

Angela Di Benedetto

LE GESTE MUET DE LA STATUE :

L'ACTÉON DE KLOSSOWSKI FACE À SON DÉsir

ABSTRACT. À travers l'analyse des principales variantes que Klossowski apporte à l'Actéon ovidien, la présente contribution vise à examiner la fonction que l'écrivain attribue au mythe, considéré par la plupart des critiques comme un prétexte pour la mise en scène de visions fantasmagoriques. La volonté de surprendre Diane dans sa nudité et la contestation de sa virginité, le déguisement en cerf, le désir de transgresser l'interdiction de s'unir à une déesse, ainsi que celui de répéter l'expérience de l'impur soulèvent des questions théologiques et philosophiques (le péché, la culpabilité, le remord) qui soustraient l'œuvre à une interprétation exclusivement biographique en clé psychanalytique et lui attribuent un message existentiel : la frénésie conduit à l'extase, condition spirituelle indispensable dans la société contemporaine qui permet à l'homme d'échapper à l'apathie et d'accéder à la 'voie unitive'.

MOTS-CLÉS : Klossowski, Actéon, Diane, mythe, désir.

ABSTRACT. Through the analysis of the main variations introduced by Klossowski to Ovid's Actéon, this contribution aims to examine the function that the

writer attributes to the myth, considered by the majority of critics as a pretext for staging phantasmic visions. The desire to surprise Diana in her nudity, the challenge to her virginity, the disguise as a stag, the desire to transgress the prohibition of uniting with a goddess, as well as the desire to repeat the experience of the impure, raise theological and philosophical questions that remove the work from an exclusively biographical interpretation through a psychoanalytic perspective and attribute it an existential message: frenzy leads to ecstasy, a spiritual condition essential in contemporary society that allows individuals to escape apathy and access the 'unitive life'.

KEYWORDS : Klossowki, Actaeon, Diane, myth, desire.

De quelque façon qu'on tourne et retourne cette situation, on trouve toujours le même défaut: la volonté présomptueuse et impie de s'appropriier le mythe par la médiation du langage. (Klossowski 1980, pp. 91-92).

J'aimerais vous parler de Diane et d'Actéon : deux noms qui dans l'esprit de mon lecteur évoquent peu ou beaucoup de choses : une situation, des postures, des formes, un motif de tableau, à peine de légende, car l'image et le récit, vulgarisés par les encyclopédies, ont réduit à la seule vision d'un bain de femmes surprises par un intrus ces deux noms dont le premier fut l'un des mille que porta la divinité aux regards d'une humanité disparue. [...] ainsi les noms de Diane et d'Actéon restituent pour un instant leur sens caché aux arbres, au cerf altéré, à l'onde, miroir de l'impalpable nudité (Klossowski 1980, pp. 7-8).

C'est avec ce ton didactico-oratoire que s'ouvre *Le Bain de Diane* (1956), sans aucun doute l'une des œuvres de Klossowski les plus difficiles à classer, car Klossowski, pour restituer au lecteur contemporain « le sens caché » du mythe, altéré, comme il le dénonce lui-même, par des stéréotypes trompeurs, accomplit une opération esthétique audacieuse mais revêtue d'un indiscutable charme littéraire : il décompose le récit ovidien – auquel il fait explicitement référence dans le texte – en une série de tableaux vivants, auxquels il ajoute des éléments empruntés à l'Antiquité grecque et des scènes entièrement nouvelles ; il insère, entre un tableau et l'autre, des excursus érudits, des méditations philosophiques et des commentaires interprétatifs sur les intentions et les actions des personnages¹. Il met en scène une situation énonciative dans laquelle le narrateur, qui adopte une posture tantôt de prêtre et tantôt de psychologue, fait également sienne une autre voix, celle du commentateur qui, dressant un portrait de Diane et d'Actéon nettement plus transgressif que celui que la tradition a transmis, invite le lecteur à repenser le mythe d'une manière résolument moderne.

Aussi intéressante que puisse être l'analyse de la situation énonciative ainsi que l'identification des sources implicitement ou explicitement évoquées dans le texte et le paratexte – une opération certainement ambitieuse, compte tenu du dense réseau de symboles dans lequel le mythe est ancré –, l'objectif de cette contribution est plutôt

¹ L'importance de la voix énonciative à l'intérieur du texte est également soulignée dans la version théâtrale de Simone Benmussa (1986), qui confie, de manière significative, ces commentaires à une voix *off*, celle de Klossowski en personne, préalablement enregistrée.

d'examiner la fonction que Klossowski attribue au mythe, considéré par la plupart des critiques comme un prétexte pour la mise en scène de visions fantasmagoriques. Pour ce faire, nous nous concentreront sur les principales variantes que Klossowski fait subir au mythe ovidien en partant du personnage d'Actéon, présenté comme un voyant en marche, suspendu entre la « préscience de l'avenir » et la « mémoire du passé » (Klossowski 1980, p. 91).

1. Actéon

Dans les vers 141-142 et 173-176 du troisième livre des *Métamorphoses*, on peut lire :

*At bene si quaeras, fortunae crimen in illo,
non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?*

[...]

*Dumque ibi perluitur solita Titania lympa,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignotum non certis passibus errans
pervenit in lucum: sic illum fata ferebant* (Ovide 2007, pp. 18-20).

Comme l'a souligné Alessandro Barchiesi dans son commentaire de ces vers (Barchiesi, Rosati 2007, p. 148), Ovide dédouane Actéon en transférant la responsabilité de la vision de l'interdit d'Actéon au destin – *le fata, les fortunaes*. L'exclusion d'une « culpabilité subjective » devient plus explicite grâce à

l'opposition entre *error* et *scelus* (le crime), dans laquelle le terme *error*, signifiant à la fois erreur et errance, fait dévier Actéon de sa route, réduit sa culpabilité à une valeur accidentelle.

Klossowski, en revanche, transforme l'erreur – l'incident dû à l'errance – en un crime. Actéon ne marche pas sans but lorsqu'il tombe accidentellement sur Diane ; au contraire, il se rend délibérément dans la grotte – l'espace réservé à la déesse, l'endroit où elle se prépare à l'extase – pour la surprendre dans sa nudité (« l'idée lui vient d'aller dans l'enceinte sacrée au fond de la vallée ombragée de cyprès et de pins, attendre dans la grotte obscure où jaillit la source, que Diane vienne s'y laver » ; Klossowski 1980, pp. 29-30). Dans cette grotte, il attend de voir et de posséder celle « à laquelle nul mortel ne pût, au gré du destin, prétendre de s'unir » (Klossowski 1980, p. 18). Et pour s'assurer de cet événement, il se déguise en cerf², l'animal qu'il sent le plus proche de lui, poussé par une même ardeur sexuelle, et il effectue une série d'exercices « spirituels » afin d'incarner le rôle qu'il entend jouer :

Actéon tente de vivre en tant que cerf et, guettant le « lever de l'Arcturus dans les mois de Brœdromion et de Mœmactérion », période de la saillie des biches par les cerfs, il quitte le palais royal et s'en va seul dans la forêt, s'exerçant à étudier et bientôt à imiter les mouvements, les bonds, les élans cervidés ; courant, s'arrêtant brusquement, essayant de bramer ; se frottant comme le cerf, la tête contre les arbres, et creusant des trous dans le sol, jusqu'à ce qu'il ait le front et le visage souillés de terre. La démangeaison des cerfs, pour lui, est une analogie vivante de sa propre démangeaison : Diane (Klossowski 1980, p. 29).

² Il faut noter que le cerf est évoqué à la fois par Actéon et par Diane en tant qu'animal sujet à des impulsions et des besoins, et en premier lieu celui de s'accoupler.

Par ailleurs, pour éviter la répétition de *plus*, aspect plus intéressant encore, il légitime son désir sacrilège en contestant d'un côté la licéité de l'interdiction de s'unir aux déesses – au nom d'un principe analogue emprunté à Saint Augustin (« Il serait permis aux dieux de s'unir aux femmes des mortels, et interdit aux hommes de posséder des déesses ? Dure ou plutôt incroyable condition ! » ; Klossowski 1980, p. 18)³ ; de l'autre, il remet en question « la vocation virginale » de la déesse. Son intention sera de « faire tomber une à une les pièces de l'accoutrement de cette épouvantable idole » (Klossowski 1980, pp. 93-94).

Actéon ne redoutait aussi fortement le *danger* de la main de Diane que parce qu'il doutait de la chasteté de ses doigts. Ce caractère de la déesse n'était pour lui qu'une *attitude* : elle avait de quoi rassurer le menu peuple, qui y voyait un exceptionnel témoignage de gravité dans le contexte des frivolités olympiennes, qui y pressentait les grâces de la miséricorde divine descendues d'un ciel d'une sérénité implacable [...]. Que cachait-elle, aux dieux comme aux mortels, éternellement son autre face ? (Klossowski 1980, pp. 17-18).

Enfin, à la différence du mythe, après la théophanie et après que son visage a été aspergé, Actéon ne fuit pas. Bien qu'il soit presque entièrement converti, en cerf, il reste là, attendant de posséder la déesse, avant que les chiens ne le déchirent.

³ La référence au *De Civitate Dei* (L, III, 3) de Saint Augustin sera reprise dans l'essai *Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*. P. Klossowski, *Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière 1986.

2. *Diane*

Si dans les *Métamorphoses*, Diane est la vierge inviolable et vengeresse, la déesse impénétrable et impassible qui refuse le désir de l'Autre, dans *Le Bain de Diane*, elle apparaît hautement contradictoire et déconcertante. En devenant porte-parole de la lutte rituelle engagée par Klossowski contre le christianisme – qu'il considère responsable, par la désexualisation des divinités et la séparation entre l'âme et le corps, du déséquilibre psychique de l'homme occidental –⁴, Diane se révèle dans toute sa sensualité charnelle en tant que déesse capable de ressentir des passions humaines (« elle frémit ») et des désirs transgressifs (« se mêler aux mortels »). C'est avant tout la voix du Klossowski-commentateur (suivie de la voix d'Actéon et du séduisant démon) qui la place sous le signe de l'érotisme, définissant dès le deuxième paragraphe une « divinité [qui] se propose et se dérobe aux hommes sous les appas de la vierge éclatante et meurtrière » (Klossowski 1980, p. 9).

Ensuite, vient la scène ajoutée par Klossowski – qui se déroule pendant le temps de la méditation d'Actéon dans la grotte et qui précède la scène mythique – où le

⁴ « [...] il est certain que la disparition de figures divines sexuellement déterminées, suivie de la conception de la divinité asexuée du monothéisme, ne fut pas sans provoquer un ébranlement, un déséquilibre profonds dans l'économie psychique de l'humanité dont il semble que nous soyons loin d'avoir éprouvé les dernières conséquences » (P. Klossowski, *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*, cit., p. 70).

La restauration d'une mythologie représentant les dieux dans leur contradiction – comme le faisait la culture païenne avec les jeux scéniques – aurait pu, selon Klossowski, rétablir l'harmonie brisée par le christianisme entre Dieu et le monde.

narcissisme divin de Diane, le désir de se contempler dans l'eau, se muent en un désir dégradant pour l'humanité.

Pendant ce temps, Diane invisible considère Actéon imaginant la déesse nue. C'est au fur et à mesure qu'Actéon s'abîme dans sa méditation que Diane prend corps. Elle a d'abord le désir de voir son propre corps, puis de le tremper dans l'onde. [...] Or, le désir de voir son propre corps implique le risque d'être souillée par le regard d'un mortel, et avec ce risque d'abord la représentation, et bientôt le désir de la souillure s'introduit dans la nature de la déesse (Klossowski 1980, pp. 41-42).

Diane veut donc se voir, être vue, mais surtout veut être désirée dans sa « présence réelle » de femme mortelle. À tel point qu'elle négocie avec un démon intermédiaire entre les dieux et les hommes qui lui permet de s'incarner dans un corps visible et tangible « qui, sitôt vu, échauffe la tête à un homme mortel » (Klossowski 1980, p. 44). Bien qu'elle mouille, comme chez Ovide, le visage du chasseur pour éviter que celui-ci ne divulgue le récit de la vision (mais il ne me semble pas y avoir de traces de vengeance), Klossowski, narrateur-commentateur, ajoute un ingrédient épicé au récit en attribuant à la déesse une intention perverse et un comportement sexuel débridé :

[...] une bête dressée sur ses pieds de derrière ; s'offrant, le membre énorme, menaçant par son offrande la divinité. Diane s'est-elle donc elle-même proposé un sujet d'étonnement, par son acte de métamorphose ? D'une main elle venait de lui jeter l'onde à la face, mais alors qu'elle proférait la sentence, déjà elle retirait l'autre main du creux de ses cuisses et, soit qu'elle eût dès lors initié Actéon, soit que l'ayant initié elle l'admît à son rite ultime, soit enfin qu'elle mît fin à sa théophanie, par ce geste même elle découvrait sa vulve vermeille, découvrait les lèvres secrètes : Actéon voit ces lèvres infernales s'ouvrir à l'instant même où le jeu d'eau lui ruisselle sur les yeux (Klossowski 1980, p. 84).

De l'exhibitionnisme à l'étreinte, il n'y a qu'un pas. Le premier contact physique avec le chasseur, presque entièrement transformé en cerf, la fait frémir. La vierge, qui n'est désormais plus impassible ni asexuée, « ouvre ses cuisses nues et [...] reçoit enfin le roi cornu » (*ibidem*).

3. *La course nuptiale*

Nous voilà arrivés à la troisième variante, très significative. La scène mythique se termine par un délire orgiaque, un rituel nuptial qui transforme les nymphes en bacchantes et Actéon non pas « en un cerf déchiqueté mais en un bouc impur, frénétique et délicieusement profanateur. Comme si, dans la complicité du divin avec le sacrilège, quelque chose de la splendeur grecque traversait comme un éclair le fond de la nuit chrétienne » (Foucault 2010, p. 89).

[...] quand elles l'ont couronné de lauriers, elles l'amènent auprès de la déesse ; deux nymphes apprêtent la Chasseresse, au repos, et lui retroussent sa robe jusqu'aux seins : Diane ouvre ses cuisses nues ; les nymphes font approcher le cerf dont maintenant elles doivent quelque peu contenir l'ardeur ; et la déesse des forêts reçoit enfin le roi cornu. Mais la mort glorieuse du héros achève sa course nuptiale : il n'a pas plus tôt fait gémir la Reine que déjà l'innombrable meute remplit la grotte de ses aboiements ; les chiens enfoncent leurs crocs dans sa fourrure et tandis qu'ils le mettent en pièces, *le roi arrose de son sang le corps éblouissant de la Vierge* (Klossowski 1980, pp. 88-89).

Il est donc évident que le mythe ovidien prend une teinte nettement plus audacieuse sous la plume du philosophe français, trouvant sa première et essentielle

justification dans la tendance de l'écrivain à projeter ses obsessions personnelles et les dynamiques érotiques du couple Pierre Klossowski/Denise Morin-Sinclair dans son œuvre. En fait, l'ensemble de la trilogie des *Lois de l'hospitalité* (*Roberte ce soir*, *La Révocation de l'Edit de Nantes*, *Le Souffleur*) – écrit à peu près dans les mêmes années que *Le Bain de Diane* – tout comme les *tableaux vivants* auxquels il se consacrera au cours des décennies suivantes de sa carrière littéraire, témoignent de cette pratique. L'exhibitionnisme de Diane fait écho à celui de Roberte et renvoie à l'exhibitionnisme de Denise, femme mais surtout amante de Klossowski, qui, avec Diane et Roberte, partage le rôle d'instigatrice et de guide du désir masculin, ainsi qu'une nature profondément contradictoire (Denise était en effet une amante perverse mais aussi une censureuse des mœurs). À son tour, le voyeurisme d'Actéon, tout comme celui d'Octave, découle de l'exhibitionnisme de Diane et de Roberte et est semblable au voyeurisme de Klossowski. L'expérience érotique, dans la vie privée comme dans l'art, est motivée par une logique voyeuriste-exhibitionniste similaire qui voit le regard comme le moteur et le véhicule du désir (le regard d'Actéon fait de la déesse un objet de désir)⁵. Une trace évidente de ce voyeurisme se trouve dans le titre lui-même, *Le Bain de Diane*, qui met en avant la scène plutôt que l'histoire.

⁵ Sur le voyeurisme chez Klossowski, voir en particulier : H. Castanet, *Le Regard à la lettre*, Anthropos, Paris 1996 ; L. Jenny, *Note sur le dévoilement*, in L. Jenny, A. Pfersmann « sous la direction », *Traversées de Pierre Klossowski*, Droz, Genève, 1999, pp. 179-181 ; F. Impellizzeri, *Roberte anima e corpo. L'opera di Pierre Klossowski dalla scrittura sensuale alla pittura sensoriale*, "Fronesis", n° 12, 2010, pp. 56-77 ; F. Impellizzeri, *Actéon ou le paradoxe du voyeur. Analyse intersémiotique du récit mythologique de Pierre Klossowski*, in P. Schnyder P, F. Toudoire-Surlapierre « sous la direction », *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la*

Dans le cadre de notre analyse, cependant, il me semble plus intéressant d'observer la façon dont la « machine à fantasmes » (la formule est de Catherine Backès-Clément : 2026, p. 26) dans *Le Bain de Diane* est indissociable d'une dimension spirituelle et esthétique qui soustrait le voyeurisme à une interprétation exclusivement biographique d'un point de vue psychanalytique. *Le Bain de Diane* soulève des questions théologiques et philosophiques, telles que le péché, la culpabilité et le remords – plus explicitement abordées dans les écrits sur Kierkegaard, Sade et Nietzsche – qui tourmentaient Klossowski à l'époque, en tant qu'ancien moine tiraillé entre théologie chrétienne et fascination païenne (non dévotionnelle)⁶. La question la plus significative pour notre réflexion concerne la fonction thérapeutique et spirituelle que la perversion remplit dans le monde moderne, un monde malade peuplé d'âmes en proie à l'ennui et à l'apathie, car, comme il l'a déclaré dans une interview à Alain Arnaud, elles ne sont possédées par aucun démon (bienveillant ou malveillant), par aucune passion et sont incapables de reconnaître en elles-mêmes une force pulsionnelle qui les livrerait à une affectivité pragmatique et non simplement

littérature et la culture européennes, L'Improviste, Paris 2011, pp. 59-68 ; F. Impellizzeri, *Secret, solécisme et dévoilement de l'indicible dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, "Elephant and Castle", n° 20, 2019, pp. 1-11.

⁶ Sur la dimension philosophique de l'érotisme chez Klossowski, voir : R. Pfaller, *L'amour charnel comme forme de la représentation. Théories de la représentation et de la lecture dans l'œuvre littéraire de Pierre Klossowski*, in L. Jenny, A. Pfersmann « sous la direction », *Traversées de Pierre Klossowski*, cit., pp. 67-75.

contemplative⁷. C'est dans cette direction que semble se diriger l'évocation, dans l'œuvre, du démon intermédiaire qui « possède » la déesse, lui permettant d'éprouver des passions inaccessibles à la divinité et de franchir les barrières entre le divin et l'humain. Les années du *Bain de Diane* sont aussi celles du partage de la pensée existentialiste (Klossowski écrit dans la revue de Sartre, « Les Temps modernes »). Dans le désir de transgresser les interdits, dans la conscience de commettre un péché et dans la volonté de le faire, de répéter continuellement l'expérience du péché et de l'impur⁸, Klossowski identifie la voie principale pour échapper à l'ennui existentiel paralysant et accéder à une vision joyeuse de la vie, dans laquelle la dichotomie entre le corps et l'âme, entre la dimension terrestre et la dimension spirituelle, s'effondre (Marroni 2005, p. 14). « La culpabilité – déclara Klossowski lors d'une conférence sur le péché organisée par Bataille – détourne de cette servitude qui consiste à être,

⁷ « La maladie du monde moderne, c'est que les âmes ne sont plus habitables, et qu'elles en souffrent ! C'est de croire pouvoir réduire à rien les puissances maléfiques sous prétexte qu'il n'y a plus d'être surnaturel. » (P. Klossowski, *La Ressemblance*, Editions Ryoan-ji, Marseille 1984, pp. 105-106). En guise de commentaire, Marroni ajoute : « Questo giudizio, già annunciato nel 1947 nello scritto *Notes sur le traité de l'âme* di Tertulliano, testo di apertura della traduzione del trattato, in cui tra l'altro si sottolinea l'importanza che la vita carnale ed effettuale ha per l'anima, appare come un celato filo conduttore che sordamente attraversa tutta l'opera del filosofo francese » (A. Marroni « sous la direction », *Pierre Klossowski. Simulacra. Il processo imitativo nell'arte*, Mimesis, Milano 2002, p. 14).

⁸ « La perversione nasce dal desiderio impuro di ricominciare sempre daccapo l'itinerario di purificazione, rivolare il proprio peccato in ogni attimo in cui lo si è obliato, ripristinare la memoria per riaprirne la ferita e rendersene consapevoli, averne coscienza e così via in un crescendo iterativo » (A. Marroni « sous la direction », *Simulacri letterari. Il puro e l'impuro della parola*, Mimesis, Marroni 2005, p. 10).

allège le poids de l'être immobile et engage l'homme dans le mouvement pour le mouvement » (Bataille 2022, p. 44).

En fait, la caractéristique distinctive de l'Actéon klossowskien nous semble résider en premier lieu dans la conscience de sa propre culpabilité : ce sentiment de culpabilité qui, pour Klossowski, exégète de Kierkegaard, distingue le héros moderne de l'antique, dont la responsabilité est limitée par les croyances du destin⁹. En second lieu, dans la volonté délibérée de pécher, de commettre un sacrilège, en acceptant la punition qui en découle¹⁰. En fait, en recherchant, comme nous le verrons, la punition en tant qu'« image de la divulgation ». Bien que Klossowski reconnaisse le lourd héritage qui pèse sur Actéon – il est le cousin de Dionysos et le neveu de Sémélé, avec laquelle il partage une culpabilité et un destin similaires (tous deux meurent pour ce qu'ils ont vu) – cet héritage ou influence, nous dit Klossowski, suffisent à motiver l'audace qui l'a poussé à commettre un sacrilège, sans le déresponsabiliser.

Si c'étaient les mystères de Dionysos qui le portaient à agir ainsi, on peut supposer que l'inspiration de ce dieu le poussait à chercher dans le délire l'audace nécessaire au viol d'Artémis. [...] Pareil exercice doit être nécessairement sacrilège puisqu'il s'agit de sortir des anciennes limites :

⁹ Il y a une similarité avec la critique théologique du christianisme, contre l'idée d'une divinité omnisciente dont le dessein permet aux hommes d'agir sans rendre compte de leurs actions. Le christianisme, avec ses valeurs (le bien, le mal, le péché), atteint le résultat paradoxal selon lequel, en s'imposant comme base de la moralité, il devient la condition préalable de l'irresponsabilité. C'est pourquoi Klossowski partage la critique radicale de Nietzsche de ces valeurs.

¹⁰ « [...] il reçoit le châtimeur de la déesse comme une révélation : devenu cerf, il pénètre dans le secret de la divinité ; déchiqueté par ses chiens, il prélude au message d'Orphée. Mais cette mort qui consiste à être mis en pièces à l'imitation du Divin Maître est image de la divulgation et de la consécration d'un secret » (P. Klossowski, *Le Bain de Diane*, Gallimard, Paris 1980, p. 36).

pour l'avoir entrepris il fallait qu'Actéon perdît conscience ; qu'il *sût* perdre conscience, et connût le délire. [...] et son délire, était-il trop simulé, trop concerté, trop lent pour qu'il pût jamais la [la légende] *rejoindre* ? Actéon délirait en effet, parce qu'il se *savait délirant* (Klossowski 1980, pp. 35-37).

Ainsi, Actéon n'accepte pas passivement son destin. Il n'est pas victime de la fatalité divine comme les héros de l'Antiquité. Il parvient délibérément à la frénésie car il en connaît les effets. Il sait que la frénésie mène à l'extase. Une condition spirituelle indispensable qui permet d'accéder à la « vie unitive ». Dans ce projet sacrilège, dans cette volonté de transcender les « anciennes limites » imposées aux mortels, s'inscrit également le dernier désir transgressif d'Actéon : celui de répéter le plaisir de l'acte impur, de la complicité du divin avec l'humain, en divulguant l'événement. Après avoir vu la déesse, l'avoir possédée, révélé sa nature sensuelle, Actéon souhaite également « faire connaître » la vérité sur la divinité, conscient que c'est dans la divulgation – comme on peut le lire dans *Un si funeste désir* – que l'on peut atteindre le plaisir suprême, « l'orgasme de l'esprit ».

Si la chair connaît bien une extase dans l'orgasme, cette extase n'est rien auprès de *l'orgasme de l'esprit* qui, en fait, n'est que la conscience d'un événement, mais *passé* au moment même où l'esprit le croit saisir dans la parole ; or il ne peut y avoir de transgression dans l'acte charnel s'il n'est pas vécu comme un événement spirituel ; mais pour en saisir l'objet, il faut rechercher et *reproduire* l'événement dans une description réitérée de *l'acte charnel* (Klossowski 1963, p. 120).

Mais comment transgresser l'interdiction imposée par Diane de révéler la vérité sur sa nature (« Nunc tibi me posito visam velamine narres, si poteris narrare, licet? »)

lorsque la métamorphose et le déchirement du corps condamnent Actéon au silence ? Dans la dernière et significative variante apportée au mythe ovidien, qui clôturera l'œuvre, Klossowski nous dit que les restes du corps d'Actéon n'ayant jamais été retrouvés, « les oracles ordonnèrent qu'on lui élevât une statue au flanc d'un rocher, le regard au loin ; ainsi il l'épiait encore, comme fixé à toujours dans sa vision ; lui qui refusait le simulacre, un simulacre immortalisait son amour de la vérité... » (Klossowski 1980, p. 96). Incapable de raconter l'événement par la parole, Actéon trouve dans « le geste muet » d'une statue l'outil pour divulguer sa propre légende, réitérant ainsi le plaisir de sa transgression. Et probablement, cette image finale fournit également une clé de lecture esthétique de l'œuvre qui soustrait le voyeurisme à une signification exclusivement érotique. Le remplacement du récit par la vision, de la parole par l'image (la statue), semble en effet préfigurer cette transition – qui marquera l'expérience artistique de Klossowski à partir des années 1970 et le conduira à une adhésion définitive à l'expression graphique – du spéculatif au spéculaire, du concevable au perceptible, du « faire comprendre » – par le biais des mots et de la rationalité – au « faire voir » – à travers les images, plus aptes à saisir le fond pulsionnel dans lequel s'expriment les forces pulsionnelles qui habitent la psyché (Marroni 2002, p. 25).

BIBLIOGRAPHIE

- Backès-Clément C. (2006), *Incarnation fantasmatique*, Paris, L'ARC.
- Barchiesi A., Rosati G. (2007), *Commento a, Ovidio, Metamorfosi*, Roma, Mondadori, « Fondazione Lorenzo Valla », vol. 2.
- Bataille G. (2002), *La condizione del peccato*, Milano, Eterotopie.
- Castanet H. (1996), *Le regard à la lettre*, Paris, Anthropos.
- Decottignies J. (1985), *Klossowski notre prochain*, Paris, H. Veyrier.
- Foucault M. (2010), *La prosa di Atteone, Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, pp. 87-99.
- Jenny L. (1999), « Note sur le dévoilement », in L. Jenny, A. Pfersmann (sous la direction), *Traversées de Pierre Klossowski*, Genève, Droz, pp. 179-181.
- Klossowski P. (1963), *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard.
- Klossowski P. (1986), *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière.
- Klossowski P. (1980), *Le Bain de Diane*, Paris, Gallimard.
- Klossowski P. (1984), *La Ressemblance*, Marseille, Editions Ryoan-ji.
- Impellizzeri F. (2010), « Roberte anima e corpo. L'opera di Pierre Klossowski dalla scrittura sensuale alla pittura sensoriale », *Fronesis*, n° 12, pp. 56-77.
- Impellizzeri F. (2011), « Actéon ou le paradoxe du voyeur. Analyse intersémiotique du récit mythologique de Pierre Klossowski », in Schnyder P., Toudoire-

Surlapierre F. (sous la direction), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris, L'Improviste, pp. 59-68.

Impellizzeri F. (2019), « Secret, solécisme et dévoilement de l'indicible dans l'œuvre de Pierre Klossowski », *Elephant and Castle*, n° 20, (*Le Secret / Il Segreto*, a cura di Raul Calzoni, Viola Parente-Čapková e Michela Gardini), pp. 1-11.

Marroni A. (sous la direction) (2002), *Pierre Klossowski. Simulacra. Il processo imitativo nell'arte*, Milano, Mimesis.

Marroni A. (sous la direction) (2005), *Simulacri letterari. Il puro e l'impuro della parola*, Milano, Mimesis.

Ovidio, *Metamorfosi*, Roma, Mondadori, « Fondazione Lorenzo Valla », vol. 2.

Pfaller R. (1999), « L'amour charnel comme forme de la représentation. Théories de la représentation et de la lecture dans l'œuvre littéraire de Pierre Klossowski », in Jenny L., Pfersmann A. (sous la direction), *Traversées de Pierre Klossowski*, Genève, Droz, pp. 67-75.