

⁴ Dans son journal, Octave traduit une citation de Quintilien à propos du solécisme : « Certains pensent qu'il y a solécisme dans le geste également toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main on fait entendre le contraire de ce que l'on dit. » (14)

⁵ Les dramaturgies corporelles des figures féminines articulent une forme de communication visuelle et silencieuse. Tels gestes corporels donnent lieu à un langage du corps qui s'oppose au langage discursif, comme l'explique Deleuze : « L'œuvre de Klossowski est construite sur un étonnant parallélisme du corps et du langage, ou plutôt sur une réflexion de l'un dans l'autre. Le raisonnement est l'opération du langage mais la pantomime est l'opération du corps. [...] Le corps recèle un langage caché; le langage forme un corps glorieux. » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, P.U.F., 332)

⁶ La monomanie, une configuration particulière de la folie, définira la pratique artistique de Klossowski. La monomanie klossowskienne fait référence à la réitération maniaque du même phantasme obsessionnel. C'est l'urgence psychique de divulguer le phantasme obsédant et son impossibilité qui crée la situation monomaniaque par laquelle le motif artistique se répète.

⁷ Hervé Castanet, *La Manipulation des images : Pierre Klossowski et la peinture*. Bruxelles, La Lettre volée, 2001, 118.

⁸ *Ibid*, 15.

⁹ *Ibid*, 14.

¹⁰ Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Éditions André Dimanche, 1984, 110.

¹¹ Pour faire réussir les *lois d'hospitalité*, il faut que l'invité entre dans une relation substantielle avec celui qui lui offre l'hospitalité. C'est-à-dire qu'à partir du partage de Roberte, les postures de l'hôte et de l'invité s'inversent de sorte que l'hôte se métamorphose en invité et vice versa. L'actualisation de Roberte est donc strictement dépendante du rôle intermédiaire de l'invité. Comme le veut la pensée « pieuse » d'Octave, l'invité est de l'ordre d'un ange – celui doté de pouvoirs divins. Cet appel aux puissances surnaturelles permet de considérer les lois de l'hospitalité comme une sorte de transsubstantiation – une orchestration de l'ordre du sacrement par laquelle il y a une transformation d'identités.

¹² *Logique du sens*, 329

¹³ Par la présence réelle, on renvoie à la terminologie de l'Eucharistie – c'est-à-dire l'acte par lequel la vérité divine se révèle.

¹⁴ Maurice Blanchot, « Le Rire des Dieux », *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, 202

¹⁵ La description des ses objets imaginaires lui permet, dans un premier temps, d'expérimenter le pathos des figures féminines – c'est-à-dire le surgissement de la *présence réelle* à travers la violence sexuelle. Dans un deuxième temps, ce geste descriptif constitue un exorcisme du pathos. En tant que théâtralisation des démons qui habitent l'âme de l'artiste fictif, les tableaux de Tonnerre reflètent la mise en jeu d'une pratique qui correspond à celle de Klossowski, l'artiste réel.

¹⁶ Pierre Klossowski, « Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art », *Pierre Klossowski*. Paris, Éditions de la Différence, 1992, 170-171.

¹⁷ *La Manipulation des images*, 53.

¹⁸ Par production des simulacres, nous faisons référence à la pratique du dissemblable de Klossowski. C'est-à-dire que les images textuelles formées à partir des mots qui suspendent la réalité et font apparaître l'incohérence, la dissimilitude, et l'hétérogène. La puissance illusoire du simulacre est manipulée par Klossowski afin d'exprimer une

réalité invisible plutôt que de la signifier et de la faire comprendre. Les simulacres klossowskiens sont en ce sens une forme de médiation de la vision monomaniaque.

¹⁹ Les images textuelles de l'intimité de Roberte, celles qui réinterprètent les toiles de Tonnerre nous rendent ainsi complice de ce qui nous est partagé. La complicité dénote ici un lien profond et tacite entre le producteur des simulacres et le contemplateur – nous le lecteur. Le lien complice établi dans cette relation tierce s'incarne par des flux d'intensité éprouvés d'une façon singulière.

²⁰ *La Ressemblance*, opus cit., 96.

²¹ La « connaissance pathétique » est un terme dont se sert Klossowski dans son article sur Nietzsche, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie » dans *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, 190. Elle fait référence à l'appréhension de l'existence à travers le pathos et se distingue du savoir conceptuel de la pensée consciente. Elle est une forme de connaissance particulière basée sur l'expression de la vie impulsive de laquelle émerge la complicité.

²² Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*. Paris, Gallimard, 1963, 190.