

Fabrizio Impellizzeri

**L'AUTOFABULATION ÉROTIQUE DE ROBERTE DANS L'ŒUVRE DE
PIERRE KLOSSOWSKI**

ABSTRACT. Pierre Klossowski (1905-2001), écrivain, peintre, traducteur, philosophe et frère de Balthus, épouse Denise Morin-Sinclair en 1947. Dès lors, Denise devient son modèle conjugal, celle qu'il a choisie entre toutes pour accueillir le corps et l'esprit de sa monomanie : Roberte. Le signe unique du nom de Roberte, nommé et renommé comme une litanie, apparaît ainsi dans l'œuvre klossowskienne comme une véritable révélation d'identités superposées. Elle est d'abord épouse, puis se transforme, au fil des textes et des tableaux, en femme immorale. Roberte est omniprésente dans la trilogie de *Les Lois de l'hospitalité* (Gallimard 1995) qui contient dans l'ordre : *La Révocation de l'édit de Nantes* (Les Éditions de Minuit 1959), *Roberte* (Les Éditions de Minuit 1954) et *Le Souffleur ou le Théâtre de société* (Les Éditions de Minuit 1965). Dans son importante postface, Klossowski explique la raison pour laquelle Roberte est pour lui une véritable obsession : elle véhicule sa pensée et sa peau peut être comparée à son œuvre toute entière. En ce sens, le corps de Roberte est mainte fois réinvesti tout au long des différentes transcriptions, qu'elles soient narratives, picturales ou sculpturales. On la voit surexposée dans tous les tableaux de l'auteur et sous différentes formes : habillée, nue, étreinte ou seule en compagnie de ses fantasmes. On la perçoit également superposée au corps de jeunes

garçons qui se ‘transsexualisent’ dès qu’ils portent sur leur visage le masque pervers de Roberte. Denise se prête ainsi de manière complice à la monomanie de son époux.

MOTS-CLÉS : Pierre Klossowski – autofabulation érotique – sublimation – voyeurisme – intersémiotique.

Pierre Klossowski expose le corps de sa femme Denise pour offrir aux regards des différents personnages et du lecteur-spectateur-voyeur sa monomanie Roberte. C’est elle qui incarne son esprit et ses fantasmes et qui les met en scène dans sa connivence absolue. Exposée, mise à nu, véritable *monnaie vivante*¹ de son art, elle est révélée dans toute son essence spirituelle perverse², traversée par ses multiples fantasmes et contritions. Denise joue le rôle de Roberte et Roberte pactise avec le corps de Denise pour s’exhiber dans l’œuvre. Elle affirme qu’« Il n’y a pas d’ambiguïté, je suis Denise et il m’est arrivé d’interpréter Roberte [...] les réactions

¹ Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, Éditions Joelle Losfeld, Paris 1971, rééd. 1994.

² « [...] la perversion, n’est rien d’autre que *la première réaction contre l’animalité pure et donc une première manifestation interprétative des impulsions elles-mêmes, propre à décomposer ce que le terme sexualité embrasse de manière générique, soit d’une part, en l’émotion voluptueuse préalable à l’acte de procréation, et d’autre part, en l’instinct de procréation spécifique, deux propensions dont la confusion fonde l’unité de l’individu apte à se reproduire, et dont la séparation prolongée, nonobstant l’achèvement organique de l’individu, met au défi sa propre fonction de vivre. Le terme de perversion ne désigne alors que la fixation de l’émotion voluptueuse à un stade préalable à l’acte de procréation [...] la force pulsionnelle prélevée forme alors la matière d’un phantasme que l’émotion interprète ; et le phantasme tient ici le rôle de l’objet fabriqué. L’usage du phantasme par une force pulsionnelle donne son prix à l’émotion [...] une impulsion que nous disons pervertie du fait qu’elle se refuse à l’accomplissement grégaire de l’unité individuelle, à la fonction procréatrice de l’individu, se propose dans son intensité comme ce qui est inéchangeable, donc hors de prix. » , *Ibidem*, pp. 7-19. En italique par l’auteur.*

et les sentiments dans le jeu pouvaient se mélanger [...] J'étais la femme de Pierre. Pas moi»³. Le corps de Roberte est ainsi un corps que Klossowski souhaite d'abord décrire dans ses métamorphoses érotiques pour le transcrire ensuite dans ses différentes manifestations narratives, figuratives et plastiques.

Roberte signe unique d'une autofabulation érotique

Dans la digression sur le nom de Roberte en tant que signe unique [...] à partir de la contrainte exercée par un nom en tant que signe se suffisant à lui seul – isolé de tout contexte explicite [...], [c'est dans] cette coïncidence de l'intensité avec ce signe [que] se constituait la cohérence de la pensée [...].⁴

Pour Pierre Klossowski, le signe unique de Roberte est universel, il vaut pour tous les signes, qu'ils soient gestes, paroles ou situations. Toujours identique à lui-même, il impose son obstination et son obsession. Le signe unique est résurgent. Sa répétition continue à l'intérieur de l'œuvre est une célébration de la résurrection de l'esprit de Roberte par la révélation de son corps. Ce signe unique est nominal et il s'est formé dans un nom prétexte qui assouvit tous les désirs de l'auteur. Roberte autorise dans l'art ce qui est irréalisable dans la vie. Elle permet à Klossowski de mettre à l'œuvre le fantasme de sa vie de couple. En ce sens, son écriture maintient

³ Isabelle Sobelman, *Denise Klossowski. Le 16 octobre 2002*, La Différence, Paris 2007, pp. 59-63.

⁴ Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Éditions Ryôan-ji, Marseille 1984, p. 12.

une forte relation autobiographique avec soi-même et engendre, de par son côté pervers, « quelque chose d'impossible et qui nécessite d'être truqué »⁵, d'où le caractère inévitablement fictionnel de ses récits. Plus précisément, l'œuvre de Klossowski est une « autofabulation [érotique] qui fonctionne comme une projection de l'auteur dans des situations manifestement imaginaires, [voire] invraisemblables »⁶ qui ont comme personnage principal Roberte, alter ego de sa femme Denise. L'autofabulation de Klossowski « se dessine [ainsi] lorsque la fable manipule et transforme des *realia* biographiques à des fins d'élucidation intime »⁷. C'est pourquoi Roberte nous apparaît comme :

[...] un mythe, une affabulation, une femme pas comme les autres... Roberte, inventée si ressemblante qu'elle se confond – à tort ou à raison – avec son modèle bien réel.
[...] Roberte, capable par son seul prénom d'évoquer ou de résumer une série de situations inimaginables pour une autre femme ...⁸

Roberte est en somme une intensité, elle est marquée par la force, par la violence, par la puissance disruptive du signe. Klossowski va jusqu'à surprendre la pensée de celle qu'il a glorifiée dans son corps, et qui une fois dénudée, se fait *violer* (dans le récit et

⁵ Philippe Gasparini, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2016, p. 185.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Armand Colin, Paris 2014, p. 23.

⁸ Isabelle Sobelman, *Denise Klossowski. Le 16 octobre 2002*, cit., pp. 9-11.

par la vue) pour qu'en soit divulguée l'extase. Le signe unique fait coïncider une intensité, un nom et une physionomie ; il traduit une double essence mentale soléciste⁹, un envers et un endroit du corps. Klossowski réussit à incarner la double substance de Roberte, « il opère la transsubstantiation de sa monomanie personnelle en une œuvre spirituelle »¹⁰. L'écriture fait plus que souligner le corps de Roberte par la répétition obsessive du nom ; elle semble paradoxalement en gommer les contours pour nous la révéler spirituellement. C'est surtout dans le dessin que cette surnature fera sa première apparition, grâce au trait éthéré de la mine de plomb qui accomplira l'envoûtante pathophanie. Roberte exhibée emmène son spectateur-voyeur dans un univers pervers qui le laisse coi, comme égaré dans un brouillard fantasmatique. Le corps nommé de Roberte, interprété dans ces conditions, est le lieu d'un désordre, d'un chaos démonique et discontinu. Le nom de Roberte est un valant-pour le signe unique, il s'énonce, produit un énoncé, une figure, un réseau de figures. Roberte est plusieurs femmes à la fois, elle incarne de multiples attitudes, souvent même contradictoires, elle adopte un pragmatisme de nature perverse. Comme nous le précise Daniel Wilhem, dans l'œuvre, elle est construite par :

⁹ Le solécisme, pour Klossowski, définit une contradiction du geste. Dans le cas de Roberte, ce sont ses mains et l'expression de son visage qui trahissent le plaisir qu'elle éprouve à être étreinte. Ces gestes ne repoussent pas l'agresseur, mais au contraire, ils l'accueillent. Le visage de Roberte, au lieu d'exprimer l'effroi, nous apparaît sous des traits de volupté et de satisfaction.

¹⁰ Alain Arnaud, *Pierre Klossowski*, Les Éditions du Seuil, Paris 1990, p. 143.

trois mots, un corps, un sexe, un nom, [qui] sont aux prises avec le récit dans le récit ; trois mots se rencontrent pour faire naître le récit [...] trois mots travaillent mutuellement à se nommer, à se nombrer, à se sexuer [...] la nomination et la sexuation chiffrée d'un corps unique et nombreux, celui de Roberte, non pas de tante Roberte, non pas de mère Roberte, non pas de dame Roberte, mais d'elle qui fait signe, quand on l'interpelle, sous ce nom : Roberte.¹¹

Pierre Klossowski, son créateur, l'être qui l'anime, la métamorphose et la modèle sous ses doigts, nous la représente, surnaturellement et spirituellement, de cette façon :

[...] il y a quelqu'un en ce moment [...] un tiers [...] qui s'interpose entre toi et moi, entre moi et tante Roberte, entre ta tante et toi-même [...]. Et ce tiers est un pur esprit [...]. Je lui ai *nommé* Roberte.

ANTOINE, *interdit*.

Où voulez-vous en venir ?

OCTAVE [Alias de Klossowski]

À combler tes désirs [...] je dénonce mon épouse à un pur esprit. Du coup, Roberte devient *l'objet* d'un pur esprit, lequel devient dès lors mon complice.¹²

¹¹ Daniel Wilhem, *Pierre Klossowski : le corps impie*, Union Générale d'Éditions, Paris 1979, p. 213.

¹² Pierre Klossowski, *Roberte, ce soir* (1954), dans *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, « L'Imaginaire », Paris 1995, pp. 116-119. En italique par l'auteur.

Le langage chez notre auteur est lié à un cérémonial, les mises en scènes évoquées obéissent à un rituel minutieux qui s'exprime, par excellence, dans le nominalisme. Le Verbe se lie au corps comme dans l'invocation eucharistique, le mot évoque non plus simplement une essence mais dorénavant une présence physique et psychique concrète. Roberte en est l'exemple parfait, elle est ce qu'elle est parce que nommée. Daniel Wilhem, nous en donne une définition encore plus précise car « Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. [...]. Le Nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes »¹³. Le leitmotiv de toute l'œuvre klossowskienne est ainsi Roberte, elle est incessamment répétée, évoquée, nommée *pro nobis*. Elle incarne pour nous tous les fantasmes, son nom s'érige comme un organe, il éveille une image sexuelle que l'esprit libère. Klossowski avoue : « Je suis un maniaque [...] ce qui peut obséder une âme [...] jouissant du dévouement d'une épouse passionnément docile à ses moindres caprices »¹⁴ et il ajoute encore obstinément que « C'est Roberte même que je veux voir dans le rôle de Roberte »¹⁵. Le corps glorieux de sa femme s'exprime par le simulacre du corps de Roberte qu'il soit fixé sur une toile ou écrit sur une page. L'élévation du corps en sujet absolu du désir passe ainsi par l'acte de nomination, l'opération magnifiante du nom révèle Roberte dans toute son essence,

¹³ Daniel Wilhem, *Pierre Klossowski : le corps impie*, cit., p. 185.

¹⁴ Pierre Klossowski, *Le Souffleur ou le Théâtre de société* (1965), dans *Les Lois de l'hospitalité*, cit., p. 202.

¹⁵ *Ibidem*, p. 284.

physique et spirituelle, faisant de son corps l'icône du désir. Réinvestie continuellement dans la nomination, Denise se métamorphose d'abord érotiquement dans l'imagination de l'époux pour réapparaître, quelques pages plus tard, sous des *signes* bien plus sexualisés qui ne se prêtent plus aux équivoques. Une fois nommé, le corps de Roberte se manifeste. La nomination de Roberte opère ainsi une véritable transsubstantiation qui fait surgir dans l'œuvre bien plus qu'un simple corps, on oserait dire un esprit. Donner un nom, c'est comme tout acte de naissance, une sublimation de la singularité. La nomination chez Klossowski s'apparente au fétichisme puisque « le pervers [...] se comporte essentiellement en maniaque : il subordonne sa jouissance à l'exécution d'un geste [et d'un nom] unique »¹⁶. Roberte est l'emblème même de cet usage émotif, *obscène*, fétichiste, du nom. L'acte du nominalisme, c'est une voix, c'est un visage, un *corps glorieux* fait de sept lettres : Roberte. Comme le souligne Gilles Deleuze :

[...] il ne s'agit pas de parler des corps tels qu'ils sont avant le langage ou hors du langage, mais au contraire, avec les mots, de former un « corps glorieux » pour les purs esprits. Il n'y a pas d'obscène en soi, dit Klossowski ; c'est-à-dire l'obscène n'est pas l'intrusion du corps dans le langage, mais leur commune réflexion, et l'acte du

¹⁶ Pierre Klossowski, *Sade, mon prochain*, Éditions du Seuil, Paris 1967, p. 29.

langage qui fabrique un corps pour l'esprit, l'acte par lequel le langage ainsi se dépasse lui-même en réfléchissant un corps.¹⁷

De toute évidence, l'œuvre de Klossowski est construite presque entièrement sur un parallélisme du corps et du langage, ou plutôt sur une réflexion de l'un dans l'autre. Un double champ de communication entre raisonnement, pour le langage, et pantomime, pour le corps. Chacun son pouvoir d'expression : le premier se base sur les mots et le mutisme ; le deuxième, sur le geste et l'instant de suspens. Malgré l'aspect dichotomique qu'ont les opposés, les formes d'expressions langagières et corporelles se retrouvent et se prolongent les unes dans les autres. Le binôme trouve sa conjonction, comme nous l'avons constaté, dans le nominalisme qui s'exprime par la répétition, du nom Roberte dans l'écriture, et du visage de Roberte dans la peinture. Roberte se dévoile, se dénude, c'est-à-dire qu'elle s'expose par le biais de son épiderme à une lecture érotique de son âme. Simulacre du désir, son corps fait écran, il est un lieu de réception, support et manifestation de l'esprit considéré malin, démonique, pervers. Le corps de Roberte est avant tout la trans-cription d'une image obsessive et mentale. Klossowski déclare à cet égard :

[...] 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

¹⁷ Gilles Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage », *La logique du sens*, Les Éditions de Minuit, « Critique », Paris 1989, p. 326.

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...¹⁸

Roberte résume ainsi en elle toute la monomanie de l'auteur. Elle est exorcisée de son âme et libère ses fantasmes par le biais de cette articulation *fabuleuse* qui s'opère entre sa nomination et sa mise en scène charnelle. À l'intérieur de l'œuvre, Roberte est élevée et montrée comme on exhibe l'hostie durant l'office du sacrement et grâce au nominalisme elle devient l'érection du corps dans et par le nom. L'écriture décrypte un épiderme qui se fait syntaxe et les mots se transforment en éclats de corps. Le corps se fait donc signe, excès du langage et la langue se fait chair, lambeau de corps. Sur le corps de Denise s'inscrit et se *tatoue* le désir de Klossowski qui peut finalement exhumer, grâce à leur parfaite entente, le corps et l'esprit de sa monomanie : le personnage de Roberte. De simple modèle, Denise prête son corps à la mise en scène de la monomanie de son époux. Elle porte le *masque* de Roberte pour démasquer un fantasma, et grâce à cet artifice elle joue tous les rôles que

¹⁸ Pierre Klossowski, « Avertissement », *Les Lois de l'hospitalité*, cit., p. 9.

Klossowski lui suggère. Sous le nom glorieux de Roberte, Denise se réinvestit pour libérer et interpréter les obsessions de son mari Pierre.

Le nom-signe fait du corps de Roberte le signe même appelé à vérifier les énoncés, ou plutôt les signifiés, disons l'ensemble des qualités que le nom attribue au signe. 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.¹⁹

Des idiomes corporels à la transposition tactile du corps de Roberte

[...] il n'y a qu'une communication universelle authentique : l'échange des corps par le langage secret des signes corporels.²⁰

Comme nous venons de l'évoquer, le langage, dans son potentiel rhétorique, est utile pour représenter les visions et les constructions mentales qui hantent la

¹⁹ Daniel Wilhem, *Pierre Klossowski : le corps impie*, cit., p. 65.

²⁰ Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, cit., p. 59.

monomanie de Klossowski et le nom de Roberte révèle cet usage métonymique du nom. Roberte vaut pour toutes ses obsessions, elle vaut pour toutes les femmes. Roberte est, et reste, le signe unique. Chez l'auteur, la métonymie devient incontestablement un élément nécessaire pour communiquer non seulement ses monomanies mais aussi et surtout les idiomes qui sont restés muets et donc incommunicables dans le geste pervers. Les *idiomes corporels*, comme les appelle Klossowski, sont la fusion entre le corps et le langage et ils sont riches en puissance de communication, puisque le geste, en tant que manifestation du corps, va bien au-delà de la parole. Les genoux, les cuisses, les mains, les gants, les souliers, les lambeaux de vêtements de Roberte, à force de s'offrir pour de simples signes extérieurs finissent par traduire et laisser deviner au lecteur-spectateur-voyeur la nature idiosyncrasique qu'ils dissimulent. Les vêtements apparaissent ainsi comme une seconde peau étendue sur le corps, ou plus probablement un corps de choses étendu sur un corps de chair. Pour Klossowski, l'intensité de la peau se révèle surtout lorsqu'elle est dissimulée, cachée, car les vêtements couvrent le corps comme le corps recouvre l'âme et l'âme accueille bien sûr les pulsions de l'être. C'est justement par le biais de ces tissages visibles d'étoffe et d'épiderme que l'être communique²¹. Souvent c'est le même détail qui revient et réapparaît au fil de l'énoncé pour ressurgir gonflé de désir, palpitant comme une partie autonome du corps. Tout comme le nom, chez Roberte, la main est une partie d'elle, et tout comme

²¹ Cfr. Aldo Marroni, *Klossowski e la comunicazione artistica*, "Aesthetica Preprint", centro internazionale studi di estetica, n° 39, Palermo 1993.

le nom, elle vaut pour Roberte dans toute son intégrité. La main est une de ces parties du corps qui sont nommées et dessinées constamment, dans les romans et les tableaux, et Klossowski va jusqu'à lui prêter une dimension surréelle. La main est donc surdimensionnée dans le but de révéler Roberte et d'en évoquer le paradoxe. La main est gantée comme le nom est *ganté* par la syntaxe. Roberte est, elle aussi, gantée, couverte, par ses vêtements et son épiderme. Le dégantement de Roberte est à lire par conséquent comme une métaphore de la révélation du sens caché à l'intérieur duquel l'énoncé du fantasme s'ébauche au gré des dégantements, des dénudations et des dévoilements. Le signe unique se cherche alors un équivalent, il veut valoir pour l'être entier, en devenir la manifestation, la transsubstantiation. Pour se rendre encore plus évident, le signe se réinvestit par l'usage de la métonymie et dévoile un corps, un esprit. Le gant habille une main qui cache le sexe et signale le manque phallique. Cette main, dans l'autofabulation klossowskienne, vaut pour le sexe, il est son équivalent et elle s'érotise au fil des différents épisodes. La main est une métonymie car le désir du violeur, ou plutôt du voyeur, finit toujours par se concentrer sur celle-ci et non pas sur l'objet direct du coït qu'est le vagin de Roberte. C'est bien le dégantement de cette main qui fait surgir de longs doigts et enclenche le désir de l'autre. Le déplacement du sexe de Roberte à sa main à déganter est bel et bien un processus métonymique. C'est un glissement qui se réalise selon de stricts rapports de contiguïté de ce qui est recouvert : le sexe aphallique ; à ce qui recouvre en étant elle-même couverte : la main gantée²². La main, par les attributs utilisés, a les mêmes

²² Hervé Castanet, *La Perversion*, Anthropos, Paris 1999, p. 151.

signes phalliques que le sexe masculin, elle se dénude dans sa longueur éblouissante. Pour nous en donner l'apparence ithyphallique et stupéfiante, Pierre Klossowski procède d'un stratagème macro représentatif qui souligne une disproportion bien visible, une déformation qu'il définit lui-même *gullivérienne*.

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 mains²³.

Tout comme la main, le vagin de Roberte est surdimensionné pour adopter un processus de focalisation obsessive qui pervertit le regard du lecteur-spectateur-voyeur. Cette main gantée s'autonomise de toute évidence comme substitut du phallus et le sexe de Roberte parvient à des proportions qui l'apparentent au pénis. C'est bien parce qu'elle est dépourvue d'attribut phallique que son *quidest*, en monstrueuse érection, son clitoris, se transforme et se supplée au phallus.

²³ Catherine Grenier, « Créer un poncif », dans Catherine Grenier, Bernard Blistène, Claude Ritschard, Pascal Bonitzer, Marie-Dominique Wicker (dir.), *Pierre Klossowski. Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art*, La Différence, Centre National des Arts Plastiques, Paris 1990, p. 13.

D'un trait le gantelet partageant la toison [...] dégage le quidest de l'inspectrice²⁴ et comme elle veut encore couvrir de sa main cet attribut de sa silencieuse arrogance, de taille insoupçonnée, le colosse saisit le quidest qui s'érige prodigieusement entre les doigts de cuir de l'agresseur. [...] Roberte ne sait si c'est de honte qu'elle frémit [...] ou si c'est de plaisir qu'elle transpire [...] Roberte n'a pu prévenir le geste du gantelet qui sur le quidest de l'inspectrice [elle-même], en monstrueuse érection, enfile l'anneau qu'il vient d'arracher à son doigt.²⁵

Obsédé par Roberte, par ses formes, son visage, son androgynie et son expression, Klossowski la superpose sur tous les corps qui subissent un acte sexuel ou qui évoquent un quelconque plaisir charnel ou spirituel. Même quand il se tourne progressivement vers les formes équivoques de l'éphèbe, celles-ci portent toujours la marque obsessionnelle de Roberte. À cet égard, il est indispensable de souligner que Pierre Klossowski a peint une série de Ganymède aux traits tout à fait masculins mais à l'allure absolument passive et soumise à l'aigle. Leurs visages sont bien sûr identiques à celui de Roberte. Ces œuvres sont : *Ganymède I* (1985) ; *Petit Ganymède* (1985) ; *Ganymède I, (Ganymède survolant le Dôme de Milan)* (1986) ; *Ganymède II* (1986) ; *Ganymède IV* (1986) et *L'apothéose de Ganymède* (1986) ; *Ganymède*.

²⁴ Ce qui fascine encore plus le lecteur, c'est que Roberte est ce symbole vivant de la contradiction. Dans *Les Lois de l'hospitalité*, elle est un personnage multiple. D'abord éducatrice et inspectrice de la Censure, elle se transforme en femme sans gêne qui s'abandonne aux désirs et aux ébats les plus voluptueux. C'est bien cette rigueur puritaine, en apparence, qui excite Klossowski. Il avoue lui-même : « Roberte dans son austère tenue, me semblait encore plus désirable, comme si je ne l'eusse jamais possédée, hostile et lointaine », dans Pierre Klossowski, *Le Souffleur ou le Théâtre de société* (1965), dans *Les Lois de l'hospitalité*, cit., p. 208.

²⁵ Pierre Klossowski, *Roberte, ce soir*, dans *ibidem*, pp. 146-147.

Monts Albins (1986). L'androgynie, chez Klossowski est un mélange d'ambiguïté qui naît dans la figure de l'adolescent, jeune éphèbe impubère, superposée à celle de Roberte. Le corps de l'éphèbe se féminise sous les traits de Roberte et Roberte se transsexualise sous les traits des jeunes garçons. L'auteur choisit la neutralité du corps de l'adolescent puisqu'il traverse dans sa puberté un moment de passage de l'asexualité à la sexualité. Tout comme Roberte, le corps de l'éphèbe cherche à fixer sur lui-même une identité sexuelle. Il est comme un corps qui cherche une âme ; c'est l'ange qui attend sa métamorphose en démon. Klossowski, en vue d'un brouillage maximal, communique à l'impubère une grâce toute féminine (de même qu'à l'inverse il prêtait une rudesse masculine aux traits de Roberte), mais il n'en fait jamais des filles, ni même de purs et simples androgynes au sexe indéfini. L'éphèbe est une toute-puissance dans un corps de femme qui est déjà à l'œuvre dans *Les Lois de l'hospitalité* où le clitoris de Roberte, comme nous venons de voir, appelé *quidest*, est nommé pénis de dimensions rares. Roberte, pour Klossowski, n'est autre qu'une femme-homme qui incarne la projection de l'imagination virile, un *unicum* de sexualité, un *monstre* à capturer par la *monstration* de l'art.

La griffe de Klossowski [dans ses portraits] : est une certaine élongation des visages ; un hiératisme menacé des poses ; une manière de fragiliser les traits mâles et de les infléchir vers un fond de féminité archaïque ; une austérité presque puritaine des expressions que tempèrent parfois l'esquisse d'un sourire, une lueur ironique dans le regard ; le voisinage de parties très travaillées et d'autres subtilement inachevées ;

enfin, faisant pendant au traitement des figures masculines, cette façon de reconduire, dans les tableaux, les expressions de la féminité vers une source de mâle énergie.²⁶

C'est bien dans cette dimension de la *monstruosité* sexuelle et sa *monstrabilité* que Klossowski fait une nette différence entre érotisme physique et érotisme spirituel. Il semble plus attiré par le côté spirituel de l'érotisme, là où le fantasme et la méditation l'emportent sur l'acte en soi (et le sexe en soi) – raison pour laquelle Roberte est double et incarne une double nature. La réalité est ici fabulée, ou plutôt autofabulée, et interprète d'un monde dédoublé de son envers fait de dits et de non-dits, d'envers et de revers de l'âme, de féminin et de masculin, de Denise et de Roberte, de Moi et de Soi au miroir du désir.

Chaque détail sexualisé, renforcé, agrandi, gonflé par la répétition dans l'écriture, ou les coups de crayons répétés et plus prononcés dans les tableaux, ont une valeur métonymique et explicative pour ce qui reste incommunicable dans le roman et diaphane dans l'œuvre d'art. Ce n'est plus l'art qui anime à présent le fantasme mais l'esprit du lecteur-spectateur-voyeur qui grâce à Klossowski peut s'abandonner au miroir de ses fantasmes. La métonymie fonctionne ici comme système d'enclenchement du désir. Pour le monomane, la métonymie représente une force pulsionnelle et son usage permet une sorte de débauche scripturale. L'usage métonymique permet ainsi à Klossowski de faire incarner, et également ressusciter, la

²⁶ Jacques Henric, *Pierre Klossowski*, Adam Biro, Paris 1989, p. 82.

double substance et nature de Roberte, féminine et masculine, chaste et lascive, qui se révèle toutefois très compliquée à montrer par le simple biais de l'écriture. Klossowski avoue être soumis à des limites objectives dans la description des contradictions et du fantasme de Roberte, ce qu'il admet dès son « Avertissement » dans *Les lois de l'hospitalité* : « je n'eusse pu jamais voir Roberte dans les diverses situations où elle s'est déployée, quand une loi obscure m'interdisait de jamais les voir pour seulement arriver à les décrire »²⁷. Petit à petit, l'écriture s'autoaccuse, se fige, et traduit son extrême impuissance à montrer le corps pervers de Roberte. Abandonnant son statut privilégié de décharge scripturale, la narration devient peu à peu frustrante et se révèle une véritable restriction qui l'empêche d'exprimer totalement la perversion qui dicte la volonté du corps de son unique obsession : Roberte. Pour l'auteur, l'âme n'a pas de voix, elle n'a pas de langage, mais en revanche elle possède un métalangage que seul le geste évoque. Les attitudes corporelles parlent et les mots sont une gestic. Le corps écrit et on écrit sur lui. Il fait œuvre scripturaire, il émet des signes, inscrit des traces lisibles. Le corps s'offre à la vue comme véritable palimpseste de désirs et Klossowski commence à se questionner sur le pouvoir évocatoire et *incarnant* des mots. Comment est-il possible de montrer ce que l'on ne peut dire, comment peut-on traduire le frémissement que le corps de Roberte ressent et comment peut-on encore décrire exactement le soupir d'un assouvissement du désir. C'est dans l'élaboration du *tableau vivant* que

²⁷ Pierre Klossowski, « Avertissement », dans *Les Lois de l'hospitalité*, cit., p. 7.

Klossowski résout ce dilemme, dans la fixation du temps suspendu qui donne libre court à une durée bergsonienne qui se prolonge dans le plaisir de l'exécution artistique. Pour Klossowski, « l'inscription du tableau vivant dans le tableau [...] révèle la fonction même de la suspension du geste »²⁸, ce qu'il définit encore plus précisément dans son célèbre essai, « Le geste muet du passage matériel au dessin », tiré de ses *Tableaux vivants – Essais critiques 1936-1983* :

Dans *Roberte ce soir* se démontre l'étroite interdépendance entre (la magie de) l'argumentation et le tableau [...] [dans un] triple rapport (obsession, argumentation, tableau) [...] reproduisant un geste lequel en suggère d'autres possibles et contraires. Que le geste en suspens implique une gesticulation contradictoire, au point de remettre en question le sens de la figure surprise et figée dans son geste, qu'il puisse à lui seul valoir pour une série de situations et d'événements qui donnent matière à un récit [...] [et] développe toujours la fertilité soupçonneuse de l'obsession, voilà peut-être ce qui m'a amené non tant à illustrer mon propre texte qu'à substituer le dessin de l'écriture.²⁹

L'univers fantasmagique de Klossowski est, quoiqu'il en soit, hanté de visions qu'il a lui-même tenté maintes fois d'exorciser par des mots, des phrases, des concepts. Klossowski recopie ses visions, les métamorphose, les gonfle et les démontre puisque la vision exige de dire tout ce qu'elle donne à voir. Mais l'usage du verbe *dire*, dans

²⁸ Pierre Klossowski, *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, Gallimard, Paris 2001, p. 117.

²⁹ *Ibidem*, p. 137.

cette impossibilité *d'écrire* (ou de décrire), est désormais, pour l'auteur, emblématique du passage absolu au tableau. L'écrivain se rend très vite compte que tout dire n'est plus possible, mais que 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 et nulle autre personne, à part sa femme, aurait été capable d'exécuter son propre fantasme. Denise Morin-Sinclair, épouse complice qui participe au réinvestissement continu de son image, nous en fournit ce précieux témoignage :

C'est Balthus qui devait faire ces illustrations [Roberte ce soir], mais Balthus ne comprenait rien à son frère, et encore moins à moi [Denise], 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.³⁰

Klossowski a toujours avoué que ses dessins obéissaient à une volonté de figurer. C'est pour cette raison qu'il affirme 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 »³¹. Même si l'écriture fait jaillir Roberte dans et par la page, elle reste contrainte par l'exercice de la représentation du corps et de sa superficie. L'extrait qui suit est une parfaite définition du *passage au tableau*, de cette valeur tactile de la peinture qui ne pouvait

³⁰ Isabelle Sobelman, *Denise Klossowski. Le 16 octobre 2002*, cit., p. 59.

³¹ Pierre Klossowski, *L'Ane. Le Magazine freudien*, n° 28, Paris 1986, p. IV.

en aucun cas être satisfaite, assouvie, par la simple exécution de l'écriture. Le dessin réunit à lui seul la double obsession de Pierre Klossowski, et évoque de même la double nature de Roberte. Le dessin sait faire voir et entendre, il est capable de transmettre et de faire ressentir. Il est bien plus habile que sa *rivale* l'écriture et devient le complice idéal de l'artiste monomane. Pour Klossowski :

le trait (ou la tache de couleur) vaut pour l'artiste ce que la phrase vaut pour l'écrivain [...] la phrase, sinon un seul mot ou le mouvement d'un texte écrit, répondent au mouvement d'une ligne tracée dans un dessin. Pure analogie qui reconnaît la même contrainte d'un motif obsessionnel dans des domaines d'expression totalement différents [...] l'intention de *faire voir*, plutôt que celle de *faire entendre*, suppose, chez l'obsédé, non seulement que son obsession est spatiale spécifiquement, mais que l'espace du *faire voir* la rend proprement étrangère à celui du *faire entendre*, ou bien que la sensation corporelle, par exemple du toucher, suggérée par le *faire voir* apporte à celui qui la projette par son mode d'expression une satisfaction exclusive – dès que lui-même n'a d'autre souci que de faire partager l'évidence incompréhensible de son motif.³²

Pour l'obsédé, dessiner veut dire avant toute autre chose *toucher*. La texture de l'épiderme se manifeste par l'image et sa consistance se réalise durant son exécution. Le dessin révèle la nature tridimensionnelle de la peau et devient un exercice tactile

³² Pierre Klossowski, *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, cit., p. 126. En italique par l'auteur.

qui séduit fortement Klossowski. L'œuvre narrative et ses règles restrictives limitent la monomanie de l'auteur et semblent ne plus suffire à montrer la valeur géométrique de la peau. L'écriture de Klossowski a besoin désormais de saisir, de caresser le corps de Roberte et de se satisfaire différemment, c'est pourquoi il n'a d'autres choix que de le réinvestir sous une autre forme et par un autre langage. Le passage au dessin, à l'image, à l'espace physique concret, témoigne de cette exigence tactile de communion avec le corps du fantasme. Pour ces raisons, Klossowski optera dorénavant pour le dessin et il le fera sans abandonner son outil principal de travail, le crayon, qu'il n'utilise à présent que pour dessiner. En d'autres termes, Klossowski change tout simplement de superficie et choisit la toile ou les grandes feuilles de papier pour raconter sa monomanie. Sa graphie change elle aussi car il décide d'adopter un nouveau signe qui caresse mieux, et de plus près, ses désirs : le trait.³³

Réinvestir Denise par le simulacre de Roberte de l'écriture au tableau

Ayant opté d'abord pour l'écriture, 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.

³³ « Le trait pervers permet donc de convertir un "sujet anonyme" en "objet spécifié" d'un certain "brillant" (= *agalma* dit le grec) qui attire et cause le désir sexuel : il a une fonction d'isolement et d'élection. », Hervé Castanet, *Le Regard à la lettre*, Anthropos, Paris 1996, p. 112.

C'est bien ce qu'il confirme quand il avoue : « Mes tableaux existaient dans mon esprit en tant que tels avant que j'en vienne à les décrire dans mes romans »³⁴. Le texte klossowskien se donne ainsi à voir, il est avant tout une vision, une image mentale, et il ne devient que par la suite une représentation narrative. La vision du monomane se partage ainsi entre deux modes d'expression, deux langages interdépendants qui sont premièrement complices mais qui deviennent par la suite rivaux. L'artiste se trouve devant un dilemme qui naît de l'opposition existant entre le texte et le tableau, l'écriture et le dessin. Pour Pierre Klossowski, artisan du langage et du métalangage, il est tout à fait possible de traduire un texte mais il est absolument impossible de traduire un tableau. Partant de ce fait, le dessin semble le seul langage authentique capable d'interpréter les fantasmes de l'auteur sans pour autant les trahir par une quelconque autre traduction ou transcription.

Il en va du tableau comme du poème : on ne saurait les reproduire dans un idiome différent de celui de leur conception première. Traduit dans l'idiome du traducteur c'est un nouveau poème. En quel idiome traduirait-on un tableau ?³⁵

Dans un autre ordre, on prend conscience petit à petit que toute la théorie artistique de Klossowski se joue sur le dessiner ce qui ne peut se dire, et écrire ce qui ne peut se

³⁴ Pierre Klossowski, *L'Ane. Le Magazine freudien*, cit., p. II.

³⁵ Pierre Klossowski, *Pierre Klossowski*, Éditions de la Différence, « L'État des lieux », Paris 1992, pp. 180-181.

peindre. Devant cette impuissance du signe, et surtout de l'écriture, l'écrivain-peintre souligne :

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.³⁶

Sous l'emprise des visions, soumis désormais à la *dictée de l'image*, Klossowski ne peut que constater que le tableau est la seule et unique superficie apte à recevoir *l'écriture de l'image*, sa propre monomanie, c'est-à-dire la transcription du corps de Roberte. Renonçant à l'écriture, qui prêtait constamment au malentendu, Klossowski consent à présent, à ne plus se prononcer autrement que par le tableau. Cette écriture qui naît de l'image, se révèle assez tôt, comme nous avons pu le constater, incapable d'exprimer entièrement la *perversion* du corps de Roberte. Une femme dont l'apparence est austère, silencieuse et fortement imagique, et dont l'essence spirituelle et charnelle démontre sa double nature, sa double substance et son double langage. Le corps de Roberte abrite ainsi une voix aphone, spirituelle et perverse, 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 qui s'expose à la

³⁶ Pierre Klossowski, *L'Ane. Le Magazine freudien*, cit., p. II.

révélation de l'image du fantasme, avant que son corps ne trouve finalement une expression *animée* dans le tableau. Le style est ainsi soumis à la nature de l'image. Chaque trait est un mot de l'esprit, une obsession réitérée par les différents passages du crayon. Dans ses tableaux, la volonté de l'esprit de Roberte est représentée par des mains diaphanes qui effleurent son corps en exhibition. Ces mains, qui appartiennent à des fantômes à peine esquissés par le crayon aux doigts invisibles qui la palpent, traduisent la nature perverse du fantasme qui la hante. L'œuvre de Klossowski a ainsi une fonction pathophanique puisque « le tableau reproduit un stratagème démoniaque et par là exorcise et communique l'obsession du peintre »³⁷. La transparence 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 figurés de manière transparente, c'est-à-dire *trans-apparente* et donc trans-formable.

[...] je voulus 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.³⁸

³⁷ Cfr. Pierre Klossowski, « Les crayons de couleurs » (7mn), dans Pierre Coulibeuf, *Klossowski, peintre exorciste*, Regards productions, France 1986. (film documentaire)

³⁸ Pierre Klossowski, « Postface », dans *Les Lois de l'hospitalité*, cit., p. 349.

Chez Klossowski, les fantasmes sont toujours représentés dans leur dualité : visibles-invisibles et dicibles-indicibles. Ces personnages vaporeux, insaisissables, impalpables et démoniques, semblent être ceux qui hantent les rêves érotiques. Ils n'ont jamais de visages bien précis, ils ne sont là que pour satisfaire, par leurs actes, ce que nous désirons. C'est ainsi que le spectateur-voyeur découvre que le désir réside aussi en lui. Le contemplateur, tout comme Roberte, participe à la mise en scène de son fantasme. Il fait palpiter les corps et *anime* les esprits de son regard complice. Le tableau est ainsi animé, dans le sens qu'il est investi d'une *anima*. La violence exercée par les sujets sur Roberte pour exhiber sa nudité n'est donc rien d'autre qu'un prétexte qui révèle une complicité muette du contemplateur et de Roberte même. De contemplateur passif, le spectateur-voyeur se transforme en acteur du tableau vivant. Le dessin signe ainsi les contours du corps et ressuscite de ce fait cet épiderme, cette enveloppe du corps, ce fameux simulacre dont parlait Lucrèce.³⁹ C'est donc sur la toile que va *prendre corps* le simulacre de Roberte, car chez notre auteur, les corps ne sont décrits qu'en qualité de simulacres⁴⁰, d'épidermes reflétant le

³⁹ Dans le *De rerum natura* de Lucrèce, le simulacre est l'enveloppe des corps atomistiques détachés des corps qui s'offrent à la vision.

⁴⁰ « 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.

désir de l'Autre, du sujet désirant, d'objets sur lesquels on réinvestit une identité autre. Le simulacre acquiert ainsi, pour Klossowski, une fonction religieuse et bien précise puisqu'il est miroir et support de l'artiste, lieu de la résurrection du corps et de son esprit, image matérielle et spirituelle de Roberte. Le simulacre dans l'art permet ici une incontestable matérialisation du fantasme, par laquelle Roberte est réinvestie intégralement, corps et âme.

L'art libère le corps et la catharsis qu'entraîne l'exercice pictural est non seulement une libération du Moi et de son langage, mais vu son implication physique dans l'acte de peindre ou de dessiner, également une véritable décharge corporelle sur la matière lisse et plate du tableau ou de la feuille de papier. Jean Dubuffet⁴¹, dans ses *Notes* de 1946, met l'accent sur la pratique du peintre, en parlant du rôle de l'outil et du pouvoir de la matière qui sert à peindre. C'est ici une façon d'insister sur les valeurs tactiles du tableau. L'acte de peindre est un acte corporel qui se réalise par la matière sur une autre matière. La rencontre des deux corps est une *copulation* qui

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. », Hervé Castanet, *La Manipulation des images. Klossowski et la peinture*, Palimpsestes, Paris 2001, pp. 41-42.

⁴¹ Jean Dubuffet (1901-1985) nous invite à réfléchir sur le sens du geste plutôt que sur celui de l'inscription. La matière a son langage et elle est elle-même un langage qui s'inscrit par le geste. L'expérience que nous livre la peinture est celle de la fusion et de l'identification. Grâce au geste de peindre ou de dessiner, on assiste au miracle du toucher, à la fusion du Moi et de son miroir. Une communion complice entre le Moi et l'objet choisi pour supporter le corps désiré. Une union créatrice entre artiste et simulacre qui s'offre comme miroir du dedans, image révélée du fantasme. La peinture, loin d'appartenir à la seule émotion sensorielle et sensuelle, aborde la dimension des absences et des dédoublements. Cfr. Jean Dubuffet, « Notes pour les fins-lettrés », dans *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Gallimard, Paris 1946.

symbolise la naissance d'un être sur la toile. Klossowski *anime* donc la toile par le simulacre du corps mis en volume par la mine du crayon qui fait naître dans sa luxure-texture une nouvelle peau. L'érotisation de l'acte de transcrire le corps est un transfert de l'écrivain et de l'artiste pour *se sentir dans la peau* de l'Autre. Chaque passage sur la toile tendue devient de la sorte l'évocation épidermique du corps de Roberte. Toute l'attention, toute la tension, est principalement portée par l'artiste sur l'épiderme, et elle s'exprime dans sa technique par le lent et interminable travail du trait de crayon. Dessiner au crayon sur une feuille de papier à grandeur humaine requiert inévitablement une durée extrêmement longue. Pigment par pigment, la mine trace et anime la peau, avec une délectation qui se révèle stratégique dans la mise en image du fantasme. Une technique pointilliste qui s'érotise au fur et à mesure que le corps jaillit de son support.

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.⁴²

L'usage du crayon de couleur comporte la lenteur et aussi l'assemblage par teintes délicates et minuscules de pigments de couleurs pour faire naître les corps et ses

⁴² Jean Roudaut, *Les simulacres selon Klossowski*, « La Nouvelle Revue française », n° 350, 1982, p. 90.

volumes. Le dessin va exhumer le corps de Roberte, petit à petit, trait après trait, en repassant et répétant sans cesse ses contours, ses volumes. L'œuvre se définit comme un pointillisme construit par les milliers de grains qui remplissent l'aspérité de la superficie de la toile ou du papier. Chaque grain est un mot innommable, chaque trait est mot de l'esprit. Chez Klossowski, la toile devient vivante au fur et à mesure que l'être émerge de ses coups de crayon. C'est la raison pour laquelle le tableau devient un passage obligatoire à la *mise en chair* du corps de Roberte, et le dessin ne peut qu'en former les bords, c'est-à-dire exhumer la peau. Dans la transparence des dessins, des visages et des épidermes, Klossowski nous invite à aller au-delà du corps pour rejoindre le pathos et ses impulsions.

Ce n'est jamais la nature corporelle de son modèle que Klossowski représente, mais la « surnature » dont il est le lieu d'expression. Le corps est pour lui l'instrument d'une exégèse allégorique et tropologique.⁴³

C'est donc sur la toile que va prendre « corps » le simulacre de Roberte. Klossowski emploie à cette fin la technique du grand format qui accentue ce phénomène de suggestions à travers les détails du corps. Le dessin est *semblable* à son corps. Le corps est mis en scène dans sa dimension réelle et les personnages s'inscrivent de plain-pied dans l'espace du spectateur-voyeur. Le format introduit ainsi le spectateur dans une complicité qui permet de capter la vérité psychologique des personnages par

⁴³ Alain Arnaud, *Pierre Klossowski*, cit., p. 129.

leur physionomie. Roberte est offerte *violable* à la vue et *inviolable* dans son étreinte, on peut *la voir* mais on ne peut *l'avoir*. Elle est bien ce que Diane est pour Actéon dans le mythe, un corps qui se révèle et qui s'élabore dans l'imagination de son voyeur⁴⁴. Le désir est en nous et parfois il est l'étoffe même d'une chemisette qui dénonce, par quelques regonflements, la présence de doigts qui s'animent à fleur de peau. Le désir naît donc de l'intérieur du corps et le crayon de l'artiste révèle cette envie de plaisir par un exorcisme pictural de présences démoniques et d'obsessions. Une sorte d'aura érotique entoure la figure de Roberte et Klossowski se prête, en silencieux complice, à exaucer *ses-ces* fantasmes.

[...] 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.⁴⁵

⁴⁴ « 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. », Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane* (1956), Gallimard, Paris 1980, pp. 46-48.

⁴⁵ Pierre Klossowski, *La Révocation de l'édit de Nantes*, dans *Les Lois de l'hospitalité*, cit., p. 27.

La monomanie pour le corps de Roberte désormais n'a qu'un lieu : l'œuvre d'art. Le tableau est à concevoir, en ce sens, comme un véritable espace du désir, un miroir psychique qui exorcise le fantasme. Klossowski parle du tableau comme un dehors qui capte au-dedans la femme, une peinture qui adopte un processus *endoscopique* de l'âme perverse pour nous la retourner toute nue à son envers. Car pour l'écrivain-peintre, « Fantasme/espace/tableau/perversion sont inséparables »⁴⁶.

En conséquence, le corps dans l'univers klossowskien se transforme essentiellement en scène où tout se joue et tout se (*dé*)voile. Un lieu où Denise se livre finalement toute entière à son mari sous le simulacre du nom et du corps Roberte, exposés à une multitude d'interprétations. Denise s'anime dans l'œuvre comme une divinité par son simulacre, elle y est vénérée mais insaisissable, elle y est révélée pour s'y dissimuler encore mieux. La double nature contradictoire de Denise, physique et spirituelle, austère et voluptueuse, se dévoile davantage encore dans l'entretien où elle affirme avoir été un simple modèle pour son mari, n'étant pas présente personnellement et psychologiquement dans toutes ses œuvres. Mais, juste après la virgule, comme piégée par un lapsus, elle avoue être une transposition absolue, celle qui vaut pour tout et tous, le signe unique : « les garçons c'est souvent moi aussi »⁴⁷.

⁴⁶ Hervé Castanet, *La Perversion*, cit., p. 109.

⁴⁷ Isabelle Sobelman, *Denise Klossowski. Le 16 octobre 2002*, cit., p. 74.

ISABELLE SOBELMAN : Le fait d'être représentée par Pierre, en Lucrèce, en Diane, en Roberte, en Juliette, en Belle Versaillaise... est-ce que ça occupait vos pensées, votre imagination, vos fantasmes ?

DENISE KLOSSOWSKI : Tout le monde était toujours très étonné de ça, moi pas. Pierre a choisi mon portrait, ma physionomie comme modèle, mais ce n'est pas moi personnellement, psychologiquement, les garçons c'est souvent moi aussi [...].⁴⁸

Sémiotisé d'abord dans l'écriture, le corps de Denise-Roberte *se sémantise* définitivement en tableau, il s'y théâtralise en tant qu'objet inaccessible et incommunicable. Pour maîtriser et satisfaire sa monomanie, pour réunir le corps et l'âme de leur double nature perverse, Klossowski réinvestit sa propre femme à l'intérieur du corps de Roberte, dans et par le *tableau vivant*. Grâce au tableau vivant, Roberte peut finalement *prendre corps* et devenir une présence réelle, une image vivante qui se réalise en tant que chair à étreindre par les signes de l'écriture et les griffes du trait de dessin. L'autofabulation de la vie conjugale du peintre-écrivain se réalise finalement dans cet inévitable réinvestissement du simulacre de l'art.

⁴⁸ *Ibidem.*