Syn-Thèses

Revue annuelle
1

Le non - dit
dans la littérature française

Département de Langue et de Littérature Françaises
de l'Université Aristote de Thessalonique

2008

Comité de la revue:

- **Responsable de la Revue devant la loi :** *Fréris Georges,* Professeur de littérature comparée, Université Aristote
- **Membres :** *Grammenidis Simos,* Professeur assistant,
Karatsinidou Chryssi, Professeur assistant,
Nenopoulou Antonia, Professeur,
Vergi Stela, Professeur associé, Université Aristote

Pour le présent numéro

- Comité scientifique

Blum Claude, Professeur, Université Paris IV-Sorbonne, Directeur scientifique des Éditions Champion

Chauvin Danièle, Professeur de littérature française et comparée, Université Paris IV-Sorbonne

Chryssanthopoulos Michel, Professeur associé de littérature générale et comparée, Université Aristote

Debon Claude, Professeur émérite, Université Paris III

Helbo André, Professeur, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Département des sciences de l'information et de la communication

Samara Zoé, Professeur émérite de littérature française, de théorie de la littérature et de théorie du théâtre, Université Aristote

Tristmans Bruno, Professeur de littérature française, Université d'Anvers

Tsatsakou Athanasia, Professeur de littérature française, Université Aristote

- Comité de rédaction

Karatsinidou Chryssi, Professeur assistant de littérature française, Université Aristote

Litsardaki Maria, Professeur assistant de littérature française, Université Aristote

- Correction des textes

Karatsinidou Chryssi, Professeur assistant de littérature française, Université Aristote

Litsardaki Maria, Professeur assistant de littérature française, Université Aristote

Makropoulou Politimie, Maître de conférences, Université Aristote

SOMMAIRE

Éditorial. 7-8

1. Maria Litsardaki, *« Parler ouvertement » et « dire à demy » : le non-dit à travers les* Essais *de Montaigne.* . . . 9-20
2. Politimi Makropoulou, *Le discours féerique de Mme d'Aulnoy : le séditieux sous le masque du puéril.* 21-31
3. Danièle Chauvin, Paysages avec figures absentes : *entre les mots, derrière les figures.* 33-48
4. Lucie Bertrand, *Spécificité et variabilité du statut du non-dit dans la littérature concentrationnaire.* 49-59
5. Eric Lecler, *La ballerine illettrée et la mort du signe.* . . 61-69
6. Anastasia Deligianni, Parler *pour* non-dire. 71-77
7. Valéric Scigala, La Lettre volée *ou comment Renaud Camus a tu une douleur parmi des millions de mots.* 79-92
8. Eglantine Colon, *Les non-dits de la rencontre herméneutique du désir contemporain.* 93-111
9. Frédéric Aribit, Nadja, Histoire de l'œil *: poétiques de l'ineffable* 113-136
10. Lisa Mamakouka, *Écrire le non dicible : une relecture de l'*Amant *de M. Duras à la lumière du « Cahier rose marbré ».* 137-152
11. Fabrizio Impellizzeri, *La résurrection du mutisme chez Pierre Klossowski.* 153-168
12. Isabelle-Rachel Casta, *L'ellispe dans le roman criminel.* 169-181

le fait qu'au début
s superficielles (les
nière poétique dont
omposition insolite
neurent les qualités
ant tout un combat
le passé pour lui
à l'anéantissement
re du sujet, il nous
t littéraire, un sujet
i ne s'affirme plus

La résurrection du mutisme chez Pierre Klossowski

*Fabrizio Impellizzeri**

Dans ses œuvres, Pierre Klossowski a la capacité de « montrer » l'indicible, ce qui lui donne accès à une supériorité dialectique et esthétique dans l'interprétation du fantasme et de ses non-dits :

> Le signe abstrait de la parole a recours à l'évocation d'un art concret comme la peinture pour peindre la réalité que la parole n'estimerait pas pouvoir exprimer par ses propres moyens.[1]

Le désir chez Klossowski reste muet, diaphane, mais son lecteur[2] n'est plus sourd ou aveugle ! Le peintre/écrivain convoque dans ses scènes fantasmatiques des monstres, des apparitions, des souffles, qui forment, dans une entreprise de la vision proche de celle de Füssli, un univers évanescent. Un univers réel mais spirituel, sans voix. Beaucoup de personnages satellitaires au personnage principal ont la légèreté et la transparence de l'esprit. Ces personnages sont utiles à la révélation des univers intérieurs peuplés de fantômes érotisés. Ils vaguent autour des corps en chair comme des anges, ils insufflent leur voix qui allume dès lors les désirs réprimés. Ces êtres moitié anges et moitié démons sont le plus souvent à peine esquissés dans les dessins de Klossowski. Ils sont diaphanes et éthérés et ils représentent ce double monde « cauchemardesque » des désirs qui réside en nous.

La production artistique klossowskienne s'exprime par des grands

* Université de Catane, Italie.

1. Pierre Klossowski, *La Vocation suspendue,* Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1950, p. 76.
2. « J'écrivais en somme pour des aveugles qui voyaient en me lisant, tandis que ceux qui savaient me lire ne voyaient pas ce que je montre » in Miller Judith (entretien avec), in *L'Ane*, n° 28, *Le Magazine freudien* (octobre – décembre, 1986), p. IV.

desseins faits avec des crayons de couleur, que l'auteur appelle « *mon mutisme* »[3]. La peinture chez l'auteur est équivalente au mutisme[4], car il veut « peindre ce que l'on ne voit que les yeux fermés, l'autre côté des paupières »[5]. Le spectateur lui-même est donc impliqué, interpellé au-delà de la vision, on le met « dans une situation d'attente [car] ce qui est véritablement à voir est à advenir. Mais hors de la toile : derrière les yeux fermés du spectateur »[6]. Comme pour la lecture d'un roman, le tableau tout comme les mots ou la lettre qui en compose l'essence, sont à déchiffrer. Peignant et dessinant, il donnera à voir ce qui ne peut être exprimé ni expliqué. Le tableau aura la tâche d'indiquer ce recouvrement en soulevant le voile ou tout au moins en le faisant onduler pour affirmer l'artifice de toute construction rationnelle et langagière. L'orientation de Klossowski est sur l'effet de suggestion qu'offre la toile. Le spectateur est ainsi invité à la vue, à l'effraction par le biais d'une œuvre souvent diaphane qui invite à sonder quelque chose de caché, d'incomplet à compléter. Le tableau est une mise en abyme d'autres histoires, d'autres gestes, d'autres désirs... Paradoxalement, le regard ne se porte pas sur la superficie mais vers l'intérieur de la toile, vers une ombre noire qui implique un procès d'occultation. Cette ombre noire est de la même couleur que notre pupille quand nous nous observons au miroir. Un noir profond qui vous avale, un trou qui vous emmène en vous-même. Vers un lieu silencieux qui est l'espace de l'âme. Le silence de l'âme s'inscrit dans l'œuvre et surtout chez ses personnages comme un cri des désirs.

Le silence est le lieu de l'indicible qui s'apparente souvent à l'invisible. Pour Klossowski, peindre c'est montrer l'immontrable, c'est dessiner l'absence, le trou qui existe dans le visible. Nous avons l'impression que la scène figurée est incompréhensible et qu'elle en cache une autre jamais présentée au premier coup d'œil. La permanence de l'ob-

3. Cf. Pierre Klossowski, « La mutation » in *L'Ane*, n° 28, *op. cit.*
4. « [...] c'est comme s'il y avait eu pour moi, dans la peinture, deux peintures. L'une coupant le souffle, étrangère à tout discours, vouée au mutisme présumé de la « chose-même », restitue, en silence autoritaire, un ordre de présence [...]. L'autre, la même donc, volubile, intarissable, reproduit virtuellement un vieux langage, en retard sur la pointe d'un texte qui m'intéresse. » in Jacques Derrida, « Par-dessus le marché », *Derrière le miroir*, 1975, in Wilhem Daniel, *Pierre Klossowski : le corps impie*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 276.
5. Jean Roudaut, « Les simulacres selon Pierre Klossowski » in *La Nouvelle Revue française*, n° 350 (mars 1982), p. 90.
6. *Ibid.*, p. 91.

servateur devant l'œuvre est un voyage dans le palimpseste du tableau. Un voyage vers l'intérieur des êtres représentés. Le voyage dans le tableau mène son spectateur à une sorte de confusion qui est due à l'absorption de l'objet regardé par son sujet voyant. La même sensation d'égarement se répète dans la confusion des comportements doubles du même personnage. Roberte[7] est elle-même et aussi celle que l'on désire qu'elle soit. Le lecteur-voyeur ne peut s'empêcher lui aussi de mettre en scène Roberte, de faire jaillir de l'ombre et des silences ses propres fantasmes.

Singulièrement, tous les films adaptés de son œuvre évoquent le cinéma muet, dont le jeu déclamatoire impose un langage stéréotypique au plus proche de celui de ses dessins. Royaume de la vue en action, le cinéma est une invitation au regard. Un regard « aphone » qui vous parle au-dedans. Le langage a un rapport étroit avec le corps car il vous pénètre comme un regard. Le mot doit donc être incarnation, chair qui vit et s'active par le biais des désirs. Le fantasme pour être assouvi a besoin d'être communiqué, et il le fait grâce au langage, qui à son tour a besoin d'aller outre ses codes pour exprimer le désir, pour dire l'indicible. Pierre Klossowski situe l'érotisme dans un prolongement direct d'un christianisme augustinien qui donne consistance à cela même qu'il exclut : « C'est le christianisme qui a posé la sensualité en tant que principe, force, système en soi – en tant que corrélation de l'esprit »[8]. La répression des élans de la chair que véhiculait le discours de l'Église tonifiait, ou plutôt renforçait les désirs comme affirme à plusieurs reprises Foucault. C'est bien dans cette optique de la transgression par la chair, qui s'exprime par le verbe et le signe de la révélation du non-dit, donc en littérature et en peinture, que Klossowski choisit et oriente sa souveraineté. Les deux formes de « scription » sont jumelles, et donc différentes dans leur essence, et non complémentaires, l'une est le reflet de l'autre, mais cha-

7. Roberte n'est autre que Denise Morin-Sinclaire, la femme de Pierre Klossowski, qui est représentée sans cesse dans l'œuvre picturale de l'auteur sous différentes formes et postures. Elle apparaît tantôt sous des traits androgynes, tantôt dans toute sa féminité perverse et complice de son époux-écrivain-peintre. Roberte est aussi et surtout le personnage principal de deux ouvrages capitaux *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959) et *Roberte, ce soir* (1954) rassemblés dans la trilogie *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995.

8. France Huser (entretien avec), « Eros, Belzébuth et Cie », *Le Nouvel Observateur* (20 février 1982), p. 49.

cune est une fonction à soi. Klossowski n'abandonne pas le crayon, il change simplement de superficie et de signe. Les écritures s'intercalent sur les pages et les grandes feuilles de papier. Il dira et montrera toujours la même chose mais avec des habilités diverses. L'écriture, dans son expression, s'apparente à l'Écriture comme révélation de l'esprit et la peinture rassemble en elle le pouvoir d'incarnation de l'esprit. L'œuvre de Klossowski peut être perçue comme une lecture et une vision sacrée, elle est à la fois une Bible de sa monomanie et une exposition d'icônes qui représentent l'extase de ses personnages. Chaque mot prononcé, réitéré, « célèbre » comme dans une prière l'esprit d'un corps adoré, celui de Denise (sa propre femme) interprétée par Roberte et d'autres corps parsemés dans les ouvrages. Cette célébration est un acte de l'incarnation du mot en Verbe. La répétition litanique des descriptions loue le corps fantasmé qui subit finalement sa résurrection. Le silence religieux qui s'impose à son lecteur est celui de l'office. C'est dans ce rite qu'il prêche sa souveraineté, dans l'extase de sa « fonction » il dépasse tout ce qui est terrestre.

Le mot s'affirme par la transgression. S'il transgresse c'est qu'il implique une force physique, un pouvoir que lui donne un corps, une chair vive et puissante.

> Le Verbe s'est fait chair – image – pour répondre à un manque. Le mouvement était lancé : par l'image, délivrer le visible en rompant le quotidien par quelque chose d'apparemment quotidien (le peintre dit de ses tableaux qu'ils sont non seulement des simulacres du réel mais également des simulacres de tableaux, des apparences d'apparences, des « simulacres de simulacres »).[9]

Klossowski argumente et justifie la transmutation du langage en chair en prenant l'exemple de Sade et de Bataille qu'il cite dans ces deux extraits choisis d'*Un si funeste désir* :

> Georges Bataille a ceci de commun avec Sade que chez lui la pornographie est une forme de la lutte de l'esprit contre la chair ; forme qui est en ce sens déterminée par l'athéisme, que, s'il n'y a point de Dieu qui ait créé la chair, il ne reste plus à l'esprit que les excès du langage pour réduire au silence les excès de la chair. Il n'est alors rien de plus « verbal » que les excès de la chair [...]. L'acte charnel n'a précisément d'attrait que s'il est transgression du langage par la chair et de la chair par le langage. Cette transgression est vécue comme extase ; si la chair

9. Jacques Henric, *Pierre Klossowski*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 75.

connaît bi
de *l'orgas*
nement [..
n'est pas
l'objet, il
tion réité
nel non se
une transg

Ou encore,

> la profana
> quoi cette
> suppressi
> bours que
> me si elle
> simulacre
> l'esprit re
> vécue dar
> pas en eff
> charnelles
> est *dénud*
> l'on dénu
> soit mora
> Extase où
> il cherch
> mais cette
> simulacre
> peut se pa
> ser du pai
> ne sont p
> la *chair* e
> éprouvera

Le monde d
érotiques[12], de p

10. Pierre Klossov
ris, Gallimard,
teur.
11. *Ibid.*, p. 125.
12. « [...] une *Na*
pe le désir abs
moi et l'*autre*

> connaît bien une extase dans l'orgasme, cette extase n'est rien auprès de *l'orgasme de l'esprit* qui, en fait, n'est que la conscience d'un événement [...] or il ne peut y avoir de transgression dans l'acte charnel s'il n'est pas vécu comme un événement spirituel ; mais pour en saisir l'objet, il faut rechercher et *reproduire* l'événement dans une description réitérée de l'acte charnel. Cette description réitérée de l'acte charnel non seulement rend compte de la transgression, elle est elle-même une transgression du langage par le langage.[10]

Ou encore,

> la profanation de l'hostie supprime les limites de l'esprit ; c'est pourquoi cette sorte d'extase est identique à l'orgasme qui est vécu comme suppression des limites du corps ; mais la « transsubstantiation » à rebours que l'esprit profanateur opère ainsi sur la « chair céleste » comme si elle n'était qu'une matière, qu'une chose immanente, n'est qu'un simulacre du langage comme l'est aussi la transcendance même que l'esprit recherche alors. Simulacre évident aussi dans la transgression vécue dans l'acte charnel : là, l'esprit transgresseur ne recherche-t-il pas en effet à transsubstancier ce qu'il convoite, *l'abolition* des limites charnelles ressentie dans l'orgasme ? L'acte violent par lequel un corps est *dénudé* ne représente-t-il pas *l'abolition* de la *personne* même que l'on dénude ? Ce qui alors révèle par cette destruction, soit physique, soit morale, c'est une présence réelle qui ne peut être saisie, ni retenue. Extase où *l'esprit se contemple en quelque sorte hors de lui-même,* où il cherche à saisir son larcin dans l'« abolition » de son état suprême : mais cette « abolition », il ne peut l'opérer que comme simulacre. Et ce simulacre, peut-être est-il son pire larcin. Bataille, pourrait-on dire, ne peut se passer du *nom de Dieu* pas plus que le prêtre ne saurait se passer du pain et du vin pour consacrer. Or, pour le prêtre le *pain* et le *vin* ne sont plus que des *mots inappropriés,* dès que le pain et le vin sont la *chair* et le *sang du Seigneur* [...] commotion intense [que Bataille] éprouvera dans l'insurrection verbale.[11]

Le monde de Klossowski est introduit comme un espace de pulsions érotiques[12], de pathos incommunicable, de décomposition du sujet séduit

10. Pierre Klossowski, « La messe de Georges Bataille » in *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1963, pp. 120-121. En évidence par l'auteur.
11. *Ibid.*, p. 125. En évidence par l'auteur.
12. « [...] une *Nature aspirant à sa plus active puissance*, elle pose comme principe le désir absolu et souverain. Mais au nom de ce principe, elle établit entre le *moi* et l'*autre* une réciprocité négative [...]. La dose de cruauté dont la nature a

par le chaos, un espace de l'indicibilité d'un signe unique, de l' « Autre de la Raison » comme dit Jean-Pol Madou[13], qui n'accède à une possible réception que par une soumission sournoise aux stéréotypes, une soumission porteuse de leur déconstruction. Ce monde du désordre est un lieu où l'athéisme[14] fonde ses règles de liberté toutes guidées par le désir et ses manifestations. Ce chaos se fonde et se matérialise concrètement dans l'idée de monstruosité[15] théorisée dans *Le philosophe scélé-*

pourvu plus ou moins chaque individu ne serait que l'impulsion contrariée du désir [...]. L'impulsion du désir peut prêter son caractère absolu à l'individu qui à son tour prête son langage au désir sans parole. » in Pierre Klossowski, *Sade, mon prochain*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1967, pp. 130-132. En italique par l'auteur.

13. Cf. Jean-Pol Madou, *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Ed. Méridiens Klincksieck, 1987.
14. « l'athéisme sadien réintroduit le caractère divin de la monstruosité [...] au nom de la liberté et de la souveraineté de l'homme [...] l'athéisme, acte suprême de la raison normative doit instituer le règne de l'absence totale des normes [...] la notion de Dieu, en soi arbitraire [...] découle tout comportement arbitraire, pervers et monstrueux. » in Pierre Klossowski, *Le philosophe scélérat* in *Sade, mon prochain*, *op. cit.*, p. 12 et pp. 19-20.
15. « la monstruosité intégrale, c'est [...] la sodomie. Ce terme biblique [...] recouvre un acte qui n'est pas limité à la pratique homosexuelle : par là même, il faut distinguer l'homosexualité, qui n'est pas une perversion intrinsèque, de la sodomie qui en est une. Les mœurs homosexuelles sont susceptibles de donner lieu à une institution au même titre que les mœurs hétérosexuelles [...]. En revanche, la sodomie se prononce par un geste spécifique de contre-généralité, le plus hautement significatif aux yeux de Sade : c'est celui qui frappe précisément la loi de propagation de l'espèce et qui *témoigne ainsi de la mort de l'espèce dans un individu*. Non pas seulement d'une attitude de refus, mais d'une agression : tout en étant le *simulacre* de l'acte de génération, il en est la *dérision*. Dans ce sens il est également simulacre de destruction qu'un sujet rêve d'exercer sur un autre du même sexe par une sorte de transgression mutuelle de leurs limites. Exercé sur un sujet de l'autre sexe, il est un *simulacre de métamorphose*, et s'accompagne toujours d'une sorte de fascination magique. Et en effet, en tant qu'il transgresse la spécificité organique des individus, ce geste introduit dans l'existence le principe de la métamorphose des êtres les uns dans les autres, que tend à re-produire la monstruosité intégrale et que postule la prostitution universelle, ultime application de l'athéisme. *En cherchant à déchiffrer le geste du pervers, Sade établira le code de la perversion.* Le signe clé lui en est révélé par sa constitution propre, celui du geste sodomite. De près ou de loin pour Sade, tout gravite autour de ce geste [...] c'est le non-

rat, ouvrage qui pr
sion des normes se
fraction des codes
affects, de la vision
contre leur homogé
tend vers un but ur
soudre le moi [...].
un corps glorieux »
ture des silences et
bienséantes.

Chez Klossow
théorie artistique se
ce qui ne peut se
comme une hiérog
Passant de la spéc
dictée de l'image.
donne la vision »[17]
visions qu'il a lui n
concepts. Lorsque
pour l'abandon de l
le support de papier
Klossowski recopie
exige de dire tout c
cette impossibilité
passage absolu, car
met la coprésence d
sowski, dire les tab
dessins obéissent à

langage de la mor
pervers vide d'un
fait d'exister. » in
16. Gilles Deleuze, «
Paris, Les Édition
17. *Idem*.
18. À ce propos, Klo
novembre 1986],
cher d'autre rappo
tableaux existaien
décrire dans mes

rat, ouvrage qui prend ses racines dans l'œuvre de Sade. La transgression des normes sexuelles codifiées par la religion se superpose à l'infraction des codes linguistiques. Klossowski défend l'immédiateté des affects, de la vision contre les codes normés, l'éclat des forces intensives contre leur homogénéisation en langage. « Toute l'œuvre de Klossowski tend vers un but unique : assurer la perte de l'identité personnelle, dissoudre le moi [...]. Le corps recèle un langage caché; le langage forme un corps glorieux »[16] écrit Gilles Deleuze. L'écriture se veut comme rupture des silences et de dissolution des normes culturelles et linguistiques bienséantes.

Chez Klossowski, nous avons souvent l'impression que toute sa théorie artistique se joue sur le dessiner ce qui ne peut se dire, et écrire ce qui ne peut se peindre. Klossowski ajoute : « Je traite la peinture comme une hiéroglyphie [...]. Il y a eu rupture absolue avec l'écriture. Passant de la spéculation au spéculaire, je me trouve en fait sous la dictée de l'image. C'est la vision qui exige que je dise tout ce que me donne la vision »[17]. L'univers fantasmatique de Klossowski est hanté de visions qu'il a lui même tenté d'exorciser par des mots, des phrases, des concepts. Lorsque surgit pour lui la couleur, étape de passage décisif pour l'abandon de l'écriture[18], qu'il dépose centimètre par centimètre sur le support de papier, quelque chose s'impose en lui – une véritable *tuché*. Klossowski recopie ses visions, il les montre finalement, car la vision exige de dire tout ce qu'elle donne à voir. Et l'usage du verbe dire dans cette impossibilité d'écrire désormais pour l'auteur est emblématique au passage absolu, car tout dire n'est pas possible, par contre montrer permet la coprésence de la narration et de la vision. Écrire, c'est pour Klossowski, dire les tableaux qu'il avait dans la tête. Il dit lui même que ses dessins obéissent à une volonté de figurer. En ce sens, il faut bien ad-

langage de la monstruosité qui subsiste sous ce code [...]. Le geste singulier du pervers vide d'un coup tout contenu de parole, puisqu'il est à lui seul tout le fait d'exister. » in *ibid.*, p. 31-34. En italique par l'auteur.

16. Gilles Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage » in *La logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1989, pp. 325-350.
17. *Idem.*
18. À ce propos, Klossowski dit : « Depuis quinze ans [nous sommes en octobre/novembre 1986], j'ai cessé d'écrire. Je peins et il est absolument vain de chercher d'autre rapport de mes tableaux avec mes romans, si ce n'est celui-ci : mes tableaux existaient dans mon esprit en tant que tels avant que j'en vienne à les décrire dans mes romans. » in Pierre Klossowski, *L'Ane*, *op. cit.*, p. II.

mettre que « La lecture d'un tableau n'est pas celle d'un livre. La parole, l'écriture, expliquent une série de faits qui s'enchaînent apparemment. Mes tableaux reprennent le fait accompli sans explication »[19]. Il décide donc de transcrire son obsession visuelle mentale et l'expose sans médiation conceptuelle.

> Qu'il le veuille ou non, qu'il le désire ou non, le narrateur rencontre, un jour ou l'autre, la faute, le péché originel comme chacun répète; il débusque aussitôt, derrière la faute, le mal, le malin, le démon, le sublime à l'envers, le sublime ventre en l'air; il se découvre et s'admet, on connaît la suite, coupé des origines, éloigné des sources pures et bleues, de ce bleu qu'elles ont reçu, dit-on, du ciel. C'est à ce point de rencontre et de coupe – que commence le Récit.[20]

Le tableau utilise comme moyen de représentation, de « monstration », la séduction que les démons sexuels produisent pour l'enfermer dans l'œuvre plastique extérieure mais tout de même circonscrite au-dedans de l'artiste comme au-dehors de sa mise en image. Le mutisme règne complice dans la vision. Un silence qui est renvoyé en écho par les présences démoniaques qu'incarnent les personnages. Klossowski ira jusqu'à dire : « Ma vision [...] des corps que je dessine reste soumise à la ' syntaxe ' de l'espace où ces corps se meuvent, autant que les mots qu'ils font surgir dans le texte de mes livres demeurent fonction du mutisme anatomique de ces figures »[21]. C'est dans ce silence que naissent les créatures voluptueuses au regard pervers des ouvrages de Klossowski.

L'image a une valeur transhistorique et transnationale. Elle échappe aux traditions culturelles, elle appartient d'emblée à un patrimoine et à un langage universel. Les tableaux de Klossowski représentent, par le langage et la technique utilisée, une exploration des interdits qui pèsent sur l'acte de voir et sur la figuration. Il faut admettre que l'énergie qu'ils contiennent est insurrectionnelle, vu que l'image représentée abrite souvent des démons. « Les *simulacres*, esprits démoniaques, natures intermédiaires entre ciel et terre, dieux et mortels, qui s'enferment dans des images pour circonvenir les hommes, ont toujours beaucoup intéressés Klossowski. Quel autre art, mieux que le dessin, pouvait se prêter à l'*actualisation* de cette étrange chimie, de cette mystérieuse transsubstantia-

19. *Ibid.*, p. IV.
20. Daniel Wilhem, *Pierre Klossowski : le corps impie*, *op. cit.*, p. 28.
21. « Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art » in *Pierre Klossowski*, Paris, Éditions de la Différence, L'État des lieux, 1992, p. 172.

tion : un nom, Rob
image, image c'est
pour toutes les ' na
imaginables »[22].

L'image s'imp
les interprétations
autre monde qui se
rale réalise une pro
tre-écrivain. L'art
la parole n'estimer
L'image surgit là
tuelle avoue son in
cise que c'est dans
viennent et que se
scènes donc se m
phique. On assiste
mouvement qui in
faire sortir de l'or
comme en attente
se dire [...]. La fres
complir »[24]. Le tab
mots échouent à le
side à sa sacralisat
vers autre que celu
culation »[25]. Le ta
illumine la partie
derrière ces tablea
pas contemplation
figée à sa surface
dans la toile nous a

22. Jacques Henric,
23. Pierre Klossows
24. Jean Roudaut, «
pour un temps, P
25. Pierre Klossows
p. 105.
26. *Balthus*, Catalog
nal d'Art Moder
27. *Ibid.*

tion : un nom, Roberte, un nom c'est-à-dire un *signe*, devenant soudain *image*, image c'est-à-dire lieu d'accueil idéal pour toutes les identités, pour toutes les ' natures ', pour toutes les ' adultérations ' possibles et imaginables »[22].

L'image s'impose souveraine dans le monde de l'esthétique, mais les interprétations contradictoires dont elle sera l'objet font apparaître un autre monde qui se veut par ses puissances surnaturelles. L'œuvre picturale réalise une projection des questions qui agitent le personnage-peintre-écrivain. L'art concret qu'est la peinture sert à « peindre la réalité que la parole n'estimerait pas pouvoir exprimer par ses propres moyens »[23]. L'image surgit là où le mot ne peut plus dire, là où la pensée conceptuelle avoue son impuissance. C'est bien pour cela que Klossowski précise que c'est dans la fiction du récit que les démons du peintre interviennent et que se sont eux les véritables auteurs de cette peinture. Les scènes donc se mêlent pour révéler leur essence pieuse et pornographique. On assiste à une dichotomie qui appartient à l'âme perverse, à un mouvement qui implique une représentation double, car « il s'agit de faire sortir de l'ombre, par l'image, certaines forces latentes qui sont comme en attente du langage, mais aussi de présenter ce qui [...] ne peut se dire [...]. La fresque est un moment de quête [...] que la parole doit accomplir »[24]. Le tableau cèle un contenu de vision qui est indicible – les mots échouent à le dire même s'ils peuvent répertorier le projet qui préside à sa sacralisation concrète : « L'image est un signe, mais d'un univers autre que celui des signes signifiants. Elle est spéculaire et non spéculation »[25]. Le tableau est l'envers de nous-mêmes, il nous révèle et illumine la partie muette et obscure de nos pensées « quitte à passer derrière ces tableaux comme derrière un miroir »[26]. « Le tableau n'est pas contemplation même, mais son simulacre, et c'est pourquoi la vie figée à sa surface exerce une telle fascination »[27], le regard de l'autre dans la toile nous avale. Le tableau met au-dehors et d'une certaine façon

22. Jacques Henric, *Pierre Klossowski*, *op. cit.*, p. 20.
23. Pierre Klossowski, *La Vocation suspendue*, *op. cit.*, p. 76.
24. Jean Roudaut, « Une vocation d'interprète » in *Pierre Klossowski*, *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 169.
25. Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1984, p. 105.
26. *Balthus*, Catalogue exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1983, p. 81.
27. *Ibid.*

délivre du spectacle intérieur où il se vide ; il devient un point-charnière, il incarne une alchimie. L'œuvre montre ce moment où enfin la fuite de l'être surgit, où le singulier d'une expérience ouvre le sujet, où une transcendance trace sa voie. La toile est un simulacre, un lieu en vertical devant soi, un miroir où chacun puisse se trouver affronté aux forces obscures. Les ouvrages picturaux de Frédéric Tonnerre décrits à l'intérieur de *La Révocation de l'édit de Nantes* démontrent cette expérience descriptive du tableau klossowskien comme mise en abyme des œuvres de l'auteur même et cela par le biais du pseudonyme de Frédéric Tonnerre. La même approche presque « pathologique » de la création les met en parallèle, « Tonnerre-Klossowski » donnent un lieu pour exorciser les démons sexuels qui remuent l'âme de l'artiste et de son contemplateur-voyeur, de conséquence. Cette vision et réalisation plastique du corps est envisagée comme une conception théorique que Klossowski résume ainsi : « Au fond de cette obsession première se décide [...] le parti pris pour le mode d'expression plastique, spatial spécifiquement ; soit une opération proprement corporelle, incorporante, donc ' animale ' et de ce fait même ' magique '. C'est pourquoi le contact des corps entre eux ou du corps avec des objets en tant que scène phantasmatique, continue à exiger la reconstitution imitative du ' phantasme ' par le simulacre. Ce dernier imite, pour exorciser, exorcise pour imiter rigoureusement. Imiter, encore une fois, signifie : séduire le ' modèle invisible ' pour l'introduire dans le simulacre »[28].

L'Hermès Trismégiste[29], mystagogue légendaire, est cité par Klossowski dans *La Ressemblance* pour faire appel à la collaboration des démons dans l'œuvre :

> *Dans l'impossibilité de créer une âme pour animer les simulacres des dieux, on invoqua les âmes des démons et des anges et on les enferma dans les images saintes, afin que grâce à ces âmes les idoles eussent le pouvoir de faire le bien et le mal.*[30]

28. « Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art » in *Pierre Klossowski*, *op. cit.*, p. 182.
29. « *Formulée voici deux millénaires par l'Hermès Trismégiste, cette explication des simulacres fabriqués pour agir moralement sur le contemplateur* [...] *certains de nos maîtres modernes, voire contemporains* [...] *obéissent encore à la conception traditionnelle de l'art au sens imitatif donc simulateur* » in Pierre Klossowski, « Retour à Hermès Trismégiste – de la collaboration des démons dans l'œuvre d'art » in *La Ressemblance*, *op. cit.*, p. 95. En italique par l'auteur.
30. *Idem*. En italique déjà par l'auteur.

Cette collabo
mension spirituell
de transmutation
lacre[31]. Car « Les
néoplatonicienne,
et les hommes ass
nité de leurs corp
donc natures cont
aux hommes aupr

L'originalité
contemporaines d
En citant Tertulli
niaque qui se pas
thèse d'un monde
tout mouvement
moniaque – cons
poursuit [...] donc
re et ainsi à le c
contemplateur au
vient à traiter son
lien décrit ainsi le

31. « Le *simulacru*
crum est donc u
Rome tardive, c
point important,
sentaient. À l'i
lisation qui étai
description qu'
sence, elle, qua
fiant – elle dem
violée et inviola
le besoin de co
non contingente
bilité de l'essen
pour le culte, ur
La Manipulatio
2001, pp. 41-42
32. Pierre Klossows
mons dans l'œu
l'auteur.

Cette collaboration entre l'artiste et les démons démontre bien la dimension spirituelle de l'œuvre et expose le spectateur à une expérience de transmutation et d'incarnation des personnages « fixés » dans le simulacre[31]. Car « Les démons invoqués ici seraient, selon la représentation néoplatonicienne, les natures intermédiaires entre les dieux impassibles et les hommes assujettis aux passions – partageant avec les dieux l'éternité de leurs corps aériens, avec les hommes l'agitation passionnelle – donc natures contradictoires et de ce fait les médiateurs indispensables aux hommes auprès des divinités inaccessibles »[32].

L'originalité de Klossowski est d'avoir donc ressuscité ces formes contemporaines de démons anciens et enfouis (surtout dans les mythes). En citant Tertullien, Klossowski nous fait part de ce stratagème démoniaque qui se passe dans l'œuvre où « l'artiste [...] maintient l'hypothèse d'un monde démoniaque analogue à ses forces, au point de traiter tout mouvement de l'âme comme corrélatif à quelque mouvement démoniaque – constitue l'impératif même de la suggestion visuelle qu'il poursuit [...] donc à [...] séduire par la *' ressemblance '* de son simulacre et ainsi à le circonscrire par une figure dont l'aspect agirait sur le contemplateur au même titre que son modèle agissant sur l'artiste [...] on vient à traiter son tableau comme pur et simple *' exutoire '* [...] Tertullien décrit ainsi le stratagème : *' Le démon était à la fois dans la chose*

31. « Le *simulacrum*, chez les Romains, désignait la statue d'un dieu. Le *simulacrum* est donc un objet construit, réalisé pour représenter une divinité. Dans la Rome tardive, ces statues balisaient les cheminements de la ville, mais surtout, point important, elles ' déterminaient sexuellement les divinités qu'elles représentaient. À l'indétermination de leur essence, elles substituaient une matérialisation qui était celle d'une sexualisation '. C'est par la représentation, par la description qu'elles peuvent avoir les marques d'une sexualisation. Leur essence, elle, quant au sexe, est indéterminée. En cela, elle échappe au jeu signifiant – elle demeure, malgré les multitudes de ses représentations possibles, inviolée et inviolable. Le simulacre romain fixe cette tension inéliminable entre le besoin de communiquer et son impossibilité, posée là comme structurale et non contingente. Il inscrit cette contradiction entre l'invisibilité et l'inaccessibilité de l'essence divine et le souhait insistant de ses adorateurs de lui donner, pour le culte, une forme concrète, palpable, représentable » in Hervé Castanet, *La Manipulation des images – Klossowski et la peinture*, Paris, Palimpsestes, 2001, pp. 41-42.

32. Pierre Klossowski, « Retour à Hermès Trismégiste – de la collaboration des démons dans l'œuvre d'art » in *La Ressemblance*, *op. cit.*, p. 95. En italique par l'auteur.

qu'il faisait voir et dans celui à qui il faisait voir la chose. ' Si donc semblable complicité ' *démoniaque* ', pour autant qu'elle est toujours éprouvée par l'artiste comme ' *extérieure* ' à son vouloir, provoque en lui la vision, obsessionnelle parce que persistante, de quelque chose, c'est qu'elle suscite chez l'artiste un état auquel répond l'aspect sous lequel l'obsession réapparaît sur le tableau, mais éveille dans le contemplateur un état répondant à cet aspect [...]. Reproduire le stratagème, c'est pour l'artiste exorciser l'obsession »[33]. Voilà donc le caractère magique et exorcisant de l'art, car comme nous le constatons, le tableau en tant que simulacre ne fait que reproduire le stratagème démoniaque.

Le stratagème démoniaque est représenté, presque comme une métaphore de la transcription de l'indicible-invisible, dans le mythe de Diane et Actéon inspiré à la fable d'Ovide[34]. Dans *Le Bain de Diane*, nous

33. *Ibid.*, pp. 96-97. En italique par l'auteur.

34. « Là s'étendait une vallée qu'ombrageaient des épicéas et des cyprès à la cime pointue ; on nomme Gargaphie cet asile consacré à Diane, la déesse court vêtue ; dans la partie la plus retirée du bois s'ouvre un antre [...] Sur la droite murmure une petite source, dont l'eau transparente remplit un large bassin [...] C'est là que la déesse des forêts, quand elle était fatiguée de la chasse, avait coutume de répandre une rosée limpide sur son corps virginal. Aussitôt entrée dans cette grotte, elle remet à la nymphe qui a soin de ses armes son javelot, son carquois et son arc détendu ; une autre reçoit sur ses bras la robe dont la déesse s'est dépouillée ; deux autres détachent les chaussures de ses pieds [...] Pendant qu'elles la répandent, suivant leur coutume, sur la fille du Titan, voici que le petit-fils de Cadmus [Actéon, ' au front chargé contre nature de cornes '], ayant interrompu ses travaux et promenant ses pas incertains à travers des taillis qui lui étaient inconnus, parvient au bois sacré ; car c'était là que le poussait son destin. A peine eut-il pénétré dans l'antre où la source épanchait sa rosée que les nymphes, dans l'état de nudité où elles se trouvaient, se mirent soudain, en apercevant un homme, à se frapper la poitrine et à remplir toute la forêt de leurs cris perçants ; pressées autour de Diane, elles lui firent un abri de leur corps ; mais la déesse est plus grande qu'elles, elle les dépasse [...] Diane rougit d'avoir été vue sans vêtements. Quoique environnée par la foule de ses compagnes, elle se tint de côté et détourna son visage [...] elle prit ce qu'elle avait, de l'eau, la jeta à la figure du jeune homme et, répandant sur ses cheveux cette onde vengeresse, elle ajouta ces paroles, qui lui annonçaient sa perte prochaine : ' Maintenant va raconter que tu m'as vu sans voile ; si tu peux, j'y consens. ' Bornant là ses menaces, elle fait naître sur la tête ruisselante du malheureux les cornes du cerf vivace, elle allonge son cou, termine en pointe le bout de ses oreilles, change ses mains en pieds, ses bras en longues jambes et couvre son corps d'une peau tachetée. Elle y ajoute une âme craintive [...] Lorsqu'il aperçut dans l'eau sa

assistons, tout comme Actéon, à la vision théophanique du corps de la déesse. Un corps qui se révèle et qui s'élabore dans l'imagination d'Actéon. Pour nous « éclaircir » la mise en image par le stratagème démoniaque, Klossowski suppose que Diane pactise avec un « démon intermédiaire entre les hommes et les dieux »[35] comme il s'exprime dans les termes de la théologie platonicienne :

> Par son corps aérien, le démon simule Diane dans sa théophanie, et inspire à Actéon le désir et l'espoir insensé de posséder la déesse. Il devient l'imagination d'Actéon et le miroir de Diane. C'est ce démon de Diane qui s'insinue dans l'âme d'Actéon, qui l'oppose à son ombre, qui le détache de sa légende, et lui enseigne la notion de l'impassibilité [...] les démons sont ou bien médiateurs entre les dieux et les hommes, ou bien – et c'est le cas le plus fréquent – ils ne sont que les masques, les mimes qui jouent leur rôle. Dans les deux cas ils simulent les dieux, et parfois, quand ces derniers se sont retirés dans leur impassibilité [...] indifférents à ces êtres qui se confondaient un instant avec eux, ces histrions démoniaques continuent à les contrefaire [...]. En fait les démons n'ont pas de sexe défini : ils peuvent grâce à un corps d'une souplesse, d'une subtilité infinies, donner leurs formes à des dieux très divers, et leur corps est d'une morbidesse si merveilleuse qu'il convient admirablement aux déesses[36].

C'est par le biais de ce démon que Diane « s'incarne », qu'elle peut prendre un corps aux apparences de femme mortelle, visible et palpable ;

figure et ses cornes : ' Suis-je assez malheureux ! ' allait-il s'écrier ; mais aucune parole ne sortit de sa bouche. Il gémit ; ce fut tout son langage [...] ses chiens l'ont aperçu [...] Il aurait voulu leur crier : ' Je suis Actéon, reconnaissez votre maître. ' Les mots n'obéissent plus à sa volonté ; seuls des aboiements font retentir les airs [...] tous les crocs s'abattent à la fois sur son corps [...] il gémit [...] suppliant, dans l'attitude de prière [...] ses compagnons, sans le reconnaître, excitent par leurs encouragements ordinaires la meute déchaînée ; ils cherchent Actéon des yeux ; comme s'il était absent, ils crient à l'envie ' Actéon ! ' (celui-ci, en entendant son nom, tourne la tête) ils se plaignent de son absence et de sa lenteur à venir contempler la proie qui lui est offerte. Il voudrait bien être absent ; mais il est présent ; il voudrait bien voir, sans être aussi victime, les sauvages exploits de ses chiens [...] ils le mettent en lambeaux ; ce ne fut qu'en exhalant sa vie par mille blessures qu'il assouvit, dit-on, la colère de Diane, la déesse au carquois. » in Ovide, trad. de Lafaye Georges, *Les Métamorphoses*, chant III – 134 à 272, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992, pp. 110-114.

35. Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, Gallimard, 1980, p.46.
36. *Ibid.*, pp.46-48.

et c'est sans doute aussi par le biais du même stratagème que Klossowski parvient à nous « illustrer » l'invisible-indicible. Mais Artémis n'obtient pas seulement une apparence capable de provoquer le désir des hommes, elle « regarde donc dans ce miroir démoniaque et devient ainsi l'objet de l'imagination d'Actéon [...]. Que se produit-il dans cette réflexion sinon la communication des idiomes dianesques et démoniaques : la déesse impassible par nature, assumant la passibilité du démon dès qu'elle réfléchit sa divinité féminine dans un corps qu'elle veut visible, mais *palpable* autant qu'inviolé ; mais violable autant que *chaste*. Du coup sa chasteté se borne aux limites du corps démoniaque [...] s'arrogeant la réflexion de la déesse, la revêt en revanche de sa propre lascivité, laquelle va s'étendre aussitôt à l'incommensurable nature de la déesse [...]. La responsabilité de Diane serait ici entière : sous le masque de ce corps démoniaque elle peut se livrer clandestinement, ou *expérimenter incognito* les émotions que son principe immuable exclut, y compris les émotions de la chasteté ; de la sorte, sans préjudice de *son corps essentiel et invisible*, inséparable de son principe divin, impassible parce que impalpable, mais *spectatrice* – car Diane plus que les autres dieux, a le goût de spectacle –, elle assiste à ses propres aventures – aventures où *sa chasteté est mise à l'épreuve* »[37]. Le commentaire de Klossowski du mythe de Diane et Actéon est utile à démontrer et « dénuder », de conséquence, l'enjeu de l'image et de celui qui se livre à montrer ses visions mentales par la peinture ou l'écriture. Le mythe est bien pour l'auteur un prétexte qui exemplifie sa théorie de mise en image et en scène de ses visions fantasmées.

L'œuvre est le lieu révélateur de l'indicible, et elle est pour le lecteur-contemplateur-voyeur, ce que Diane est pour Actéon. La révélation de Soi à l'œuvre se traduit par ce passage de la découverte de la vision :

> Le second geste de ses mains désarmées est de puiser de l'eau et d'en asperger la face d'Actéon ; geste rituel, geste consécratoire qui opère la métamorphose du chasseur en cerf. Est-ce qu'alors Actéon put encore entendre Diane proférer les paroles :
>
> Nunc tibi me posito visam velamine narres
> Si poteris narrare, licet ?
>
> [...] Proférées par Diane, ces paroles [...] provoquent la divulgation par le langage de ce qui vient de s'accomplir et en même temps démont-

37. *Ibid.*, pp. 49-50. En italique par l'auteur.

rent que la
analyse ce
conte main
libre à toi
Diane [...]
thique [...]
rité et son

Transformé e
son geste d'asper
même, laissant A
mettre au rite du
intérieur, c'est do
suite de cette aspe
flétaient une jouis
confondait avec l'
sée sur ses pieds d
son offrande la di
à la face, mais alo
main du creux de
soit que l'ayant in
fin à sa théophanie
découvrait les lèv
à l'instant même
dresse : sa pensée
le front, et le cho
devenus jambes,
de les voir s'appu
ventre velu frémir
la déesse [...] le fr
si meurtrière que
reçoit des coups

38. *Ibid.*, pp. 80-81.
39. Klossowski auss
corps qui hante
métamorphose,
vent le même er
times des limite
40. Pierre Klossows
41. *Ibid.*, pp. 83-84.

> rent que la métamorphose rend cette divulgation impossible. Dès qu'on analyse ces mots, on y relève à la fois la provocation et l'ironie : Raconte maintenant que tu m'as vue ayant déposé mon voile – Si tu peux, libre à toi ! La provocation : Va donc le dire – va décrire la nudité de Diane [...]. Paroles qui abolissent le langage dans l'évènement mythique [...]. Actéon sous le masque du cerf, avec sa recherche de la vérité et son besoin de la communiquer, est condamné d'avance.[38]

Transformé en cerf, Actéon ne peut plus dire[39], car « Diane faisait son geste d'aspersion dans le silence de la pantomime qu'est le mythe même, laissant Actéon s'approcher d'elle, prête à le recevoir, à le soumettre au rite du cerf ; si Actéon ne percevait ces paroles qu'en son for intérieur, c'est donc qu'il s'excluait délibérément du mystère »[40]. À la suite de cette aspersion, « le bois poussait sur son front [...] ses yeux reflétaient une jouissance qui, pour innocente qu'elle s'éprouvât encore, se confondait avec l'épouvante de l'animal [...] hommage d'une bête dressée sur ses pieds de derrière ; s'offrant, le membre énorme, menaçant par son offrande la divinité »[41]. « D'une main elle venait de lui jeter l'onde à la face, mais alors qu'elle proférait la sentence, déjà elle retirait l'autre main du creux de ses cuisses et, soit qu'elle eût dès lors initié Actéon, soit que l'ayant initié elle l'admît à son rite ultime, soit enfin qu'elle mît fin à sa théophanie, par ce geste même elle découvrait sa vulve vermeille, découvrait les lèvres secrètes : Actéon voit ces lèvres infernales s'ouvrir à l'instant même où le jet d'eau lui ruisselle sur les yeux, l'aveugle et le dresse : sa pensée trouve son achèvement dans le bois qui lui pousse sur le front, et le choc d'un tel accomplissement le jette en avant ; ses bras devenus jambes, ses mains devenues pieds fourchus, il ne s'étonne pas de les voir s'appuyer en un clin d'œil sur les divines épaules et tout son ventre velu frémir contre l'épiderme éblouissant des flancs ruisselants de la déesse [...] le frémissement de Diane quand à sa main qu'elle sait aussi meurtrière que belle, saisit par le museau une bête lascive et qu'elle en reçoit des coups de langue dans la paume ; l'onde agitée par le piétine-

38. *Ibid.*, pp. 80-81.
39. Klossowski aussi ne peut plus écrire pour dire ce qu'il voit dans son esprit. Les corps qui hantent son esprit ne peuvent s'animer que grâce au démon qui les métamorphose, mais en échange l'artiste sera muet. Actéon et Klossowski vivent le même empêchement à raconter leurs visions, ils sont tous les deux victimes des limites du langage.
40. Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, *op.cit.*, p. 82.
41. *Ibid.*, pp. 83-84.

ment de l'homme-cerf, par le mouvement des longues jambes de la déesse, qui se resserrent et qui s'écartent ; le halètement de la créature cornue, le gémissement de la chasseresse désarmée ; elle hurle par la voix des nymphes, et elle rit dans son hurlement ; lui la bouscule par sa maladresse d'animal néophyte, elle se dérobe, et elle glisse, et il retombe sur elle et en elle ; ah ! »[42].

L'orientation de Klossowski est sur l'effet de suggestion qu'offre la toile (et le récit). Le spectateur est ainsi invité à la vue, à l'effraction par le biais d'une œuvre souvent diaphane (ou passée sous silence) qui invite à sonder quelque chose de caché, de non-dit, d'incomplet à compléter. Le tableau est une mise en abyme d'autres histoires, d'autres gestes, d'autres désirs… Il est aussi la transcription d'un récit, il en est la mise en image, il en révèle les nuances que souvent le mot ne peut montrer. L'œuvre est un palais de miroir où l'artiste se multiplie jusqu'à l'infini. Grâce à la peinture tout peut être non seulement dit mais montré, l'invisible peut donc devenir dicible, et l'indicible visible. L'œuvre klossowskienne est une entrée « dans le noyau du vide de la vérité, dans ce centre innomé, innommable, irreprésenté, irreprésentable, où s'origine l'abondance indivisible et obscure du visible »[43]. L'écriture exorcise l'envers de l'être, elle restitue l'ombre cachée des pensées. L'écriture, grâce à ses démons, fait jaillir elle aussi l'être et ses silences dans et par la page.

42. *Ibid.*, pp. 84-85.
43. Jacques Henric, *Pierre Klossowski*, *op. cit.*, p. 36.

ISSN 1791-6747