

La 'trans-apparence' du fantasme chez Pierre Klossowski

par Fabrizio Impellizzeri*

The 'Trans-Apparence' of Erotic Phantasm in Pierre Klossowski

Through Roberta's cycle, composed of the trilogy of *The Laws of Hospitality* (1995) and most of his paintings, Pierre Klossowski repeatedly depicts his erotic phantasmagoria that inhabit his monomaniac mind and mark his marital life. His «mental comedies» have as their main protagonist his wife Denise, who later became Roberta in the works, who lends herself to her husband's perverse play and thus becomes an erotic model to exhibit. Roberta, through the solecism of her gestures, her mutism and the appearance of her reanimated ghosts in a state of trance – which we will define here as a phenomenon of trans-appearance (a dual term that explains the trans-appearance and transparency of phantasmagoria) – informs on her true dual nature, in fiction and especially in painting, ready to incarnate itself before the complicit gaze of her reader-spectators-voyeur. The *trans-apparence* of Roberta's erotic fantasy will therefore be manifested in the work in the duality of its function: on the one hand, it will be the spokesperson of the manifestation of erotic ghosts in the novel and, on the other, it will guarantee their representation diaphanous and impalpable, and therefore transparent, in the drawing.

Keywords: Pierre Klossowski, erotic phantasm, diaphaneity, pathophany, intersemiotic representation.

[...] vous qui jouissez d'une double nature [...] devant ce miroir [...] comme il ne s'agissait que du simulacre de votre âme créée pour habiter ce corps qui grâce à nous a pu vous ravir vous-même ce soir [...], cette bouche que Roberte n'ose considérer ni apercevoir dans la glace pas plus qu'elle n'ose s'y voir elle-même, tenant la tête baissée [...]. Par rapport à nous, vous prétendez soutenir la frauduleuse doctrine de la double substance [...] c'est de votre esprit même que vous séparez cette chair [...] en interdisant à vos poètes, à vos artistes, à vos acteurs de décrire, de peindre et surtout de jouer ce que nous opérons sur

* Università degli Studi di Catania; fabrizio.impellizzeri@unict.it.

vous à l'instant, vous leur imposez le mutisme de la chair intègre comme si elle était déjà le pur silence des esprits [...] ces doubles natures qui usent de la parole pour dénoncer leur propre duplicité [...]. Car si le pur silence d'une substance simple est dû à l'absence d'une chair qui parle, vous confondez grossièrement avec silence le mutisme d'une chair vivante (Klossowski 1995a : 140-142).

Par le biais du cycle de Roberte, composé de la trilogie des *Lois de l'hospitalité* (1995) – renfermant dans l'ordre *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959), *Roberte, ce soir* (1954) et *Le Souffleur ou le théâtre de société* (1965) – ainsi que de la majorité de ses œuvres picturales, Pierre Klossowski exprime de façon réitérée l'ensemble des fantasmagories charnelles qui hantent son esprit de monomane et sa vie de couple. Ses 'comédies mentales' ont comme personnage et objet principal sa propre femme Denise, devenue par la suite Roberte, qui se prête au jeu pervers de son époux et se transforme de la sorte en modèle érotique. Dans son importante postface aux *Lois de l'hospitalité*, Klossowski souligne la présence dans son œuvre et dans sa vie de ce qu'il nomme le signe unique : Roberte¹. Un nom qui porte sa pensée toute entière et dont la peau même peut être comparée à son œuvre dédoublée et toujours partagée entre écriture et peinture. En ce sens, le corps de Roberte est offert aux regards de son mari Pierre, des autres personnages et du lecteur-spectateur-voyeur, dans toute son essence spirituelle perverse, allusive et illusoire, comme une véritable fantasmagorie traversée par milles désirs et contritions. Roberte, femme à l'identité équivoque, au regard séduisant et dépravé, mime tout au long des ouvrages une attitude ambiguë qui naît de son incohérence divisée entre une invitation à l'étreinte et une attitude austère et répulsive liée à son statut d'inspectrice de la Censure, de plus protestante. Roberte, à travers le solécisme de ses gestes (Cfr. Impellizzeri 2019 :

¹ Comme le précise Daniel Wilhem : « Le signe unique est résurgent [...]. Il est nominal, il s'est formé dans un nom prétexte. Il est persistant, il est pris dans une pensée obsessionnelle. [...]. Ce signe est une intensité [...]. Le signe donne [un] lieu [...]. C'est le lieu d'un désordre [...]. C'est un lieu de discontinuité [...]. Le nom de Roberte est un valant-pour le signe unique. Ce nom s'énonce, produit un énoncé, une figure, un réseau de figures. [...] Le signe-nom se vide et appelle le corps de Roberte pour le remplir sous le nom. Le signe n'est signe que de l'expropriation du corps de Roberte, que de la dénudation de ce corps dans le réel. Le signe exproprie le corps qui sort de son nom garant, qui oppose un silence à ce nom, qui entre en complicité avec la chambre, la rue, la ville, bref le dehors, qui soudain se fait voir, apprécier, évaluer. Ce corps divulgué, dénudé, exproprié, se comporte non pas en modèle, mais en portrait » (Wilhem 1979 : 61-65.)

4-21), son mutisme et l'apparition de ses fantasmes ranimés sous un état de transe – que nous dénommerons ici comme phénomène de 'trans-apparence' – trahit, dans la fiction romanesque et surtout dans la peinture, sa véritable double nature prête à 'prendre corps et âmes', c'est-à-dire à s'incarner, devant le regard complice de ses lecteurs-spectateurs-voyeurs. La 'trans-apparence' du fantasme érotique de Roberte se manifestera dans l'œuvre, tout comme elle, dans la dualité de sa fonction : elle témoignera d'abord de l'éruption des 'fantômes de corps' dans la narration et, ensuite, elle garantira leur représentation diaphane, inconsistante et 'transparente' dans le dessin.

En 1947, Pierre Klossowski (1905-2001), écrivain, peintre, philosophe et frère aîné de Balthus, épouse Denise Marie Roberte Morin-Sinclair (1919-2019) juste après avoir quitté sa vocation religieuse et son noviciat. Dès lors, Denise devient la complice achevée d'une mise en scène conjugale plutôt insolite qui se résume dans la réalisation fictionnelle de jeux érotiques où l'épouse, sous son troisième prénom de Roberte, se 'prostitue' dans l'œuvre et se fait maintes fois violer par des esprits engendrés par ses propres rêveries obscènes. Grâce au consentement physique et psychique de Denise, Roberte assume le rôle d'héroïne fantasmagorique principale de toute l'œuvre romanesque et picturale klossowskienne. Le signe unique du nom de Roberte, nommé et renommé comme une véritable monomanie, se figure dans l'œuvre klossowskienne par le biais d'une interminable répétition de la figuration du corps de Denise, hanté par l'esprit de Roberte et représenté la plupart du temps dans des situations surréelles où fantasmes et réalité se croisent. Roberte vit des situations d'une certaine intensité érotique, comme dans un rêve fait les yeux ouverts, face à un miroir où elle se dédouble et se dérobe. Suite à ce dédoublement, vécu lors de conditions intimes particulièrement favorables, Denise se métamorphose en Roberte et s'offre à son mari Pierre en tant que figure médiatique sexuelle et spirituelle, objet consentant de ses fantasmagories, toujours partagées entre réalité et surréalité. C'est Denise qui se multiplie et se découvre à travers le corps de Roberte dans l'œuvre de Klossowski.

Pour exprimer ce que Roberte ressent, Klossowski opte, dans la narration, pour des scènes où Roberte est en proie à ses désirs et se soumet sensuellement aux esprits qui s'emparent d'elle. La description est la plupart du temps surréelle et suit une focalisation mixte partagée entre la vision du dedans de l'âme perverse de Roberte et ce qui se joue à l'extérieur de la scène qui, de 'simple' stade mental, se matérialise dans toute son évanescence en un état extatique de transe nébuleux, fait de plaisir et de pulsions à exorciser. Dans le texte, Klos-

sowski se limite à nommer l'innommable et à conter l'invisible. Il parle de 'comédie mentale', d'esprits, de 'fantômes de corps', de spectres, d'êtres qui passent de l'inconsistance de la rêverie à la 'mise en chair' de l'incarnation. Tout semble naître sous l'épiderme de Roberte, tout pulse sous sa peau, se gonfle, s'agrandit, s'allonge, s'intensifie, assume des formes humaines, voire surhumaines, et sexuellement métonymiques, aptes à traduire les plaisirs de la chair qui habitent son esprit. Pour Catherine Grenier :

L'art de Klossowski est essentiellement dramaturgique, et l'image se cristallise autour d'un geste figé. De cette gestuelle va découler un style, en adéquation avec le sujet : la ligne expressive va se plier au besoin du sens, dans une adaptation originale de la vision gullivérienne, qui marque aussi son style littéraire métonymique. Les corps, surtout le corps de Roberte, s'allongent, se désarticulent. L'érotisme naît, avant même la lecture du geste, de l'importance anatomique donnée aux parties suggestives, particulièrement les cuisses et les mains (Grenier 1990 : 13).

Le texte klossowskien se donne ainsi à voir, à toucher, il est avant tout une vision fantasmagorique tactile, une image mentale, et il ne devient que subséquentement une représentation narrative. Au fur et à mesure qu'il s'expose, qu'il s'exhibe, le corps de Roberte se métamorphose et prend une vie autonome qui ne répond plus aux vœux de la personne, de Denise, mais qui se livre cette fois-ci à son pur esprit, à celui de Roberte, à sa 'comédie mentale', à ses fantasmes. C'est de la sorte que Klossowski nous en parle dans son *Avertissement aux Lois de l'hospitalité* :

[...] la scène de cette comédie mentale, aussitôt m'envahissait la mémoire avec autant de sensations que de fantômes de corps, de spectres que d'appréhensions [...] la conspiration du silence [...] forme l'axe sur lequel s'effectue la relation du corps de Roberte [...] cette conspiration se trame sous l'épiderme de Roberte autant que dans ma syntaxe. Elle le dispute donc à mon écriture, elle lui refuse le droit d'en parler, alors que l'épiderme de Roberte ne pourrait seulement pas frissonner sans ma syntaxe qui n'en est que l'envers, quand la conspiration du silence prétend en être l'endroit, soit son caractère exposable, sa promotion au rang d'article, son avènement mercantile... (Klossowski 1995c : 9).

La fiction narrative est ainsi principalement le produit d'une ecphrasis qui représente des tableaux mentaux qui existaient bien avant leur transcription littéraire. C'est, en effet, ce que Klossowski lui-même affirme lors de cet entretien avec Judith Miller où il déclare : « Mes tableaux existaient dans mon esprit en tant que tels avant que j'en vienne

à les décrire dans mes romans » (Miller 1986 : II) ; d'où la conviction que le cycle de *Roberte* germe bien avant dans un état embryonnaire et secret dans l'esprit de l'auteur. Ayant opté d'abord pour l'écriture, Pierre Klossowski n'en est pas moins resté plongé dans l'univers de l'image – image qui dans son processus de création anticipe l'écriture même. Klossowski, qui avoue être soumis depuis toujours au culte de l'image, rapporte dans son travail littéraire la description, l'argumentation et le récit mais perçoit dans la monstration du fantasme, dans son inconsistante matérialité, dans sa perturbante opacité, une certaine défaillance. Les visages acquièrent, chez notre auteur, – comme le soutient Jacques Henric – une déroutante mais séduisante transparence :

ils ne s'effacent pas, au contraire, tout en gardant leur solidité architecturale ils révèlent d'autres visages, les visages de derrière le visage [outre le masque] [...]. Ils piègent le temps, ils résistent à s'abîmer tout à fait dans la copie du semblable [...]. Ils actualisent dans le dessin d'une chair l'abondance obscure et indivisible venue d'ailleurs [...]. Ces portraits sont ceux des possédés qui nous possèdent (Henric 1989 : 82-83).

Les contraintes du langage reflètent ainsi celles de la vision-représentation du fantasme. Pour Klossowski, « Subir la censure de la syntaxe "classique", soit sa rigueur logique, exclusive de toutes propositions contradictoires (à l'image des "anomalies"), revient proprement à reproduire la contrainte obsessionnelle du "phantasme" (incommunicable) » (Klossowski 1984 : 11). Et il ajoute : « Ma vision "réaliste" 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 » (Klossowski 2001 : 127). Klossowski découvre très vite que le geste, muet, suspendu, en tant que manifestation du corps, va bien au-delà de la parole, et nécessite, de ce fait, d'un langage spécifique, autre. La représentation du corps trouve sa première 'voix' dans l'écriture et l'usage habile de la métonymie. Les genoux, les cuisses, les mains, les gants, les souliers, les lambeaux de vêtements, à force de s'offrir pour de simples signes extérieurs, réitérés, soulignés et agrandis, finissent par traduire et laisser deviner au lecteur-voyeur la nature idiosyncrasique qu'ils dissimulent. La métonymie pour le monomane représente donc une force pulsionnelle et son usage permet une sorte de débauche scripturale. L'usage de la métonymie donne ainsi 'corps' au langage et grâce à cet outil les attitudes corporelles parlent et les mots sont des gestes. Le binôme corps-langage trouve de même, comme nous l'avons vu, sa conjonction dans le nominalisme qui s'exprime

par la répétition du nom Roberte dans l'écriture, et de son visage dans la peinture.

Cette écriture qui naît de l'image, se révèle assez tôt incapable d'exprimer totalement les fantômes qui habitent le corps de Roberte. Il n'est plus question de la tridimensionnalité du corps, de sa respiration, de ses palpitations, mais c'est dorénavant le besoin de représenter les apparitions surréelles qui entourent le corps de Roberte ou qui s'en dégagent. Pour Klossowski, le corps de Roberte fait œuvre scripturaire, émet des signes et s'offre à la vue comme un véritable palimpseste de désirs. Il abrite ainsi un langage que Klossowski doit à tout prix libérer de son mutisme. L'épiderme de Roberte, aussitôt que la syntaxe de l'auteur la frôle, se transforme en un parchemin vibrant qui s'expose à la révélation du fantasme. Mais l'œuvre narrative et ses règles restrictives de la simple description ne peuvent suffire à exprimer entièrement la nébuleuse fantasmagorique qui cerne, hante et possède le corps de Roberte. L'écriture se démontre de ce fait inévitablement contraignante à l'exercice de la représentation du fantasme et oblige l'auteur à changer de signe, de trait, passant du support de ses cahiers à celui des toiles et des surfaces de papier grand format où son crayon suivra dorénavant d'autres courbes cette fois-ci bien plus émouvantes. En d'autres termes, l'écriture mime ce que la peinture fait résonner et elle a des restrictions que le dessin n'a pas. Chez Klossowski, les équivalences de l'écriture et de la peinture sont symétriques mais diamétralement opposées. Ce sont deux « domaines d'expression totalement différents [...] [car] l'intention de *faire voir*, plutôt que celle de *faire entendre*, suppose, chez l'obsédé [Klossowski], non seulement que son obsession est spatiale spécifiquement, mais que l'espace du *faire voir* la rend proprement étrangère à celui du *faire entendre* » (ivi, p. 137). Écrivain du fantasme, il découvre qu'il a de plus en plus besoin de toucher, de caresser des corps quand il écrit. Son écriture désire être tactile et évocatrice d'une sensualité impénétrable, inconfessable tout comme ses fantasmagories. Il semble dès lors bien évident que pour Klossowski, le texte sert à écrire ce qui ne peut se peindre et le tableau sert à dessiner ce qui ne peut se dire, d'où la complémentarité des deux formes d'expression. Une exhaustivité du 'dire' et du 'faire voir' qui se réalise uniquement, chez lui, grâce à une 'alternance codique', à un *code-switching* partagé entre l'écriture et le dessin. L'interprétation de l'œuvre klossowskienne se livre ainsi à une lecture intersémiotique du fantasme qui s'exprime essentiellement par l'alternance de signes, de codes, totalement différents, certes, mais tout à fait complémentaires dans leur essence et contenu. Même si propédeutique, l'écriture est

complémentaire à la peinture, elle lui donne une voix, la complète et en nourrit les traits, elle en devient sa matrice et parfois son revers. Les deux formes d'art sont de ce fait particulièrement rapprochées par l'usage commun du crayon qui lui aussi a la double fonction d'écrire et de dessiner.

Roberte accomplit dans le tableau ce que la sublimation érotique se permet à peine d'esquisser dans le récit et s'érige finalement dans l'œuvre picturale dans toute sa puissance charnelle. Comme face au miroir, elle nous apparaît vraisemblablement sous son véritable corps de femme, qu'elle empreinte toujours à Denise, ou sous les traits plus ambigus de jeunes garçons aux corps d'androgynes dans les représentations plus masculines de jeunes éphèbes. Dans les tableaux, la répétition du nom se matérialise par l'application du visage de Roberte greffé, comme un masque, sur tous les corps qui subissent une domination sexuelle ou qui vivent sous l'emprise enivrante d'une rêverie fantasmagorique. Nous retrouvons ainsi le visage de Denise partout et de manière obsessive dans un état béat de consentement et de complétude, figé par le mutisme indicible de ses désirs.

Si Roland Barthes affirme que « Toute description littéraire est une *vue* » (Barthes 1970 : 61), Klossowski, lui, engage sa propre 'vision' littéraire vers un questionnement qui a pour but principal celui de représenter la 'trans-apparence' du fantasme et l'incommunicabilité que ce dernier a dans le texte. Devant la 'trans-cription' (Cfr. Impellizzeri 2007) de ses récits, comment doit-il traduire le frémissement que le corps de Roberte, sa femme et muse, ressent ? ou encore comment peut-il décrire exactement les fantasmagories qui hantent son esprit ? Suite à ces interrogations d'ordre esthétique et dialectique, il est indéniable que le tableau naît, chez Klossowski, d'une nécessité de fournir une certaine consistance à l'impalpabilité des fantasmagories qui peuplent les désirs de Roberte. En tant que simulacres², les « tableaux vivants »³ – c'est ainsi que Klossowski les nomme dans leur anima-

² « Le *simulacrum*, chez les Romains, désignait la statue d'un dieu. Le *simulacrum* est donc un objet construit, réalisé pour représenter une divinité. [...] Le simulacre romain fixe cette tension inéliminable entre le besoin de communiquer et son impossibilité [...]. Il inscrit cette contradiction entre l'invisibilité et l'accessibilité de l'essence divine et le souhait insistant de ses adorateurs de lui donner, pour le culte, une forme concrète, palpable, représentable » (Castanet 2001 : 41-42).

³ « Les tableaux vivants racontent, racontent même beaucoup, multiplient les micronarrations dans la narration, les petites fugues dans la grande marche, mais ils semblent se tenir partout hors de cadre, hors de vue cadrée [...]. Les tableaux vivants, il faut le dire en un mot, sont *outrés*. Ils sont non seulement sans cesse agran-

tion fantasmagorique – sont supposés agir dans leur double rôle : imitatif d’abord et exorcisant ensuite. Le tableau, pour l’auteur, n’est plus une simple illustration, il va plus loin, il ressuscite le corps et l’esprit de Roberte, son modèle obsessionnel. Le passage au dessin, à l’image, témoigne de cette exigence tactile de communion avec le corps du fantasme, avec le corps et l’esprit de Roberte, sa femme, son modèle, sa monomanie. Le signe du langage glisse sensuellement de la page d’un cahier sur une grande feuille de papier blanc qui s’offre au dessin et donc à la révélation charnelle et spirituelle de l’image. À ce sujet, Klossowski avoue : « Je traite la peinture comme une hiéroglyphe [...]. 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 » (Klossowski 1984 : 11). Renonçant à l’écriture, qui prêtait constamment au malentendu, Klossowski s’obstine, à présent, à ne se prononcer plus autrement que par le tableau. Il est, en ce sens, un passage indispensable et inévitable à la ‘mise en chair’ du corps de Roberte. Le dessin signe les contours du corps et ressuscite cet épiderme, cette enveloppe du corps, ce fameux simulacre. Celui-ci acquiert ainsi, pour Klossowski, une fonction bien précise car il est le miroir et le support de l’artiste, le lieu de la ‘résurrection’ du corps et de son esprit, image matérielle et spirituelle du désir. L’œuvre d’art devient ainsi le reflet de l’indicible-invisible et dépasse irrémédiablement l’écriture qui avoue par son incapacité illusoire et allusive les limites de son impuissance monstrative. Car comme pour Foucault, chez Klossowski :

[...] le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu’elle s’efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l’un à l’autre : on a beau dire ce qu’on voit, ce qu’on voit ne loge jamais dans ce qu’on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu’on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n’est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe (Foucault 1966 : 25).

Le dessin klossowskien est « une sorte de troisième œil discret, venu

dis, étendus, illimités, ou diminués, miniaturisés, médaillonnés, mais aussi : outrés. Ils passent outre (*ultra*, *ultra*) [...] ils cherchent maintenant les lignes de fuite narrative [...]. Les tableaux passent donc, fuient, reviennent dans le ventre (*uter*, *utris*) du récit [...]. On dirait aussi que les tableaux, indénombrables dans le corps du récit, ont le pouvoir de déchirer le tissu (le texte) qui les tient en poche, de déchirer le derme qui les recouvre » (Wilhem 1979 : 103-106).

du fond de l'esprit, [...] qui révèle, paradoxalement par le biais d'une fantasmagorie très personnelle, le *non-dit* » (Henric 1989 : 12) des fantasmagories de l'auteur. En effet, pour continuer de célébrer Roberte suite à l'abandon de la fiction romanesque, Pierre Klossowski décide de se consacrer presque exclusivement à l'illustration de ses romans qu'il ne peut déléguer à d'autres qu'à lui-même, comme le précise Denise, lors d'un entretien : « C'est Balthus qui devait faire ces illustrations, mais Balthus ne comprenait rien à son frère, et encore moins à moi, il a dit non je ne peux pas faire ces dessins, je ne peux pas rentrer dans ton truc, c'est là que Pierre a fait lui-même les illustrations, c'est là qu'il a commencé » (Sobelman 2007 : 59). C'est certainement ainsi que commencèrent les séances de pose dans l'atelier de l'écrivain-artiste qui devinrent le prétexte pour replacer Denise dans l'identité et dans les situations de Roberte, la clé de voûte de toute l'architecture romanesque et fantasmagorique de Pierre Klossowski.

Dans le but de représenter la 'trans-apparence' du fantasme, des fantômes de corps, Klossowski exécute un véritable passage de style, un glissement, et il le fait sans lâcher réellement son outil principal de travail : le crayon. Il ne fait après tout qu'adopter un nouveau signe : le trait. Ce changement de signe, de l'écriture au trait, du texte à l'image, lui permet d'augmenter son intensité expressive, l'autorise à offrir une consistance à l'invisible, à esquisser dans leur diaphanéité les visages et les corps des fantômes qui peuplent l'esprit de Roberte. De la description à l'illustration, les langages s'alternent et se complètent, s'entrecroisent et s'accouplent pour exhumer finalement l'essence et l'image des fantasmagories qui hantent toute son œuvre. Capable d'accueillir la mise en scène du corps, le tableau est élu dès lors comme seule superficie apte à recevoir 'l'écriture de l'image'. Réalisée sur feuille de papier grand format, l'œuvre d'art se transforme spontanément en superficie qui autorise cette fusion obsessive, ce 'coût' inévitable, entre l'artiste et son modèle. Cette technique du grand format est aussi adoptée pour accentuer le phénomène de suggestions de la mise en scène du corps. Une mise en scène grandeur nature qui introduit et attire le spectateur dans une connivence directe avec l'image, comme devant un miroir, désormais complice pris au piège à l'intérieur de la fantasmagorie klossowskienne qui le phagocyte. De même, le grand format oblige à une exécution d'une extrême lenteur qui est accentuée encore plus par l'usage du crayon de couleur ou de la mine de plomb. Dessiner au crayon sur une énorme feuille de papier comporte un assemblage minutieux et pointilleux qui s'exécute par teintes délicates et minuscules de pigments de couleurs. Comme pour la technique du

pointillisme, le dessin de Klossowski va petit à petit exhumer les revers du corps de Roberte, ses fantômes de corps, leurs doigts, leurs langues, leurs sexes, leurs bouches... En ce qui a trait à la 'trans-apparence', Jean Roudaut précise à propos de la méthode de délectation tactile employée par Klossowski :

On doit donc penser que la patience, l'attente, la lenteur jouent ici un rôle essentiel [...] [car] la minutie [...] [a] pour lui la valeur de manie. Tout se met lentement en place, comme dans une patience, pour que quelque chose apparaisse [...] la scène est donnée comme suspendue, immobilisée. L'obstination artisanale retarde le geste final de l'œuvre, qui ne peut être que jouissance (Roudaut 1982 : 90).

Le style est ainsi soumis à la nature charnelle et matérielle de l'image. Chaque trait est un mot de l'esprit, une obsession réitérée par les différents passages du crayon. Chaque ligne dessinée est une véritable communion tactile avec le corps de Roberte et la présence disproportionnée de ses fantasmes. En ce sens, d'après Klossowski, il faut que « le nu soit à figurer, non selon l'anatomie humaine mais selon l'anatomie du tableau, cela signifierait simplement que la syntaxe du tableau [...] doit être avant tout respectée indépendamment de notre optique naturelle pour traduire d'autant mieux notre contenu d'expérience par des équivalences » (Klossowski 1990 : 167) que nous oserions dire 'spirituelles'. L'anatomie du tableau suppose donc que le tableau est un en-soi qui s'anime et qui respire selon ses propres lois et dimensions. Klossowski parle donc du tableau comme un dehors qui capte au-dedans la femme. C'est une peinture qui adopte principalement un processus 'endoscopique' de l'âme perverse pour nous la retourner toute nue dans son envers. Dans ses tableaux, la volonté de Roberte est ainsi représentée par des mains diaphanes qui frôlent son corps en perpétuelle exhibition⁴. Ces mains, qui appartiennent à des fantômes à peine esquissés par le crayon, des doigts de démons invisibles qui la palpent, traduisent la nature perverse du fantasme qui la possède. L'œuvre de Klossowski a ainsi une fonction pathophanique⁵, la tran-

⁴ Trois tableaux sont particulièrement représentatifs de cette scène : *Roberte agressée par les esprits qu'elle a censurés* [1976], crayons de couleur, 162x110cm, Paris, Coll. A.-F. Petit ; *L'appréhension de Roberte I* [1981], crayons de couleur, 138x95cm, Paris, Coll. Daniel Templon ; et *Roberte ce soir* [1984], (première version) crayons de couleur, 200x95cm, Paris, Galerie Lelong.

⁵ « La peinture est une *pathophanie*, en tant que le tableau reproduit un stratagème démoniaque et par là exorcise et communique l'obsession du peintre », c'est ce qu'affirme Klossowski dans le troisième et dernier épisode intitulé *Les crayons de*

sparence des dessins, des visages et des épidermes nous invite à aller au-delà du corps, d'où l'ambiguïté des personnages dont on ne sait jamais s'ils sont dans leur corps ou hors de lui. Ces êtres mystérieux sont essentiellement représentés de manière transparente, 'trans-apparente' justement, et apparaissent dans un état de transe. C'est à l'intérieur de ce moment de transition, d'état second, que Klossowski renferme cet aura de figures démoniques et capture l'esprit de Roberte. Il affirme dans sa postface aux *Lois de l'hospitalité* :

je voulais exploiter ce silence du portrait pour en faire un tableau [...] cela en attaquant le portrait par des figures qui l'environneraient, interposées entre la physionomie et cette appréciation extérieure à laquelle faisait appel son silence, donc à la complicité publique. Ainsi, ce portrait, soudain peuplé d'autres figures, devint un tableau destiné à la leçon par l'image (Klossowski 1995c : 349).

Chez Klossowski, les fantasmes sont toujours représentés dans leur double nature : visibles et invisibles, vaporeux, insaisissables, impalpables voire maléfiques. Ils n'ont jamais un visage bien précis, reconnaissable, ils ne sont là en fait que pour satisfaire, par leurs actes, ce que nous désirons, nos propres fantasmes. C'est ainsi que le spectateur-voyeur découvre que le désir réside plutôt en lui. Le contemplateur⁶, tout comme Roberte, participe à la 'mise en scène' de son fantasme. Il fait palpiter les corps et les anime de son regard complice. Le tableau est ainsi animé, dans le sens qu'il est investi dorénavant d'une âme, et le contemplateur passif se transforme en acteur faisant-part désormais de la fantasmagorie du tableau 'vivant'. L'œuvre observée, longuement fixée, ressuscite des formes et prend corps. Parfois c'est l'étoffe d'une chemisette⁷ qui dénonce par quelques regonflements la présence de doigts qui s'animent à fleur de peau. Le désir naît de l'intérieur du corps et le coup de crayon de l'artiste révèle cette envie de plaisir par un exorcisme pictural auquel le spectateur concourt. Le corps jaillit de la toile, se métamorphose à la vue de son voyeur, se modèle et prend forme sur l'image même de son fantasme. L'observation du corps fait

couleurs (7mn) du film de Coulibeuf P. 1988. *Klossowski, peintre exorciste*. France, Regards productions.

⁶ « 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 » (Klossowski 1990 : 170-171.)

⁷ Voir à ce sujet le tableau *Méditation de Roberte sur le lit de mort d'Octave I* [1980], crayons de couleur, 170x110cm, Zürich, Galerie Lelong.

office d'un voyage au bout du désir qui se traduit en une invitation au voyeurisme. D'ailleurs, comme le précise Klossowski : « ces tableaux [...] réalisent précisément, sous le prétexte de l'art, ce que je ne puis pratiquement pas dans la vie [...] ». Ces peintures font renaître à la faveur de mille regards l'émotion que suscite telle physionomie de femme, elles font revivre de façon toujours inédite cette physionomie » (Klossowski 1995b : 27).

Pour Klossowski, la toile devient vivante au fur et à mesure que l'être émerge de ses coups de crayon. Une sorte d'aura érotique entoure la figure de Roberte et l'anime fantasmatiquement. Ce n'est jamais la nature corporelle de son modèle que Klossowski représente mais sa 'surnature', sa 'trans-apparence'. Dans l'élaboration du 'tableau vivant', nous assistons à une fixation du temps suspendu qui donne libre cours à une durée bergsonienne du désir de Roberte. Le dessin sert à « peindre la réalité que la parole n'estimerait pas pouvoir exprimer par ses propres moyens » (ivi, p. 76) et complète ainsi ce que l'écriture empêche de finir, d'avouer, de montrer, sans pour autant être une fracture nette et irrémédiable entre la nature du texte et l'essence de l'image. Pour notre auteur, écrire c'est dire les tableaux qu'il avait dans la tête, et peindre, c'est finalement ressusciter ses propres fantasmes que l'écriture tait. L'image surgit, tout naturellement, là où le mot ne peut plus dire, là où le fantasme se fait à juste titre 'trans-apparent'.

Bibliographie

- Barthes R. (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
 Castanet H. (2001), *La Manipulation des images. Klossowski et la peinture*, Paris, Palimpsestes.
 Foucault M. (1966), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
 Grenier C. (1990), *Créer un poncif*, in Aa.Vv., *Pierre Klossowski*, Paris, La Différence, pp. 9-21.
 Henric J. (1989), *Pierre Klossowski*, Paris, Adam Biro.
 Huser F. (entretien avec) (1982), *Eros, Belzébuth et Cie*, in "Le Nouvel Observateur", Samedi 20 février 1982, p. 76.
 Impellizzeri F. (2007), *L'écriture fantasmatique. La transcription du désir chez Jean Genet et Pierre Klossowski*, Enna, Il Lunario.
 Impellizzeri F. (2019), *Secret, solécisme et dévoilement de l'indicible dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, in R. Calzoni, V. Čapková, M. Gardini (a cura di), *Il Segreto*, in "Elephant&Castle", 20, settembre, pp. 4-21.
 Klossowski P. (1984), *La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji.
 Klossowski P. (1990), *La décadence du nu*, in Aa.Vv., *Pierre Klossowski*, Paris, La Différence, pp. 166-171.

- Klossowski P. (1995a) [1954], *Roberte, ce soir*, in *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, pp. 105-173.
- Klossowski P. (1995b) [1959], *La Révocation de l'Édit de Nantes*, in *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, pp. 11-103.
- Klossowski P. (1995c), *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard.
- Klossowski P. (2001), *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, Paris, Gallimard.
- Miller J. (1986), *Entretien avec Judith Miller*, in "L'Ane / Le Magazine freudien", 28, octobre-décembre, II.
- Roudaut J. (1982), *Les simulacres selon Pierre Klossowski*, in "La Nouvelle Revue française", 350, mars, pp. 88-95.
- Sobelman I. (2007), *Denise Klossowski le 16 octobre 2002*, Paris, La Différence.
- Wilhem D. (1979), *Pierre Klossowski : le corps impie*, Paris, Union Générale d'Éditions.

