

## Pierre Klossowski et la représentation de l'incommensurable<sup>1</sup> (Nathalie Roelens)

« ...il n'est pas faux de dire qu'en dépit de l'abîme infranchissable que nos différentes natures et notre âge ouvrent entre lui et moi, nous sommes plus unis que le couple d'amants le plus passionné. »

(Mario Vargas Llosa, *Eloge de la marâtre*, folio, p.79)

### Introduction

On s'efforcera ici, dans l'analyse ponctuelle qui suit, de dégager une tentative de théorisation de cette rencontre singulière entre un texte et une image, combinant à la fois médiologie, sémiotique visuelle et rhétorique de l'image. La légitimité d'une telle approche nous a été offerte par Pierre Klossowski qui, dans son roman *Roberte ce soir* (1953), premier tome de sa trilogie *Les Lois de l'hospitalité*<sup>2</sup> enchâsse un de ses propres dessins grand format à la mine de plomb, à savoir *La Cheminée*<sup>3</sup>. Le dessin représente un pas de deux ambigu entre Roberte (femme du théologien Octave), dont la jupe s'enflamme au contact de la cheminée alors qu'elle terminait une conférence sur la censure, et Vittorio, l'assaillant-sauveur qui lui arrache le pan de jupe pour éteindre la flamme. La diégèse qui abrite l'image présente celle-ci cependant comme une photo instantanée, plus apte sans doute qu'un dessin à dévoiler un moment d'égarement de l'épouse exemplaire,

### La cheminée

Afin de mieux situer l'image, il nous faut d'abord retracer l'histoire d'Octave, ancien professeur en scolastique qui s'acharne à vouloir connaître au-delà de sa visibilité quotidienne sa femme Roberte, partiellement éponyme de la femme que Pierre Klossowski épousa en 1947, Denise Marie Roberte, après avoir lui-même étudié la scolastique et la théologie, effectué un noviciat chez

---

<sup>1</sup> Une première version de cet article, intitulée « Pierre Klossowski, *La cheminée* », centrée davantage sur l'analyse d'image que sur son insertion dans un roman, a paru dans *Images et sémiologie* (sous la direction de Bernard Darras), Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, pp.107-123 (version abrégée : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/cheminee-11.html>)

<sup>2</sup> Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, 1995 « l'imaginaire ». Les trois romans qui constituent cette trilogie ont d'abord paru séparément : *Roberte ce soir*, Paris, Minuit, 1953 ; *La Révocation de l'Edit de Nantes*, Paris, Minuit, 1959 et *Le Souffleur ou le théâtre de société*, Paris, J.-J.Pauvert, 1960, Gallimard, 1965.

<sup>3</sup> Pierre Klossowski, *La Cheminée*, 1952-53, mine de plomb sur papier, 100 x 72 cm, Paris, coll. Nicole Doukhan.

les dominicains, tâté au luthéranisme et ensuite suspendu sa vocation. Dans le roman *Roberte* est athée et inspectrice de la censure (elle persécute entre autre les œuvres pornographiques de son mari). Octave souhaite la posséder quand il n'est pas là, saisir la Roberte infidèle dans une épouse remplissant fidèlement ses devoirs. Aussi doit-il faire appel à un tiers, l'invité, d'où le titre de la trilogie, *Les Lois de l'hospitalité*, d'où également l'inscription sur le mur de la chambre d'amis : « La délectation la plus éminente de l'hôte a pour objet l'actualisation dans la maîtresse de céans de l'essence inactuelle de l'hôtesse. Or, à qui incombe ce devoir sinon à l'invité? »<sup>4</sup>

De façon analogue, le chasseur Actéon, dans un autre ouvrage de Klossowski également illustré de ses propres dessins, *Le Bain de Diane*<sup>5</sup>, veut à son tour connaître Diane en tant que déesse tandis qu'elle n'est visible que sous l'apparence d'une mortelle. Deux tentatives de dévoiler, de mettre à nu ce qui se cache derrière l'apparence, étayées par des présupposés théologiques : Octave et Actéon veulent percer au travers d'un acte scopique « le mystère de l'union hypostatique, cette union entre la nature humaine et la nature divine »<sup>6</sup>, encore appelée « communication des idiomes », qui renvoie à la double nature de la personne du Christ. Ils croient pouvoir dévoiler le divin dans l'humain, l'infidèle dans l'épouse exemplaire. Le voyeurisme de l'un s'enchevêtre d'une procédure de divination, d'idolâtrie – il existerait une Roberte essentielle, « inactuelle » –, celui de l'autre d'une profanation – accéder à la déesse derrière la sensualité d'une mortelle. Toutefois, comme nous le verrons, la phénoménalité possédable des deux femmes masque autant qu'elle ne dévoile leur essence inviolable. L'erreur d'Octave/Actéon réside sans doute dans le fait qu'ils se soient limités au seul sens de la vue. Théophanie et voyeurisme demeurent inféodés à l'impérialisme occidental qui prône la suprématie de la vue sur les autres sens.

Le dessin *La cheminée* apparaît donc au sein d'une diégèse qui problématise la vue. Le regard du lecteur/spectateur en sera d'autant plus circonspect, de sorte que les conditions pour une bonne analyse sémiotique sont ici réunies. Le lecteur, avide de combler des lacunes dans la trame du texte et, dès lors, dans sa quête du sens, s'empresse d'interroger ce dessin qui s'offre dans toute sa visibilité. Puisque l'image condense dans un seul espace des éléments que la linéarité de l'écrit présente de façon éclatée, elle est supposée élucider, éclairer (*illustrer* au sens étymologique) le passage auquel elle renvoie, le visualiser. Or, *La Cheminée* déjoue d'emblée ces attentes, car son ambiguïté nous met en garde contre une illustration qui *ex-pliquerait* (au sens de déplier) les replis du texte.

---

<sup>4</sup> Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, *op.cit.*, p.14.

<sup>5</sup> Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, J.-J.Pauvert, 1956, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>6</sup> Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, *op.cit.*, p.43.

Une première particularité s'impose en effet. *La Cheminée* n'est pas surajoutée au fragment textuel mais s'avère partie intégrante de la diégèse où elle est présentée comme une photographie, un « instantané », qu'Octave montre à son neveu adoptif Antoine pour l'initier au mystère de l'union hypostatique et autour de laquelle ils discutent. Le texte ne relate pas l'événement – Roberte dont la jupe prend feu dans le salon de Madame de Watteville à l'instant où elle termine une conférence sur la censure – mais ce qu'on voit sur la photo. On a dès lors affaire à la description romancée ou fictive d'une image, ce qu'on appelait jadis une « ekphrasis ». Pour preuve, le fragment textuel imprimé en regard de l'image qui désigne celle-ci par des déictiques (« *cette* jeune dame », etc.) :

ANTOINE

Quelle scène extraordinaire... cette jeune dame...

OCTAVE

... dont la jupe a pris feu à la cheminée et qui en se retournant du côté du foyer alors qu'elle se précipitait en avant, se jette dans les bras de ce monsieur qui lui arrache la jupe pour éteindre la flamme.

ANTOINE

Mais cette dame, c'est tante Roberte... Avouez, mon oncle, que vous vous êtes amusé à faire un montage, vous n'avez pas pris cette photo sur le fait ?

OCTAVE

Je l'ai prise à l'instant même où tante Roberte faisait sa conférence dans le salon de la villa ; elle venait de s'accouder imprudemment au manteau de la cheminée, la jupe s'est enflammée pendant qu'elle parlait.<sup>7</sup>

Dans un second moment, la même photographie sera projetée sur un écran et donc à la fois magnifiée par le format et rendue plus vaporeuse comme dans les dessins grandeur nature de Klossowski. Octave demande alors à Antoine de décrire posément ce qu'il voit. Et celui-ci de s'enhardir en attribuant maintenant à la scène des connotations lascives, scabreuses, libertines. Lorsque nous interrogeons le rapport entre littérature et arts plastiques il nous faut donc passer par l'étape de la reconnaissance des motifs (selon Piaget il n'y a pas de perception sans catégorisation immédiate, ce que Barthes appelle la « verbalisation » : l'image est « saisie immédiatement par un méta-langage intérieur, qui est la langue »<sup>8</sup>), mais cette interrogation, dans le cas d'une représentation figurative, s'avère indissociable de l'étude des formes, du signifiant, de l'énonciation visuelle. Georges Didi-Huberman a raison de déplorer dans l'histoire de l'art classique l'abus de l'appréhension de détails mimétiques, d'éléments anecdotiques, de tout ce qui régit le discours, « aide à raconter une histoire, à

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>8</sup> Roland Barthes, « Le message photographique » (1961), in *L'Obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p.21.

décrire un objet »<sup>9</sup>. Il lui reproche de négliger la matérialité, les significances purement picturales, plastiques, bref, ce qui fait « symptôme » au sein d'une figuration. Il est certain qu'il nous faut tenir compte de la technique au pastel qui, malgré les contours assez bien délinéés à la mine de plomb, jette sur l'ensemble de la scène un voile éthéré, propice à l'ambiguïté. Cédons la parole au jeune Antoine :

Le visage affolé de Roberte, bien que tourné vers le foyer, fait face aux trois quarts, les yeux baissés, vers le pan de sa jupe qui brûle, ce dont fait foi cette tache lumineuse... sa main droite levée, tous doigts écartés, indique sa frayeur, tandis que la retient au poignet ce jeune homme contre lequel elle appuie son buste, cependant que lui semble agiter comme une torche le pan de la jupe qu'il arrache, dévoilant toute la jambe au genou levé si bien que le mollet de cette jambe repliée touche au gras de la cuisse que, ma foi, il découvre amplement puisqu'on discerne le contour de la fesse dans la culotte ; ce mouvement du buste se brisant à la taille et se prolongeant dans ce genou plié et jusqu'à la pointe du pied, contraste avec l'allongement nerveux de l'autre jambe et exprime bien la crainte d'être atteinte par la flamme, alors que dans le regard qui se porte plutôt sur le bras vigoureux du sauveteur, on croit déceler quelque stupéfaction devant la résolution de ce geste qui dévoile de la sorte sa personne, ce dont témoigne même son autre main qui, appuyée sur le bras secourable, semble en dompter le zèle: très étonnant ce visage partagé entre l'effroi et la surprise, ces mouvements figés, cette précipitation en suspens, cette main apeurée, et les formes sinueuses des jambes arrêtées dans leur élan – alors que lui, on ne le voit que de dos...<sup>10</sup>

Si, dans la *lecture* d'une image, on ne peut sauter l'étape de l'identification sommaire des motifs ni celle de la « forme de l'expression » comme disent les sémioticiens, dès lors que l'approche formelle et l'approche thématique s'avèrent inséparables, sans préséance, on doit également s'intéresser à la « substance de l'expression », au support. L'ekphrasis évolue en effet en fonction du support et c'est le mérite de la médiologie développée par Régis Debray<sup>11</sup> de nous avoir sensibilisés au rôle du subjectile, plus précisément aux supports matériels de la transmission culturelle. C'est dans ce contexte que Debray fait remonter toute notre culture visuelle au second concile de Nicée en 787 lequel, en favorisant la vénération des images, signa la fin de l'iconoclasme en Occident. La roue (permettant la diffusion) et l'image (permettant la propagande visuelle) auraient ainsi été les moteurs de la propagation massive du christianisme.

Avant même la reconnaissance figurative ou formelle, la première question à poser est par conséquent celle de savoir de quel genre d'image il s'agit.

---

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p.298.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp.51-52.

<sup>11</sup> Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991. Voir également la revue qu'il dirigea avec Daniel Bougnoux et Louise Merzeau, *Les Cahiers de médiologie*, rebaptisée récemment *Médium*.

Sommes-nous en face d'une œuvre picturale, graphique, photographique, avec les infinies variantes que cela suppose, comme ici le dessin monumental réduit à la dimension d'un feuillet dans un livre, représentant un cliché photographique. Cette question est médiologique. Or, quoique la médiologie se soit inscrite en faux contre la sémiotique, laquelle s'intéresse plutôt aux pratiques signifiantes et, pour ce qui est de la sémiotique visuelle, à l'interprétation des effets de sens de l'image, les deux approches ne nous semblent pas incompatibles, mais en revanche complémentaires, la sémiologie ne pouvant se développer qu'à partir d'un examen du subjectile de l'image.<sup>12</sup>

La photographie était décrite comme un simple accident survenu à une tante Roberte à l'abri de tout soupçon. La projection sur écran suscite déjà des prédicats plus audacieux. Dans d'autres tirages (qu'on ne verra du reste pas) la Roberte actuelle, *l'accident* de Roberte si l'on veut et non *l'incident* de la jupe prenant feu, sera franchement pervers et Vittorio, conte della Santa Sede non plus refoulé mais toléré. Les incarnations multiples de ce dernier, rendant sa personne indécidable – tantôt officier de la garde pontificale, tantôt danseur mondain, criminel de guerre, couturier, intendant de Mme de Watteville à Ascona et futur précepteur d'Antoine, voire colosse (hypostase enflé par l'imagination d'Octave) –, multiplie d'ailleurs ses chances d'être l'amant potentiel de Robert. Aussi l'austérité du référent tante Roberte (« Tante Roberte est pour moi comme une sœur aînée, attentive et sévère à la fois »<sup>13</sup>) s'incline-t-elle devant le dévergondage du signifiant, à son tour modalisé par le support : « Faut-il croire – dit Octave à son neveu lequel tente de justifier l'accident d'une Roberte dévergondée par l'incident survenu à une tante irréprochable – que tu sois tellement influencé par ta tante, à la simple vue de son image, pour que tu en oublies Roberte ? [...] d'après d'autres tirages, on ne voit rien du feu : il ne reste, mais de façon beaucoup plus frappante, que ce singulier enchevêtrement des membres. »<sup>14</sup>

Or, on a l'impression que Klossowski, en présentant le dessin *La Cheminée* comme une photographie, projetée ou non, profite du caractère « instantané » ou épiphanique de celle-ci pour pouvoir éterniser ce « singulier enchevêtrement de membres ». Selon Walter Benjamin et cette thèse sera reprise par Roland Barthes, il y a dans la photographie, au contraire de la peinture, quelque chose de la pose réelle qui continue à insister et ne sera jamais entièrement assumé en œuvre d'art, un lapsus, que Benjamin appelle « l'inconscient optique »<sup>15</sup>. La photo nous informe sur ce qui demeure inaperçu dans la vie quotidienne, une fraction de

---

<sup>12</sup> Je me permets de renvoyer à ce sujet à mon article « Sémiotique et médiologie : frères de lait, plus que jamais », in *Crin* 47 (Régis Debray et la médiologie), 2007, pp. 39-46.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>15</sup> Cf. Walter Benjamin, *La photographie*, in *Essais I, 1922-1934*, Paris, Denoël, 1971, p.152.

seconde d'un geste, d'une attitude, ou même d'un écart de conduite. Roberte aurait ainsi soudain dévoilé son intimité, serait devenue objet du désir d'autrui et donc potentiellement « communicable ». Présenter cette pose comme une photo permet à Octave de se déresponsabiliser, de « s'innocenter » à l'égard de l'image qui fonctionne toute seule comme son propre « certificat d'authenticité » : il n'est plus que la main mécanique qui pousse sur l'obturateur.<sup>16</sup> Ou, encore, le médium autographe devient allographe selon la distinction instaurée par Nelson Goodman entre les arts « autographiques »<sup>17</sup>, à tirage unique, dotés d'une aura, dont l'authentification est liée à l'histoire productive, comme la peinture, et les arts « allographiques », à extension multiple, comme la photo.

Le passage fictif par la photo donne au graphisme de Klossowski une désinvolture<sup>18</sup> qui sera d'ailleurs exploitée dans les dessins suivants. En outre, la photographie positionne la triple instance du lecteur, du personnage et du spectateur dans la logique du voyeurisme. Que la photographie ait toujours quelque chose d'un rapt voyeuriste n'est pas nouveau. Octave a cru pouvoir capter à la dérobée un trait de personnalité insoupçonné de Roberte, impensable à capter dans la contingence quotidienne (trop fugitive) ou en peinture (le peintre aurait dû obtenir le consentement du modèle).<sup>19</sup>

L'incident de ce corps « qui s'affole et qui s'allume »<sup>20</sup> est compromettant mais décisif aux yeux d'Octave. La gestuelle est en effet ambiguë, ou plutôt contradictoire, et nous oblige à un nouveau détour qui concerne la proxémique, à savoir : la posture des actants dans l'enceinte du

---

<sup>16</sup> « La scène est là, captée mécaniquement, mais non humainement (le mécanique est ici gage d'objectivité). » (Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » (1964), in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982). Cette réflexion sera prolongée dans *La Chambre claire*, Paris, l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980.

<sup>17</sup> Nelson Goodman, *Les langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 2005 (1968).

<sup>18</sup> « Violentes, les images de Pierre Klossowski le sont, certes, par leurs sujets, mais elles le sont avant tout par l'exhibition qu'elles en font. Le dessin s'expose dans sa nudité, non pas des figures mais du trait, du cadrage, de la composition, de l'espace de sa représentation, de son échelle enfin. » (Claude Ritschard, « Question de format », in *Pierre Klossowski*, Ludion/Flammarion, 1996 (à l'occasion de l'exposition Pierre Klossowski, organisée au Musée d'Ixelles (Bruxelles) du 8 février au 28 avril 1996), p.33.)

<sup>19</sup> Si notre image garde une certaine narrativité (héritière de l'« *ut pictura poesis* » de Horace) celle-ci ressortit à ce que Lessing dans son *Laocoon* a appelé le « Gunstige Augenblick », le moment propice de l'action (action proscrite dans son ensemble en tant qu'appartenant à la temporalité) qui a été gelé par l'image. C'est précisément avec cette instantanéité pure que la photographie renoue, tandis que le contexte d'action doit être réinventé.

<sup>20</sup> Daniel Wilhelm, *Klossowski, le corps impie*, 1979, Paris, Union Générale d'Éditions, p.212.

cadre. Roberte se débat-elle ou attire-t-elle l'assaillant ? Dans *La Révocation de l'Edit de Nantes*, premier volet de la trilogie *Les lois de l'hospitalité*, quoique postérieur en date (1959), ce genre de gestuelle contradictoire est apparentée au terme quintillien « solécisme ». Le solécisme – qui indique une erreur de syntaxe – est, à en croire Quintillien, également applicable au geste, « 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. »<sup>21</sup> Cette définition a d'ailleurs été mise en épigraphe dans le catalogue du peintre imaginaire Second-Empire Frédéric Tonnerre, proche à la fois d'Ingres (pour son côté « atelier » surtout dans *La Grande Odalisque* avec sa gestuelle qui hésite entre souveraine et esclave), de Chassériau et de Courbet, dont Octave possède toutes les oeuvres secrètes et qui présentent nettement de tels solécismes : un bras repousse un agresseur, alors que l'autre bras semble l'accueillir. Ou bien, une même main est hostile dans le doigt mais conciliante dans la paume :

Ce que Tonnerre voulait exprimer [en l'occurrence dans son tableau intitulé *Lucrèce*], c'était cette simultanéité de la répugnance morale et de l'irruption du plaisir dans la même âme, dans le même corps, et il l'a rendue par cette attitude des mains dont l'une ment et l'autre avoue un crime qui lui vient dans les doigts.<sup>22</sup>

Or, l'œuvre de Tonnerre, ressemble à s'y méprendre à l'œuvre plastique de Klossowski lui-même, et surtout à ses dessins monumentaux tels précisément *La Cheminée*. Dans les deux cas, le geste en suspens fait penser qu'ils se basent sur des « tableaux vivants »<sup>23</sup>, dans les deux cas les mains sont accentuées de manière hypertrophique (Roberte porte des mitaines noires dont sortent de longues et fines phalanges, tandis que les pieds sont engoncés dans des escarpins trop petits). La main chez Klossowski est, selon Gilles Deleuze, surdéterminée comme organe des solécismes par rapport à l'organe sexuel.<sup>24</sup> Le geste contradictoire chez Tonnerre-Klossowski contribue en effet au fait que ces œuvres ne révèlent pas la nudité en soi, mais qu'elles figent le moment du dévoilement, si bien qu'elles attiseront et, à la fois, décourageront le voyeurisme, et compliqueront en tout cas la contemplation passive. Cette préoccupation pour le spectateur réside dans le fait que l'image avance ce qu'elle dérobe et empêche par là toute lecture univoque.

Octave, aveugle à cette ambiguïté, ne retient de cette image que l'instantanéité qu'il érige en condition de possibilité de la connaissance de l'essence inactuelle de Roberte, à savoir « ce qui l'incite à se faire brûler la jupe

---

<sup>21</sup> Pierre Klossowski, *La Révocation de l'Edit de Nantes*, Paris, Minuit, 1959, p.14.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p.331.

pour qu'un autre l'exhibe sous prétexte de la sauver du feu. »<sup>25</sup> L'oncle est persuadé que par cette opération « Roberte s'ouvre et que le verrou de son identité saute. »<sup>26</sup>

Certes, l'impétueux « pas de deux » que Roberte esquisse avec son partenaire occasionnel devant le manteau de cheminée est, selon la logique du solécisme, à la fois un combat et une étreinte, une lutte et des épousailles. Et dans ce dernier cas, Roberte est en pleine palinodie : elle exécute précisément ce qu'elle censurait : l'impudeur. Mais il y a plus. Il nous faut invoquer à ce stade ce que Pierre Fresnault-Deruelle appelle « fusion des registres ontologiques qu'en principe tout sépare. »<sup>27</sup> L'hypothèse de Fresnault-Deruelle est la suivante: peindre « c'est œuvrer à rassembler ce qui ne demandait qu'à l'être mais qu'un sort contraire (l'Inertie, l'Incomplétude) maintenait jusque-là dispersé »<sup>28</sup>, l'Annonciation constituant le modèle canonique de cette tendance. Toutefois, ce raccordement, cette jonction semble, dans le cas de Klossowski, elle-même hypothéquée ou du moins asymptotique. Le couplage des deux personnages est en tout cas hétéroclite et c'est en cela que le dessin reste bel et bien un dessin non réductible (une photographie ne pourrait jamais rassembler des êtres appartenant à d'autres règnes – sauf à recourir à des surimpressions, comme dans la photo spirite, ou à des trucages comme chez Duane Michals, photographe américain expérimental qui aime à convoquer des anges ou des êtres venant d'une hétérotopie faisant irruption dans notre perception quotidienne).

D'ailleurs, l'entrelacs des deux actants est aussitôt démenti par le regard de Roberte figé, absent, souverain, « absorbé », comme dirait Michael Fried<sup>29</sup>, ou encore neutre (ni pudique ni complice), dont l'implication pragmatique est que le spectateur se sent mis à l'écart de l'univers représenté. Dans notre cas, c'est l'absorbement de Roberte qui la met hors d'atteinte. Ceci nous apprend à distinguer la mimique d'une gestuelle qu'on tenait pour simplement « expressive » dans l'art classique. La gestuelle picturale relève en effet d'une codification très poussée allant d'Alberti dans son *De Pictura* jusqu'à André

---

<sup>25</sup> Pierre Klossowski, *Roberte ce soir, op.cit.*, p.55.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>27</sup> Pierre Fresnault-Deruelle, « L'image-carrefour », in *Littérature*, 106 (Récit et images), juin 1997, p.71.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 (*Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, 1988) p.16 Le concept-clé de Michael Fried « *absorption* » a été traduit en français par « absorbement » : « terme qui, selon Littré, désignait, dans la seconde moitié du 17<sup>ième</sup> siècle, l'état d'une âme entièrement absorbée dans la contemplation (Bossuet), puis, pour les contemporains de Diderot, l'état d'une âme ou d'une personne occupée entièrement. (N.d.E) »

Chastel qui, dans son ouvrage *Le geste dans l'art*, insiste surtout sur le « geste expressif »<sup>30</sup>, celui qui confirme la mimique. Notre exemple nous montre au contraire que la gestuelle peut être entièrement dissociée de la mimique (ici totalement inexpressive, absorbée). Comme l'énonciation (le signifiant) renvoie à deux signifiés contradictoires : étreinte-combat (les corps sont à la fois chastes et impudiques), l'analyse doit concilier ces deux lectures, ou, comme ici, les sublimer en focalisant sur un détail qui déjoue cette opposition, en l'occurrence l'impassibilité du visage. L'impassibilité des visages-prototypiques (Denise, la femme de Pierre Klossowski a servi de modèle quasi unique tant pour les visages féminins que pour les visages d'adolescents) opère la relève de cette gestuelle contradictoire. Le visage tend dès lors à entraver, à dissuader la recherche de la révélation de l'essence selon le principe idéaliste qui identifie le secret à la vérité. Ce qui nous amène à dire que Klossowski est blasphématoire dans le sens où il abolit tout secret au sens de sacré, de profondeur intouchable ou inviolable. Le visage inexpressif, indifférent semble nous signifier que les personnages sont oublieux de leur identité : « des êtres voués, comme ceux de Nietzsche, à un profond oubli. [...] Tout en eux se fragmente, éclate, s'offre et se retire dans l'instant : ils peuvent bien être vivants ou morts, peu importe, l'oubli en eux veille sur l'Identique. Ils ne signifient rien, ils se simulent eux-mêmes. »<sup>31</sup> Cet oubli neutralise le solécisme : je désire et je refoule, je suis chaste et impure, peu m'en chaut. La gestuelle se voit surdéterminée et, partant, resémantisée par l'absence de mimique. À y regarder de plus près, on remarque qu'en dépit de l'équilibre instable, la jambe gauche de Roberte semble avoir une bonne assiette. Son bras gauche compense sans effort apparent la poussée du jeune homme. Elle a une maîtrise totale de la situation.

L'attitude de Roberte et de Vittorio semble par ailleurs empruntée à *La lutte de Jacob avec l'ange* d'Eugène Delacroix<sup>32</sup> et ceci nous rappelle qu'un dessin, tout en méritant une étude formelle, immanente, ne mène jamais une vie solitaire mais s'alimente de tout un patrimoine iconographique à son tour nourri d'images ou de textes antérieurs. Le dessin nous invite dès lors à étendre la notion d'intertextualité à l'image en général en ce qu'elle dialogue avec d'autres textes et d'autres images, bref à ce que d'aucuns ont appelé « l'intericonicité ».

Delacroix met également en présence deux univers incommensurables, malgré la connivence apparente perceptible déjà dans le titre : combat *avec* et non

---

<sup>30</sup> Celui-ci participerait selon Chastel de la communication non-verbale propre à cette poésie muette qu'est la peinture (André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001, p.23.

<sup>31</sup> Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *La Nouvelle Revue Française*, mars 1964, p.452.

<sup>32</sup> Eugène Delacroix, *La lutte de Jacob avec l'ange*, 1856-61, peinture murale, huile et cire, 714 x 488 cm., Paris, Saint-Sulpice, Chapelle des Saints-Ange.

contre l'ange. Jean-Paul Kauffmann, qui a étudié cet aspect de l'affrontement amoureux dans son ouvrage *La lutte avec l'ange*, nous éclaire sur ce point : « Une connivence secrète existe donc dans cette joute à mains nues. Jacob et l'Ange sont de mèche. Pourtant le combat n'est pas truqué. [...] Car Jacob risque la mort (« J'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve. »). Tout est dans la prise, dans la poussée pour déstabiliser l'adversaire. »<sup>33</sup> La véhémence de l'affrontement rend crédible la luxation de la hanche du patriarche en fin de lutte dont parle la *Genèse*. Kauffmann souligne la différence entre la lutte de Saint-Sulpice et *La Lutte de Jacob avec l'Ange* de Rembrandt<sup>34</sup> où la sensualité de l'étreinte est mise en avant. Pourtant, cet érotisme prononcé lui fait soudain remarquer la féminité de l'ange de Delacroix, son « abandon », sa « posture presque langoureuse »<sup>35</sup> et lui rappelle le texte de Claudel : « Ces deux corps violemment embrassés, ces charpentages forcenés d'os et de muscles qui s'épousent et s'étudient (cœur contre cœur et la bouche contre la bouche – Toute une nuit que la chose a duré !... ) »<sup>36</sup> De sorte qu'on aurait encore un faux combat, déjà joué d'avance, un combat biblique que la peinture tempère par ses formes avenantes. Même à donner à l'ange un aspect démoniaque, comme le fait Gauguin dans sa *Vision après le sermon*<sup>37</sup>, c'est le souci décoratif qui prime et la lutte ne semble guère ébranler davantage que sous forme de vision colorée les pieuses paroissiennes.

Cette même posture (s'agit-il donc d'un topos visuel ?) est reprise par Giorgio de Chirico, dans *l'Enfant prodigue* ainsi que dans *Hector et Andromaque*<sup>38</sup>. Comme chez Klossowski et Delacroix, elle est ironique. L'enfant prodigue ne pourra ni se faire réprimander ni se faire choyer par son père dès lors qu'ils sont chacun entravés par leurs matériaux incompatibles. L'immense Hector ne sera d'aucune consolation pour la minuscule Andromaque, car il appartient déjà à un autre univers. Roberte ne sera jamais décontenancée par quelque sauveur/assaillant, quand bien même sa jupe s'enflammerait.

Jacques Fontanille a subsumé tous ces effets d'écart, de parodie, d'irrévérence par rapport à une tradition iconographique sous le terme de « désymbolisation ». On parlera de désymbolisation lorsque « le dispositif cognitif d'observation n'est pas une réplique du dispositif narratif sociolectal de l'énoncé ».<sup>39</sup> Ainsi *La Chute d'Icare* de Bruegel, puisqu'elle minorise

<sup>33</sup> Jean-Paul Kauffmann, *La Lutte avec l'ange*, Paris, La Table ronde, 2001, p.147.

<sup>34</sup> Rembrandt van Rijn, *La Lutte de Jacob avec l'Ange*, environ 1659, Bredius 528, huile sur toile, Berlin-Dahlem, Gemaldegalerie.

<sup>35</sup> Jean-Paul Kauffmann, *op.cit.*, p.169.

<sup>36</sup> Paul Claudel, *Emmaüs*, cité par Kauffmann, *ibid.*

<sup>37</sup> Paul Gauguin, *Vision après le sermon*, 1888, Edimbourg, National Gallery of Scotland.

<sup>38</sup> Giorgio de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1922, détrempe sur toile, 87x59cm, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna ; *Ettore e Andromaca*, 1969, lithographie, 50,5x40,5cm.

<sup>39</sup> Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*,

l'anecdote annoncée par le titre et majore le labeur quotidien, serait-elle une variante idiolectale du mythe en question. La désymbolisation peut être morphologique ou thématique. Dans notre cas la configuration « combat-étreinte » renvoie à d'autres combats-étreintes. Au niveau thématique c'est l'affrontement de deux personnages incommensurables (humain vs divin), qui garantit l'ironie, au niveau morphologique c'est l'ambiguïté de la gestuelle qui déjoue tout renvoi univoque soit à la lutte, soit au combat.

Les deux dessins<sup>40</sup> qui figurent dans *Le Bain de Diane* de 1956 ne font d'ailleurs que corroborer cette conjonction ironique. Ils s'insèrent dans la diégèse au moment où la déesse transforme le chasseur en cerf pour le punir de l'avoir vue nue au bain, et prononce la phrase : « *Nunc tibi me posito visam velamine narres / Si poteris narrare, licet.* » (Ovide, *Métamorphoses* III) (« Raconte maintenant que tu m'as vue ayant déposé mon voile – Si tu le peux, libre à toi ! »)<sup>41</sup> Actéon a bel et bien pu contempler, comme dans un éclair, le visage de Diane (et en même temps saisir sa nudité et sa honte), mais, une fois devenu cerf, son expérience demeure incompréhensible et informulable. Si la nymphe au bain encourage de récit de sa nudité, elle rend ce récit en même temps impossible: « Actéon, dans la légende, voit parce qu'il ne peut dire ce qu'il voit : s'il pouvait dire, il cesserait de voir. »<sup>42</sup> Aussi les paroles de Diane sont-elles infiniment provocatrices – Raconte ma nudité –, mais également infiniment ironiques – Si tu le peux, libre à toi !

Quoi de plus tragique pour un chasseur de cerf que d'être transformé en cerf, pour un chasseur d'images en images d'être transformé en image. Jean-Paul Réti<sup>43</sup> a su éterniser en cire, façon musée Grévin, cette métamorphose tristement inaboutie. Il n'omet pas les chiens de la meute qui, en ne reconnaissant pas Actéon, le dévoreraient chez Ovide. Or dans la statue les chiens ajoutent encore à l'ambivalence du cerf, mi-bête, mi-bois et ici de surcroît conservant quelques résidus de la morphologie humaine. Un chien s'intéresse au cerf en tant que gibier, l'autre a une préoccupation plus sexuelle. Encore une fois, l'art permet de rassembler, tout en maintenant l'écart béant, l'incommensurable, en l'occurrence un homme-cerf d'une part et une déesse qui a enfilé un *corps d'emprunt* de mortelle de l'autre.

D'autre part, il se pourrait qu'Actéon n'ait pas été métamorphosé mais se soit lui-même affublé d'un masque de cerf pour moins se faire remarquer dans la

---

Paris, Hachette, 1989, p.88.

<sup>40</sup> Nous nous focalisons surtout sur le dessin qui est inséré au cœur de la diégèse (éd. J.-J.Pauvert, p.85) : *Diane et Actéon*, 1957, mine de plomb, 125x 75 cm, collection Marianne et Pierre Nahon, Paris.

<sup>41</sup> Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, op.cit., p.81.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>43</sup> Jean-Paul Reti, *Diane et Actéon, d'après un dessin de Pierre Klossowski*, 1990 (245 x 170 x 120 cm).

grotte où il attend la déesse « *larvatus pro Dea* »<sup>44</sup>. Une autre version du mythe prétend qu'il a été incité par les mystères de Dionysos à se comporter en cerf pour trouver dans le délire l'audace nécessaire pour aborder Diane. La métamorphose en cerf n'est alors que le degré ultime d'un exercice spirituel, le martyre d'un ermite, une ascèse. La tête de cerf dont il s'est coiffé est le cilice sous lequel « il se vide lui-même de toutes pensées, de toutes paroles, jusqu'à l'oubli même du nom de Diane »<sup>45</sup>. Dans ces deux cas il est déjà aliéné, il a déjà « perdu la face » avant de l'approcher. Aussi Actéon serait-il sacrilège non pas parce qu'il profane l'intimité d'une déesse, non pas parce que son regard est illicite, mais parce qu'il transgresse ses propres limites identitaires. Le déguisement ou l'ascèse d'Actéon témoigne en outre d'une ignorance de la nature ludique des dieux. Car Diane, pour autant qu'elle soit déesse et sache déjà tout d'avance, s'est naturellement aperçue de ce déguisement. Qui plus est, si elle s'exhibe dans sa nudité, c'est qu'elle consent à être souillée du regard d'un mortel et annule par là tout voyeurisme, toute possibilité d'être jamais *surprise*.

A l'instar du combat-étreinte dans *La Cheminée*, dans les dessins pour *Le Bain de Diane*, le geste d'une main désavoue celui de l'autre main, une invitation est contredite par un mouvement de refus, le corps de la déesse est chaste et impudique, réservé et dévergondé, bref, indécidable. Au moment où Actéon croit voir Diane, il sera à son tour obnubilé par la honte. Ne maîtrisant plus son corps qui lui échappe, il esquisse lui-même un gigantesque et grotesque solécisme car, voulant se retirer, s'excuser, il tombe sur elle et en elle : « lui la bouscule par sa maladresse d'animal néophyte, elle se dérobe, et elle glisse, et il retombe sur elle et en elle : ah ! être si près du but, et si loin – cette bure de silence qui contrarie son besoin de dire, le met en feu. »<sup>46</sup> Le fait que le museau ne s'emboîte pas tout à fait dans le creux entre le cou et l'épaule – « ah ! être si près du but, et si loin » – résume toute l'ironie de la posture du voyeur.

C'est leur foi en une vérité ultime qui signe la perte des voyeurs. Actéon demeure comme une statue le regard au loin, dans l'attente d'une éternelle théophanie: « lui qui refusait le simulacre, un simulacre immortalisait son amour de la vérité... »<sup>47</sup> L'entreprise d'Octave avortera pour les mêmes raisons. Son voyeurisme, prêt à enfreindre tous les interdits de son milieu monogamique et bourgeois : l'interdit d'adultère, de prostitution, de comportement immoral, devra se heurter à l'absence d'intimité ou de secret de Roberte. Elle aura tôt fait d'anéantir, de révoquer les fantasmes théologiques ou érotiques – « essence inactuelle », « intellect incréé », « pur esprit », « lois de l'hospitalité » – de son

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.96.

vieux mari, son espoir, en la livrant à des tiers, de la voir en contradiction avec elle-même, mise hors d'elle-même, prise au dépourvu. Le corps jubilatoire, errant, et athée de Roberte tourne en dérision « l'épiphanie la plus classique: une assumption du corps dans le nom et du nom dans le corps. »<sup>48</sup> Roberte n'est pas égale à elle-même, ne coïncide plus avec son corps. Dans *Le Souffleur ou le théâtre de société*, dernier volet de la trilogie (1960), l'identité de la jeune femme devient de plus en plus labile, non circonscrite, sa personne échangeable avec d'autres, tantôt faisant la quête pour l'Armée du Salut, tantôt prostituée dans Hôtel de Longchamp, ou encore épouse exemplaire. Cela se termine, tout comme dans *Diane au bain*, sur une Roberte pur « simulacre », à la fois impénétrable et sans secret. Tout voyeurisme (qu'il soit insufflé par une question théologique ou purement lubrique) s'avère dès lors voué à l'échec.

### Envoi théorique

Lorsqu'il s'agit d'interroger les rapports qui sous-tendent un texte et une image et leur éventuelle fécondation réciproque, en l'occurrence une diégèse qui enchâsse un dessin, il s'agit d'examiner quel est le rapport de l'information visuelle à l'information verbale. Cette préoccupation relève de l'intermédialité<sup>49</sup>. Ici l'image s'impose comme l'illustration d'un récit. On pourrait donc supposer qu'elle nous éclairera sur celui-ci ou, du moins, qu'elle lui sera redondante. Or, on se rend bien vite à l'évidence que l'image, tout en arrêtant la temporalité de la diégèse sur un événement prégnant, resémantise à son tour l'histoire qui l'englobe. Roland Barthes avait déjà remarqué au sujet de la photo de presse que l'image n'*illustre* plus la parole, mais que c'est la parole qui est parasite de l'image, qui vient l'alourdir, l'amplifier.<sup>50</sup> Dans le passage d'une structure à l'autre « des signifiés seconds » apparaissent, « parfois aussi le texte produit (invente) un signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image. »<sup>51</sup> Dans notre cas on peut en revanche parler d'« ancrage », ce qui veut dire que le texte permet de réduire la polysémie de l'image, que le message linguistique guide l'interprétation, « constitue une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de proliférer »<sup>52</sup>. Que font cette jeune femme et ce jeune homme devant une cheminée ? Le texte, de par sa fonction dénominative, permet d'« ancrer » tous les sens possibles : elle, c'est Roberte ;

---

<sup>48</sup> Daniel Wilhelm, *Pierre Klossowski: le corps impie, op.cit.*, p.202.

<sup>49</sup> Cette discipline récente a fait l'objet d'un numéro spécial de la revue *Visible : Visible*, 3 (« Intermédialité visuelle », numéro préparé par Sémir Badir et Nathalie Roelens), 2007

<sup>50</sup> Cf. Roland Barthes, « Le message photographique », art.cit., p.19.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.20..

<sup>52</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » art.cit., p.32.

lui, c'est Vittorio ; la cheminée est le décor de sa conférence, ou encore, elle, c'est Diane ; lui, c'est Actéon, etc. Or, la particularité ici – mais c'est sans doute une loi de toute image – est que l'ancrage n'est pas total. La polysémie demeure car la gestuelle n'est pas interprétable de façon univoque. Dans notre cas, la diégèse vient en outre infirmer l'appréhension de l'image en tant que dessin : nous sommes devant un dessin qui est censé représenter une photo. On le voit, l'étape médiologique peut resurgir à tous les niveaux d'analyse.

En outre, dès l'instant où on suppose qu'une image peut être *lue*, on n'est pas à l'abri de ses implications pragmatiques. La place du spectateur est-elle préfigurée par l'image elle-même ? Michel Foucault, Jacques Fontanille et Mieke Bal ont tous trois tenté de répondre à cette question. Dans *Les Ménines* de Velasquez Michel Foucault a repéré trois figures corrélatives aux trois instances externes qui rivalisent pour se placer idéalement devant la toile : le peintre avec sa palette à la main comme représentant du peintre Velasquez, le visiteur prêt à entrer dans la pièce comme délégué du spectateur en chair et en os et le reflet du roi et de la reine dans le miroir comme émissaires des modèles tangibles<sup>53</sup>. Jacques Fontanille<sup>54</sup> suggère pour sa part que la compétence d'observation est inscrite dans l'image et qu'il revient à l'énonciataire de la réapproprier ou non. Il fait ainsi du spectateur du *Saint Sébastien* de Mantegna un complice des bourreaux de par sa proximité topologique avec ceux-ci, le point de vue en contre-plongée et la direction des flèches. Le spectateur est obligé de faire un choix impossible entre l'identification aux bourreaux (qui engendrerait la culpabilité) ou l'identification à la victime (qui engendrerait la compassion). Fontanille insiste aussi sur les effets de voyeurisme là où le spectateur semble indésirable. *Suzanne au bain* du Tintoret induirait trois figures passionnelles : voyeurisme, contemplation, complaisance selon la progressive pénétration de l'observateur dans le tableau. Mieke Bal, affirme quant à elle que le voyeurisme est annulé dans des œuvres qui thématisent la contemplation même, qui traitent du regard et du fait d'être observé. Face au « regard voyeuriste » suscité par exemple par la *Suzanne* d'Artemisia Gentileschi, laquelle par sa résistance et son angoisse inviterait le spectateur à s'identifier aux vieillards, Mieke Bal pose le « regard dialogique », une attitude visuelle qui, par son commentaire critique, suspendrait tout voyeurisme et qu'elle retrouve dans la *Suzanne* berlinoise de Rembrandt (1647), dès lors que la jeune victime lance un appel direct au spectateur externe.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Michel Foucault, « Les suivantes », in *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 19-31.

<sup>54</sup> Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p.95 sq.

<sup>55</sup> Mieke Bal, *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam, Prometheus, 1990, p.37. Il faut cependant préciser que cette théorie a principalement été conçue dans une optique « féministe » afin de dénoncer des situations d'abus de pouvoir masculin et de victimisation

Nous avons vu en revanche que le solécisme chez Klossowski intensifiait le voyeurisme. Que celui-ci soit ensuite contrecarré n'est pas le résultat de revendications idéologiques mais du *secret* absolu qui met fin à tout dévoilement possible.

Toutes ces approches ont le mérite de nous sensibiliser à la rhétorique de l'image, c'est-à-dire à ses vertus manipulatrices ou initiatrices. Cette rhétorique est d'autant plus tangible chez Klossowski que les « peintures au crayon » ou « fresques mobiles » comme on les a qualifiées<sup>56</sup>, sont souvent grandeur nature plaçant les spectateurs de plain-pied avec elles, en vertu des lois de l'hospitalité. Or, comme avance Bernard Noël, « Nous sommes devant elles épuisés comme devant une strip-teaseuse qui ne révèle que son absence ».<sup>57</sup> L'« inviolable silence »<sup>58</sup> attribué à la Roberte diégétique vaut encore davantage pour son image. Notre discours sera toujours impuissant face à son inviolable silence. « Ah ! Etre si près du but et si loin ». On ne restera jamais intacts après une contemplation mais on n'aura pas davantage dépucelé l'énigme que l'image nous oppose.

Un dernier résultat de cette analyse consisterait à considérer le corps à corps de *La Cheminée* comme l'emblème des *épousailles* – *combat* entre texte et image, de leur irréductibilité en dépit de leur proximité. Tout en s'épousant, ils restent infiniment étrangers. *Noli me tangere* dit l'image au spectateur tout en l'y invitant. *Noli me tangere* se disent le texte et l'image tout en s'enlaçant.

---

de la femme.

<sup>56</sup> Cf. Max Schoendorff, « Ut pictura poesis. Roberte ou l'éternité dérobée », cité par Eric Corne, 1999, <http://www.lyon.iufm.fr/confluences/archive/txkloss.html> cit.

<sup>57</sup> Cité par Eric Corne, *ibid.*

<sup>58</sup> PierreKlossowski, *Roberte ce soir*, op.cit., p.73.