

À la recherche d'un « équivalent » : Klossowski, son Nietzsche et Roberte

Shinsuke OMORI

Résumé

ピエール・クロソウスキー (1905-2001) の小説『歓待の掟』の「あとがき」とそのニーチェ論との間に見られるテキスト上の共通部分を手がかりに、一方は小説、他方は批評的エッセイというこの一見異なるジャンルのテキストが、「語り得ぬもの」の伝達／交感 (communication) の不可能性に直面しつつ、その「語り得ぬもの」の「等価物」(équivalent) を見出すことによって伝達／交感の新たな可能性を探るという一貫した関心に貫かれていることを確認する。その上で、『歓待の掟』中の作品『ナントの勅令破棄』に見られる言語と身体の関係についての考察を行い、そこで問われている「書くこと」のあり方とその意義について明らかにする。

Mots-clés: Klossowski, langage, Nietzsche, communication, simulacre

1. Introduction

En 1965, Pierre Klossowski publie sa trilogie romanesque sous le titre des *Lois de l'hospitalité*, réunissant *La Révocation de l'édit de Nantes* (1959), *Roberte, ce soir* (1954) et *Le Souffleur ou un théâtre de société* (1960). Lors de cette publication, il a ajouté un avertissement et une postface : ce qui est remarquable, c'est que, dans cette postface notamment, il utilise plusieurs phrases semblables à celles prononcées lors de sa conférence sur Nietzsche à Royaumont en 1964¹⁾, un an avant la publication de ce roman. Cela nous indique qu'il y a là une répétition ou plutôt un « retour » du même thème chez Klossowski. Dans ce petit commentaire, nous allons aborder ce thème concernant la notion de communication qui n'est pas réductible à un simple échange de langage. Cette démarche nous permettra de mieux comprendre les enjeux du problème du langage et de la communication chez Klossowski.

2. Le problème commun entre les deux textes de Klossowski

Dans la postface des *Lois de l'hospitalité*, le narrateur raconte ce qui s'est passé autour du nom de Roberte, la protagoniste de ce roman²⁾, en tant que signe. Voici le début de cette postface :

Au sortir d'une période où je fus ramené trois fois de suite au même thème dont résultèrent trois variations, le phénomène de la pensée me revient, tel qu'il s'était produit, avec ses hausses, ses chutes et ses absences, lorsqu'un jour, ayant cherché à relater quelques circonstances de ma vie, il m'arriva d'être bientôt réduit à un signe³⁾.

Qui est ce « je » ? Est-ce Klossowski lui-même ? La réponse peut être « oui » et « non », mais mettons cette question de côté : il ne s'agit pas de savoir si ce « je » désigne Klossowski ou non. Ce qui est important pour nous, c'est la particularité de la pensée klossowskienne sur la communication dans ce texte. L'histoire que le narrateur raconte dans cette postface est sa pure réflexion sur le signe « Roberte » qui a exercé une contrainte sur lui⁴⁾. Ce signe de « Roberte » auquel ce narrateur a été « réduit » n'est pas simplement le nom propre de la protagoniste de ce roman mais aussi, d'après lui, « une désignation déjà spécifique de l'intensité première⁵⁾ ». Quelle est alors cette « intensité » ? Avant de répondre à cette question, il vaudrait mieux se pencher sur d'autres occurrences de ce terme chez Klossowski.

Dans la conférence de Klossowski sur Nietzsche en 1964, il dit que, pour Nietzsche, l'expérience de « l'éternel retour » était une émancipation des mouvements d'« intensité » qui sont latents sous l'identité du « moi ». Selon Klossowski, l'expérience vécue de « l'éternel retour » qui vient à Nietzsche comme une révélation est un processus d'éveil à l'existence de cette intensité. Il dit : « en chacun, par-devers soi, se meut une intensité dont le flux et reflux forment les fluctuations signifiantes ou insignifiantes de la pensée⁶⁾ » mais ce mouvement d'intensité « n'est en fait jamais à personne⁷⁾ ». Puisque « l'intensité » est un pur mouvement oscillant « dans ses hausses et des chutes⁸⁾ », elle n'a aucune désignation correspondante en général, mais lorsque cette intensité arrive à un certain degré dans la pensée et devient figée, elle obtient un sens et une valeur en tant que signe⁹⁾, comme une trace de la fluctuation d'intensité¹⁰⁾. C'est en vertu de ces traces de fluctuations « signifiantes », soit le système du « code des signes quotidiens¹¹⁾ », que chacun de nous forme « un ensemble clos et apparemment délimité¹²⁾ ». De là le problème de l'identité du « moi » : dans la vie quotidienne, celui qui prononce « je » entretient son identité avec un « moi-même » qui est apparemment inébranlable.

Mais, selon Klossowski, il y a aussi les signes « insignifiants », isolés de tout contexte et de toute relation, qui ne sont pas réduits dans le système du langage. On peut voir ici clairement que Klossowski met le cas de Nietzsche et celui du narrateur de la postface des *Lois de l'hospitalité* sur un pied d'égalité. Dans le contexte de la postface de ce roman, le narrateur nomme le signe « Roberte », « le signe unique ». Comme il dit : « Ce qui arrive dans le monde n'arrive à personne, mais quelque chose arrive à quelqu'un, valant pour tout ce qui arrive dans le

monde¹³⁾», l'expérience du narrateur est « quelque chose » de très personnel. Il dit aussi : « en tant que signe, ce nom valait à lui seul un geste, une situation, une parole et tout ceci à la fois, non pas confusément mais intégralement¹⁴⁾. » Pour le narrateur qui est fasciné par Roberte en tant que « signe unique », l'expérience « vécue » qui concerne ce nom a la même valeur que tout ce qui arrive dans le monde. Cela nous indique que ce « signe unique », pour le sujet qui subit cette expérience, a une « cohérence » qui a une valeur « intégrale » et ce « signe unique » exerce à son tour une influence contraignante sur la pensée de celui qui pense. C'est justement ce qu'il nomme la « contrainte » de ce signe.

Mais comment pouvons-nous communiquer la valeur de ce « signe unique » vers l'extérieur ? Même si la pensée autour de ce signe exerce une contrainte sur le sujet qui pense, ce monde, en tant que lieu dans lequel nous vivons, a-t-il vraiment quelque cohérence ? Certes, la contrainte du « signe unique » peut signifier la cohérence de la pensée du narrateur, mais cela met en relief l'incohérence du monde où nous vivons¹⁵⁾. Pourquoi ce monde est-il incohérent ? Pour le narrateur, son expérience vécue à elle seule valait pour toutes les autres expériences vécues dans le monde —, mais elle est essentiellement incommunicable dans la mesure où elle dépend d'un phantasme¹⁶⁾ personnel. Ce genre d'expérience qui exerce une contrainte sur quelqu'un peut arriver à tout le monde, mais il est très difficile de la partager avec quelqu'un d'autre en utilisant un langage compréhensible. Lorsqu'on s'exprime en utilisant le pronom personnel « je », cette incohérence du monde avec « je » se fait jour avec le plus d'évidence, car, malgré tous ses efforts pour exprimer ou communiquer ses phantasmes, il faut transformer ses propres expériences en langage compréhensible ou, à proprement parler, en *langage que l'on croit compréhensible*.

La préoccupation du narrateur vient justement de ce décalage dans la communication de nos phantasmes. Mais le narrateur dit : « nous n'avions pour nous faire comprendre que les mêmes signes — ceux du code quotidien¹⁷⁾. » Ce « code » garantit l'identité personnelle du « moi » qui utilise les signes selon le système de langage de la communauté à laquelle il appartient. Mais nous n'avons que ce code des signes « pour nous faire comprendre » : quoique la diversité de notre expérience devienne limitée par ce code, cette expérience « valant pour tout ce qui arrive dans le monde » ne se suffit pas à elle-même : nous reconnaissons cette expérience comme telle selon ce code. Il s'agit donc de savoir comment reconnaître le décalage entre le « moi » qui est contraint par « le signe unique » et le monde dans lequel se répand le code des signes quotidiens. C'est justement à ce moment-là que coïncident le cas de Nietzsche et celui du narrateur. Dans la postface des *Lois de l'hospitalité*, Klossowski parle de ce « décalage » :

Dans l'usage des signes quotidiens, la désignation de moi-même suppose toujours

l'intensité la plus forte : moi-même (je) constitue le signe de la pensée en tant que *mienne*, à partir duquel toutes les autres désignations assurent la cohérence de moi avec moi-même et de moi-même avec le monde. Mais que devient ma cohérence à partir d'un degré d'intensité où la pensée, cessant de me reprendre dans la désignation de moi-même, invente un signe par quoi elle désignerait sa cohérence avec elle-même ? Si ce n'est plus ma propre pensée, ce signe n'est-il pas mon exclusion de toute cohérence possible ? Si c'est encore la mienne, comment concevoir qu'elle se désigne comme absence d'intensité au plus haut degré de celle-ci ?

Quelque chose arrive à ma pensée pour qu'elle se regarde comme morte en tant que *mienne* dans ce signe : soit une cohérence si étroite avec lui que l'invention du signe marque la puissance zéro de la pensée¹⁸⁾.

Au sujet des passages que j'ai soulignés, Klossowski dit la même chose dans la conférence sur Nietzsche ; on peut voir ici un « dilemme » partagé par Nietzsche et le narrateur de la postface. Selon Klossowski, dans la vie quotidienne où l'on obéit au système du langage, il y a deux niveaux de cohérences : la cohérence entre « moi » et « moi-même » et la cohérence entre « moi-même » et « le monde ». Nous ne pouvons communiquer que par le code des signes, et le signe « je », en désignant « moi-même », établit ces deux cohérences et garde ainsi l'identité du « moi ». « Je » crois pouvoir désigner « moi-même » avec le signe « je » et garder l'identité de « moi » avec « moi-même » sans aucune contradiction. Mais, en effet, le signe « je » s'approprie par force ce qui n'appartient à personne à l'origine et cette appropriation de « je » implique toujours une action plus ou moins violente. C'est pour cela que, tant que chacun de nous parle aux autres en utilisant ce signe « je », l'intensité est entretenue dans l'état « le plus haut » mais « figé » par le système du langage.

Cependant, quand ce signe « je » cesse d'être construit par le code instable des signes et que le degré d'intensité recommence à osciller « dans ses hausses et des chutes », un signe « insignifiant » qui n'a aucune désignation se crée dans ma pensée : « ma » pensée se libère peu à peu du règne du « moi ». Ce signe « insignifiant » (comme dans « Roberte » ou dans « l'éternel retour ») n'est jamais influencé par le code des signes quotidiens, et par ce « signe unique », deux cohérences tombent dans une situation critique : elles se retrouvent « incohérentes » l'une avec l'autre. La pensée basée sur le signe unique menace l'ordre du « moi » qui était apparemment inébranlable ; la fluctuation se met à trembler et le mouvement d'intensité qui « n'est jamais à personne » se révèle. D'où le dilemme dans lequel s'enferment le narrateur des *Lois de l'hospitalité* et Nietzsche interprété par Klossowski.

Pour le narrateur qui est fasciné par le signe « Roberte », l'incohérence entre ces deux

« cohérences » est insupportable, mais l'univers du signe unique n'est pas rassurant pour autant. Il ne peut pas rester pour toujours dans cet univers en abandonnant le code des signes quotidiens. Exercer la pensée selon la cohérence absolue créée par le signe unique est aussi « insupportable » pour un sujet qui mène une vie quotidienne, car, comme nous venons de le constater, c'est le code des signes qui me garantit l'identité du « moi » avec moi-même. L'identité personnelle dont ce code est garant n'est qu'une convention pour échanger des signes compréhensibles, mais nous ne pouvons pas continuer notre vie sans cette identité. Perdre l'identité personnelle, pour le narrateur, ce n'est qu'une « folie¹⁹⁾ ».

Aussi bien le narrateur de la postface des *Lois de l'hospitalité* que Nietzsche, prennent, l'un et l'autre, conscience du risque de perdre leur identité. Le narrateur, notamment, nous avoue qu'il se trouve dans une alternative embarrassante : « ou bien perdre le signe, le laissant pour lui-même, sachant qu'il existe ignoré du monde, et donc m'aliéner le signe qui pour soi n'a rien de fou ; ou bien subir l'intensité du signe, quitte à perdre le monde, pour connaître sans commencement ni fin²⁰⁾. » Est-ce qu'il faut renoncer au monde en acceptant l'univers du signe unique (c'est-à-dire, la folie) ou bien, en l'écartant, continuer à vivre dans le monde du code des signes quotidiens ? La réponse est simple : le narrateur ne renonce ni au signe unique ni au monde ; il cherche un « équivalent » et fait un détour pour éviter la folie²¹⁾. En traduisant le signe unique dans le contexte du code des signes quotidiens, il évite « la ruse » du signe unique et il le situe dans le contexte de la vie quotidienne. Mais à quelle condition est-ce possible ? Dans les deux sections suivantes, nous allons approfondir cette problématique en examinant le contenu de ce roman d'une manière plus concrète.

3. La présence du corps

En vue d'examiner cet « équivalent », nous allons maintenant entrer dans les détails des *Lois de l'hospitalité*, surtout avec la scène la plus impressionnante des « barres parallèles » dans *La Révocation de l'édit de Nantes*. Ce roman est construit autour d'une mise en parallèle des journaux intimes d'un couple : Roberte et Octave. Roberte décrit cette scène dans son cahier — elle est suivie par un homme louche qui l'emmène de force dans le sous-sol d'un bâtiment, là elle finit par être attachée par les poignets à des barres parallèles. Ce pervers arrive à lécher la main de Roberte avec l'aide de son complice, mais ils la délivrent dès qu'ils atteignent son but. Pour Roberte, c'est juste après cet événement qu'elle goûte son propre plaisir physique. Elle se souvient de cet incident dans son journal : « S'ils ont goûté un lamentable plaisir... Pour moi, c'est à présent que le plaisir commence²²⁾. » Et elle considère cet événement comme une « occasion particulière de me sentir moi-même²³⁾ ».

Roberte se reconnaît athée, mais, en même temps, elle hérite de l'esprit de libre examen du

protestantisme, et, selon sa conscience et sa raison, elle se rend à Rome en tant qu'infirmière volontaire à la Croix-Rouge pendant la Seconde Guerre Mondiale, et, au moment où elle écrit son journal, elle est membre de la commission de l'Intérieur, médaillée de la Résistance et commandeur de la Légion d'honneur. Elle est reconnue comme étant une « bonne citoyenne » typique et, à la maison, elle est l'épouse vertueuse d'Octave et la mère adoptive de son neveu Antoine : son identité personnelle, apparemment, se présente de manière inébranlable. Son mari Octave, professeur de théologie catholique, est dérangé du désir d'ébranler l'identité de Roberte et de dévoiler son « essence », car il trouve que cette identité est plus ou moins superficielle. Mais l'évènement des barres parallèles, pour Roberte, est une expérience qui a rendu instable cette identité figée : le corps de Roberte commence à s'éveiller au plaisir. Les mots de Roberte, quand elle écrit « se sentir moi-même », signifient qu'elle est devenue autre chose.

Un silence absolu règne dans cette scène. Malgré l'explication détaillée de Roberte, ce n'est que la « description » d'un incident qui a eu lieu dans une situation muette. Cette situation sans parole nous montre la présentation du corps. Par contre, nous ne prenons pas conscience de notre corps dans le monde du « code des signes quotidiens », car, comme nous l'avons vu dans la section précédente, ce code des signes garantit notre propre identité et réprime l'insurrection des impulsions qui viennent de notre corps : chacun de nous est le sujet qui parle dans la mesure où cette norme fonctionne bien. Mais cette identité est ébranlée trop facilement par des expériences marginales, par exemple sexuelles.

Dans son étude sur Nietzsche, Klossowski considère le corps comme « le lieu de rencontre d'un ensemble d'impulsions²⁴ ». Ces « impulsions » (« les fluctuations d'intensité », autrement dit) se heurtent et se rencontrent dans le corps individuel, mais c'est fait complètement par hasard : d'où la déclaration de Klossowski : « Le corps est le résultat du fortuit²⁵ ». Au cours de la vie, on considère vaguement qu'on est possesseur de « son » corps : je ris et je pleure, parce que « je » commande cela à « mon » corps bien que ce ne soit qu'une illusion : mais, en effet, ce qui commande au corps de rire ou de pleurer, c'est le cerveau. Le « moi » en tant qu'individu dépend de ce cerveau, organe qui dirige le langage. Mais le corps devient souvent, à son insu, un instrument de ce « moi », car on considère que celui-ci est toujours dans son « propre » corps. Tant que cette croyance de la continuité entre le corps et le « moi » persiste, le corps doit toujours disparaître derrière le code des signes qui garantit l'identité du « moi » : il est donc difficile, en général, d'entendre le corps parler sans parole. Pourtant, dès que l'on rencontre une situation dans laquelle le langage est enlevé, ce « moi », qui se croit le maître de « mon » corps, se diffuse. C'est justement dans une telle situation que le corps se présente comme « un lieu de rencontre d'un ensemble d'impulsions ».

On peut voir ici la problématique cohérente dans *Les Lois de l'hospitalité* : ce que la scène

des barres parallèles nous dévoile, c'est la corporéité de Roberte. Elle s'est aperçue que son identité du « moi » n'est plus maître de son corps, car, dans cette situation, le corps parle souvent beaucoup plus qu'on ne pense. Il arrive parfois, qui plus est, que des mouvements du corps produisent de temps en temps un décalage avec ce qu'on considère. Au début de *La Révocation de l'édit de Nantes*, Octave cite dans son journal une phrase de Quintilien :

Certains pensent qu'il y a solécisme dans le geste également, toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main on fait entendre le contraire de ce que l'on dit²⁶.

Il tente de dévoiler le secret dans ce décalage qu'il nomme « solécisme » et il prétend que l'on peut trouver clairement ce solécisme dans un tableau intitulé *Lucrèce*, qui a été dessiné par un peintre qui s'appelle Frédéric Tonnerre.

[...] ce dernier [Tonnerre] nous montre Lucrèce étalée de tout son long sur un lit, s'appuyant d'un coude, la tête, en profil, redressée, une jambe allongée, l'autre levant la cuisse de façon inquiétante, comme repoussant l'agresseur peut-être, mais lui frayant la voie — pensera le spectateur²⁷ [...]

À travers cet *ekphrasis* (description de l'œuvre dessinée), Octave dit que Tonnerre (le peintre fictif) nous montre le mécanisme de ce solécisme ; Lucrèce a du dégoût pour l'homme qui est sur le point de la violer et elle exprime ce dégoût avec une partie de son corps ; mais, en même temps, elle fait un geste comme si elle accueillait cet homme avec une autre partie de son corps. Cela va sans dire que ce n'est en aucun cas une défense du viol : ce que Tonnerre nous montre, c'est l'exemple d'un phénomène étrange où le même corps exprime à la fois le dégoût mental et le plaisir physique. Il y a là certainement une « déviation » ou une « faute » du corps, comme le « solécisme » au niveau de la grammaire.

Ce « solécisme » du geste se profile dans les situations sans parole : dès que la parole recule, le corps « en tant que lieu de rencontre des impulsions » commence à parler beaucoup plus éloquemment que la parole. Octave, qui meurt d'envie de saisir l'essence de Roberte, tente de voir les impulsions dans le corps de Roberte comme s'il devêtait des voiles un par un : il s'agit de faire parler le corps et de lui faire jouer une pantomime. *En le faisant, ne peut-on pas ouvrir un nouveau chemin de la communication ?* C'est la problématique cardinale de Klossowski et le sens profond qu'il a donné à la scène des barres parallèles.

4. Pourquoi écrire?

Pourquoi Roberte décrit-elle alors ce qu'il lui est arrivé dans son cahier du « libre examen » ? Que signifie ce flash-back ? On peut dire que Roberte qui se souvient de sa propre expérience donne un rôle au langage. Jusqu'alors elle menait une vie normale en entretenant la continuité entre son corps et sa propre identité, mais, désormais, elle ne peut plus continuer comme avant : elle a éprouvé qu'il y avait des éléments mystérieux, funestes et discontinus dans sa vie ou plutôt dans son corps lui-même. La scène muette fonctionne comme un dispositif qui permet de représenter la discontinuité de la vie, et même les seuls mots de Roberte : « Éteignez-donc²⁸⁾ ! » ne permettent pas de restituer la présence du corps au contexte de la vie quotidienne. Par contre, après cet incident, Roberte déverse un torrent de paroles dans son cahier de libre examen. Cela nous indique que c'est par l'écriture qu'elle peut récupérer totalement la continuité de sa vie : sans cela, elle ne peut se maintenir une seule minute. Elle doit résister à cette discontinuité qui menace sa vie²⁹⁾.

Mais, ce qui est intéressant, c'est que Roberte ne s'aperçoit pas que, par cette écriture, elle cherche à récupérer également la discontinuité apportée par son expérience. Le langage lui-même incarne la continuité de la vie quotidienne, mais, par sa propre écriture, elle retrouve doucement son plaisir. Elle écrit non seulement pour la restitution de la continuité de sa vie, mais aussi pour la répétition de son expérience qui est totalement discontinu.

On peut voir ici la même idée que dans la postface des *Lois de l'hospitalité* : le narrateur ne prétendait-il pas à la nécessité d'un « équivalent » pour éviter la folie ? Et cet « équivalent » ne devait-il pas être trouvé également pour ne pas renoncer au signe unique ni au monde ? Chez Klossowski, comme dit Deleuze, il y a certainement « un étonnant parallélisme du corps et du langage³⁰⁾ », ou plutôt « une réflexion de l'un dans l'autre³¹⁾ ». La scène des « barres parallèles » se déroule selon ce parallélisme. La présence du corps ne se répète jamais sans l'écriture, et, par cette répétition, l'« occasion particulière » de Roberte entre dans une nouvelle dimension. Avec son journal qui n'est pas forcément supposé être lu par les autres, Roberte tente de faire entendre son propre phantasme à elle-même, mais cet acte reflète aussi le désir immanent dans nos actes de communication, car, quoiqu'il en soit du journal intime ou de la publication, l'acte d'écriture consiste d'abord à s'adresser à celui qui écrit. De même, le narrateur de la postface écrit avant tout pour lui-même : il y a là justement le désir de communiquer son propre phantasme à lui-même aux limites de la folie.

Mais il faut faire attention : cela ne nous garantit aucune réalisation de ce désir. Il y a deux processus dans la communication : d'abord, la communication pour faire entendre le phantasme au sujet qui parle, et puis, la communication pour le faire entendre à l'autre personne. Celle-ci concerne le rapport du « moi » avec l'autre ou avec « le monde », et celle-là concerne le rapport

du « moi » avec « moi-même »³²⁾. Toujours est-il que le décalage est inévitable, car il s'agit toujours de l'interprétation de son propre phantasme. Quelques efforts que « je » fasse pour le faire comprendre à moi-même, une fois que « je » le transforme en code des signes quotidiens, l'altération se produit. Et la lecture par l'autre, *a fortiori*, implique la double interprétation, parce que l'interprétation du phantasme par celui qui écrit est souvent suivie par la deuxième interprétation du lecteur.

Une telle situation autour de l'interprétation soulève fatalement le problème de l'incommunicabilité du phantasme. Puisque le phantasme n'a ni forme ni substance, on ne peut jamais communiquer son « équivalent » proprement dit. Nous communiquons plutôt à l'autre ou à nous-même « ce qui n'est pas équivalent ». Comme dit Maurice Blanchot, il nous faut prendre ce mot « équivalent » dans un sens nouveau³³⁾, car, en effet, il y a toujours un échange « inégal » entre nous. Il y a là aussi la même problématique que dans le contexte des études sur Nietzsche : Klossowski fixe le regard sur l'incohérence ou le « solécisme » qui se produit dans toute interprétation. L'acte de communication, bien qu'il provienne du désir de communiquer quelque chose « valant pour » son propre phantasme, n'est pas possible sans que se produise ce décalage. La notion de « simulacre » qui est importante dans toute l'œuvre de Klossowski consiste justement dans ce décalage : en décrivant le mouvement du corps, Roberte fait une « simulation » de son propre phantasme ; le langage y « simule » le corps.

Pour mieux comprendre cette notion, nous citerons un passage du journal d'Octave qui concerne son idée sur le « tableau vivant ».

En effet, si le genre du tableau vivant n'est qu'une manière de comprendre le spectacle que la vie se donne à elle-même, que nous montre ce spectacle sinon la vie se réitérant pour se ressaisir dans sa chute, comme retenant son souffle dans une appréhension instantanée de son origine ; mais la réitération de la vie par elle-même resterait désespérée sans le simulacre de l'artiste qui, à *reproduire* ce spectacle, arrive à se délivrer lui-même de la réitération³⁴⁾ [...]

Il utilise ici le mot « simulacre » comme la reproduction du « spectacle » que l'on entrevoit dans la vie. Il considère « le tableau vivant » auquel il s'attache comme un des moyens pour mieux exprimer ce spectacle et cette expression permet à l'artiste de se délivrer de la réitération de sa vie monotone. C'est la raison pour laquelle l'artiste fabrique sans cesse le simulacre de ce spectacle. Ce qui est remarquable dans cette citation, c'est que Octave utilise le mot « reproduire » avec « simulacre » ; il dit que le simulacre est la reproduction du spectacle. Mais quel est ce spectacle, sinon le phantasme de l'artiste qui le reproduit ? Le simulacre fabriqué

n'est pas « égal » au phantasme de celui qui le fabrique, mais « équivalent » au phantasme. C'est justement la raison pour laquelle Octave dit que l'artiste ne « produit » pas simplement le spectacle de la vie mais il le « re-produit ». En effet, Klossowski explique ce rapport entre la « reproduction » et le « simulacre » dans *Nietzsche et le cercle vicieux* :

Le simulacre n'est pas le produit du phantasme, mais sa reproduction savante, à partir duquel l'homme peut *se produire* lui-même, donc à partir des forces ainsi exorcisées et dominées de l'impulsion.

Le *Trugbild* — le simulacre — devient, entre les mains du philosophe « imposteur », la reproduction *voulue* de phantasmes *non-voulus*, nés de la vie impulsionnelle³⁵.

Il me semble que c'est une des meilleures explications de la notion non seulement de « simulacre » ou de « phantasme » mais aussi d'« équivalent » chez Klossowski. Dans la même page, Klossowski remarque l'importance de l'art avant tout comme le moyen pour interpréter le phantasme de l'artiste par le simulacre. Ce phantasme vient de la vie impulsionnelle, normalement sous-jacente du code des signes quotidiens. Selon Octave, le simulacre est, pour l'artiste, la reproduction du spectacle de la vie, mais, puisque le simulacre est quelque chose qui a été interprété, il ne garantit jamais l'autorité ou le prestige de l'original. C'est non seulement le cas de l'artiste ou du philosophe, mais aussi celui de tout le monde. Tant que nous interprétons nos phantasmes dans notre vie, nous simulons toujours ce que les phantasmes veulent dire. L'« équivalent » que le narrateur a recherché pour éviter la folie n'est pas autre chose que ce simulacre. Roberte et le narrateur de la « postface », en interprétant leurs propres phantasmes, fabriquent les simulacres par leur écriture. Le simulacre est la reproduction du phantasme, mais il est totalement conditionné par « l'infidélité » ou « l'inégalité » de l'« équivalent » et il provoque donc nécessairement un décalage qui est inséparable de tout acte d'interprétation.

5. Le phantasme et son exorcisation

Dans le contexte de son étude sur Nietzsche, Klossowski explique le mot « phantasme » comme un objet voulu par les impulsions et synonyme d'« image », fabriqué dans l'esprit en fonction de l'état de l'excitation³⁶. Cette définition est toujours valable dans le contexte des *Lois de l'hospitalité*, surtout dans la description des mains de Roberte. Dans *La Révocation de l'édit de Nantes*, on peut entrevoir partout le goût de Klossowski pour les mains, à côté de la scène des « barres parallèles ». Octave décrit la scène où Roberte a été immobilisée et s'est fait arracher un de ses gants par deux amis de son neveu Antoine :

[...] enfin F., l'ayant saisie au poignet, tira par le bout le fourreau des doigts. Dénudée, la longue main se pâma, la paume lumineuse. [...] Le revers du cuir reluisait encore à l'éclairage, que déjà Roberte sentait sa nature hâtivement déborder sa paume³⁷⁾.

Il semble que cette description des mains reflète un phantasme chez Octave qui regarde cette scène à la dérobée : ce qui est intéressant dans cette scène, c'est que Octave s'identifie avec Roberte et, par cette identification, il a l'illusion d'avoir entrevu la « nature » ou l'essence de Roberte. Ici, les gants de Roberte jouent un rôle de démarcation entre le phantasme d'Octave et le simulacre. Le spectacle de la main dégantée de sa femme lui apparaît comme si la nature de Roberte « débordait ». La description d'Octave n'est qu'une interprétation de son propre phantasme, c'est-à-dire la reproduction du spectacle qu'il a vu. Mais, ce qui est paradoxal, c'est que c'est à travers l'écriture d'Octave que le corps muet se présente, comme dit le narrateur de l'avertissement de cette trilogie : « l'épiderme de Roberte ne pourrait seulement pas frissonner sans ma syntaxe³⁸⁾ ». Cette « syntaxe » ici veut dire le règlement ou le système du langage : le corps de Roberte ne commence à briller que par cette disposition des mots. Dans la postface aussi, le narrateur dit presque la même chose :

La pénombre, la lueur de l'épiderme, le gant, autant de désignations non pas de choses existantes ici à ma portée, mais formant un ensemble au gré de l'irréelle pénombre. Tout de même c'est à moi, qui choisis ces termes, qu'appartient la faculté de les fixer³⁹⁾.

ou :

[...] je ne trouve qu'une désignation quotidienne aussi futile que la main gantée de Roberte comme figurant le plus promptement l'unicité de ce signe en lequel la pensée trouvait sa cohérence, soit que le gant fût avec la main de Roberte comme la cohérence même de la pensée avec le signe⁴⁰⁾ [...]

Les mains de Roberte décrites par le narrateur ne sont qu'une des désignations de ses propres phantasmes, en un mot, un des « équivalents » de ses phantasmes. Certes, les mouvements des mains sont à l'ordre du jour dans les scènes que nous avons vues auparavant, mais les « équivalents » peuvent prendre de nombreuses formes, comme « la pénombre », « la lueur de l'épiderme » ou « le gant ». Le signe unique est un « ensemble » de ces désignations des phantasmes du narrateur et c'est justement son écriture qui les « fixe » comme étant le signe unique. Le simulacre ne fonctionne que par cette fixation : avec ce simulacre, on continue à

simuler — et à stimuler — ce que le « phantasme » veut dire, et, pour le narrateur de la postface, c'est le seul moyen pour éviter la « folie ».

Si le décalage est toujours inévitable dans la communication, comment le désir de communiquer peut-il être satisfait ? Il est toujours difficile de répondre à cette question ; car, si j'ose dire, notre désir n'arrive pas toujours à la satisfaction. Le but de Klossowski consiste non pas à trouver le moyen pour arriver à la communication parfaite, mais à dévoiler le rapport entre notre désir de communiquer et son échec. Klossowski, non content de mettre au clair ce décalage, remarque que c'est le décalage même qui ouvre une autre possibilité de communication : c'est l'originalité de Klossowski. Nous ne communiquons que la contrefaçon de ce que nous croyons communiquer, mais, en fixant les yeux sur ce phénomène et en fabriquant consciemment le simulacre de notre phantasme, nous pouvons dévoiler l'univers de « l'intensité » qui est en général latente sous l'ordre du langage.

Si nous voulons être fidèles à nous-mêmes, nous nous apercevons qu'il y a quelque chose d'indicible au fond de nous-mêmes et nous sommes obligés d'écouter ce que le phantasme veut dire, mais, tant que nous sommes fidèles au phantasme et que nous voulons le communiquer, sa trahison est inévitable. Nietzsche et le narrateur de la postface des *Lois de l'hospitalité* partagent ce dilemme. Klossowski exprime ce dilemme aussi dans sa lecture de Sade : « comment rendre compte d'un fond de sensibilité irréductible autrement que par les actes qui la trahissent⁴¹⁾ ? » « Sensibilité irréductible », le vocabulaire typique de Klossowski comme « inintelligible fond », signifie l'incommunicabilité de nos phantasmes basés sur notre expérience vécue et personnelle. La contrainte obsessionnelle que le phantasme exerce sur nous est une contestation contre l'ordre collectif, mais la transgression et la dénonciation de cet ordre ne sont pas possibles sans supposer préalablement l'existence de cet ordre par lui-même. Autrement dit, nous ne pouvons pas « subvertir » le code des signes quotidiens ; nous ne pouvons qu'en « jouer », comme dit Roland Barthes⁴²⁾.

Mais, si le phantasme exerce une contrainte sur nous, c'est que ce phantasme a un pouvoir « démoniaque ». À ce propos, Klossowski dit plus tard dans le contexte du domaine de l'art, surtout de la fabrication de ses tableaux :

Le simulacre au sens *imitatif* est actualisation de quelque chose d'incommunicable en soi ou d'irreprésentable : proprement le phantasme dans sa *contrainte* obsessionnelle. Pour en signaler la présence — faste ou néfaste — la fonction du simulacre est d'abord exorcisante ; mais pour exorciser l'obsession — le simulacre *imite* ce qu'il appréhende dans le phantasme⁴³⁾.

Comme nous avons vu précédemment, Klossowski utilise le mot « exorcisé » aussi dans le contexte de ses études sur Nietzsche⁴⁴⁾. Selon lui, le simulacre a une double fonction : d'une part, il « exorcise » le pouvoir du phantasme obsessionnel en lui donnant une forme et en l'« actualisant ». Si le phantasme est incommunicable, c'est que le simulacre exorcise l'obsession du phantasme. D'autre part, le simulacre « imite » cette obsession : c'est-à-dire, il la cherche tandis qu'il l'éloigne. Klossowski considère que le tableau en tant que simulacre fonctionne comme l'exorcisation de la contrainte obsessionnelle du phantasme, mais il fonctionne aussi comme la convocation de cette contrainte. Dans une autre partie de ce livre, il dit : pour expulser d'une âme « un esprit malin », « il faut savoir lui parler sa propre langue, et pour le convaincre à [sic] sortir, lui offrir un autre lieu⁴⁵⁾. » En comparant le geste de l'artiste à celui de l'exorciste, Klossowski remarque que l'artiste résiste au pouvoir du phantasme et, en même temps, l'imité.

Certes, Klossowski parle ici principalement du domaine de l'art, surtout de la méthode de fabrication de ses tableaux, mais nous pouvons maintenant voir la même fonction du simulacre dont nous avons longuement parlé. Roberte écrit dans son cahier pour rétablir la continuité de son quotidien, mais aussi pour répéter les éléments discontinus de l'expérience qu'elle a eue : non seulement son écriture exorcise son phantasme (« un esprit malin »), mais aussi elle le fait entrer. De même, le narrateur de la postface des *Lois de l'hospitalité* a enfin trouvé l'« équivalent » de son phantasme dans son écriture pour éviter la folie ; mais, en disposant ses mots, il répète son obsession autour de Roberte et fixe son propre phantasme. Le cas de l'écriture de Nietzsche est pareil : en un sens, son écriture ne se déclenche que quand il a découvert l'aphorisme comme moyen d'expression de son propre phantasme, comme dit Klossowski sur Nietzsche :

Les hautes tonalités nietzschéennes ont trouvé leur expression immédiate dans la forme aphoristique : là même, le recours au code des signes quotidiens se présente comme un exercice à se maintenir continûment discontinu à l'égard de la continuité quotidienne⁴⁶⁾.

Il est impossible de poursuivre exclusivement la discontinuité de son propre phantasme : mais, par son écriture, Nietzsche, comme le « narrateur » et Roberte, a essayé de poser le langage, juste avant le pouvoir violent de son phantasme.

6. Conclusion

Klossowski sait bien que les phantasmes nous incitent toujours à indiquer leur existence, mais il sait également trop bien que, plus nous utilisons le langage pour les désigner, plus ce langage lui-même finit par prouver la difficulté de les saisir. Le narrateur de la postface des *Lois*

de *l'hospitalité*, Roberte et Nietzsche ont trouvé tous les trois l'« équivalent » de leurs propres phantasmes à travers leur écriture, mais, en même temps, ils savent bien que, ce qu'ils ont trouvé, ce n'est que l'« équivalent » ou le simulacre, et ce n'est pas du tout identique à leurs phantasmes. La notion de simulacre chez Klossowski, cependant, n'est pas considérée comme quelque chose de négatif. Klossowski tient l'impatience qui vient de l'impossibilité de saisir quelque chose d'insaisissable pour ce qui peut se rattacher à notre désir de communication et il tente de jouir volontairement de cette impatience. Il approfondit jusqu'au bout surtout, parmi les autres écrivains du XX^e siècle, la question suivante : *comment tentons-nous de saisir nos phantasmes qui restent toujours insaisissables et comment faisons-nous circuler leurs équivalents comme des contrefaçons — les simulacres ?* Il ne dénonce pas simplement le langage, ni cherche désespérément l'au-delà du langage : il affirme que notre monde lui-même présuppose un rapport tendu entre le langage et ce qui échappe toujours au langage. L'invention du « signe unique » chez Klossowski comme l'« équivalent » est le seul moyen d'atténuer la violence du phantasme, mais elle est aussi le moyen de graver le résidu de ce phantasme dans lui-même. Ce résidu se modifie, se multiplie, et se différencie sans cesse. Ce que nous appelons la « communication », ce n'est qu'un processus du conflit tendu entre l'attrait du phantasme et la fabrication du simulacre : c'est justement la condition de notre communication esquissée par Klossowski.

Notes

- 1) Pierre Klossowski, « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du même », in *Nietzsche : Cahiers de Royaumont*, Paris, Minuit, 1995[1967]. Cet exposé, fait en 1964, a été repris dans *Nietzsche et le cercle vicieux* (N désormais), Paris, Mercure de France, 1990[1969]. Nous citerons ce livre-ci désormais, car le texte de l'exposé en 1964 et de ce livre correspondant (pp. 93-103) sont identiques.
- 2) Maurice Blanchot estime que dans cette postface il y a « les pages les plus dramatiques qu'une écriture abstraite puisse nous donner à lire aujourd'hui. » (Maurice Blanchot, « Le rire des dieux », dans *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 196.)
- 3) Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité* (LH désormais), Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1995[1965], p. 333.
- 4) Klossowski s'explique plus tard à propos de cette postface : « j'ai essayé de rendre compte de ce qui avait pu se passer du côté de la seule pensée — indépendamment de la description romanesque que j'élaborais — soit à partir de la contrainte exercée par un nom en tant que signe se suffisant à lui seul — isolé de tout contexte explicite — valant pour tout ce qui a lieu dans le monde. » (Klossowski, « Protase et apodose », in *Arc*, n°43, 1970, p. 10)
- 5) LH, p. 334.
- 6) N, p. 99.
- 7) *Ibid.*
- 8) *Ibid.*, p. 98.
- 9) « Comment alors lui vient un sens et comment se constitue le sens dans l'intensité ? Mais justement, en

- revenant sur elle-même, même dans une fluctuation nouvelle ! En quoi, se répétant et comme s’imitant, elle devient un signe [...] » (*Ibid.*)
- 10) « un signe est d’abord la trace d’une fluctuation d’intensité. » (*Ibid.*)
- 11) *Ibid.*, p. 99.
- 12) *Ibid.*
- 13) LH, p. 343.
- 14) *Ibid.*, p. 335.
- 15) « J’ai dit que cette contrainte répondait, d’une part, à la cohérence incommunicable de la pensée par rapport au monde et, d’autre part, que cette cohérence répondait à l’incohérence où nous sommes dans le monde du fait d’y vivre avec nos souvenirs, nos attentes, nos projets — à l’exclusion de toute pensée se constituant ainsi en un signe unique valant pour tout ce qui a lieu dans le monde — donc que la vie était contrainte à la cohérence intrinsèque de la pensée. » (« Protase et apodose », *op. cit.*, pp. 10-11)
- 16) Nous traiterons l’emploi du mot « phantasme » de Klossowski dans la dernière section, mais il faudrait voir ici la définition dans le contexte psychanalytique et noter un petit problème graphique. Selon la définition de « fantasme (*Phantasie*) » dans *Vocabulaire de la psychanalyse* : « Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l’accomplissement d’un désir et, en dernier ressort, d’un désir inconscient. » (Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 152) Susan Isaacs, en 1948, propose d’adopter les deux graphies « fantasme » et « phantasme » pour désigner respectivement « les rêveries diurnes conscientes, les fictions, etc. » et « le contenu primaire des processus mentaux inconscients », mais, comme mentionné dans *Vocabulaire de la psychanalyse* (p. 156), l’éditeur de ce dictionnaire n’accepte pas le mérite de cette distinction. Mais pourquoi Klossowski n’adopte-il pas « fantasme » mais « phantasme » qui est moins général que le premier ? Malheureusement, nous n’avons pas encore eu de réponse claire à cette question.
- 17) LH, p. 341.
- 18) *Ibid.*, pp. 338-339. C’est Klossowski qui souligne le mot « mienne ».
- 19) *Ibid.*, p. 346.
- 20) *Ibid.*
- 21) *Ibid.*, p. 345. Klossowski dit aussi : « La ruse du signe unique est que cette possible folie en est une effective tant que nous croyons trahir la cohérence dans laquelle il nous enferme. Ruse pour laquelle il nous faut chercher un équivalent. Cet équivalent est le moyen de nous convaincre que nous n’avons pas sombré dans la folie. » (« Protase et apodose », *op. cit.*, p. 11)
- 22) LH, p. 42.
- 23) *Ibid.*, p. 45.
- 24) N, p. 53.
- 25) *Ibid.*, pp. 52-53.
- 26) LH, p. 14. C’est la citation de *Institution oratoire* de Quintilien (I, v, 10).
- 27) *Ibid.*, p. 23.
- 28) *Ibid.*, p. 44.
- 29) Klossowski lui-même considère cet acte d’écrire de Roberte comme une récupération de la continuité de la vie quotidienne : « Lorsque Roberte se relate l’incident et le confie à son cahier de libre examen [...], cette réflexion reprend la continuité *muette* — réintègre donc tout ce que l’incident avait de discontinu dans sa propre journée — alors même que Roberte répondait par ses réflexes — selon

- l'idiome propre au mutisme — à l'échange de cette conversation. » (Pierre Klossowski, « L'idiome corporel est-il un simulacre de communication? » (1979), dans *Ressemblance*, Ryôan-ji, 1984, p. 53.)
- 30) Gilles Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1997 [1969], p. 325.
- 31) *Ibid.*
- 32) Nous voyons ici la même structure que celle des deux niveaux de cohérences que nous avons examinées dans la section précédente : la cohérence entre « moi » et « moi-même » et la cohérence entre « moi-même » et « le monde ». Chez Klossowski, l'échec de ces deux communications et la chute de ces deux cohérences au niveau de la vie quotidienne sont du même ordre mais c'est la condition nécessaire pour ouvrir le nouveau chemin de la pensée sur le langage.
- 33) « Mais le mot “équivalent” est trompeur, à moins de le prendre dans un sens nouveau : cela « vaut pour », mais non pas à la manière dont, dans le symbole ou l'allégorie, le signe vaut pour quelque sens transcendant ou immanent. Car ici c'est le sens qui vaut pour le signe, et l'équivalence n'est jamais donnée comme une égalité, fût-elle infinie, mais plutôt dans une pure inégalité. » (Maurice Blanchot, « Le rire des dieux », *op. cit.*, p. 198)
- 34) LH, p. 16. C'est moi qui souligne.
- 35) N, p. 196. C'est Klossowski qui souligne.
- 36) *Ibid.*, p. 77.
- 37) LH, pp. 59-60.
- 38) *Ibid.*, p. 9.
- 39) *Ibid.*, p. 335.
- 40) *Ibid.*, p. 344.
- 41) Klossowski, « Le philosophe scélérat » dans *Sade, mon prochain*, Seuil, 1967, p. 18.
- 42) Roland Barthes, en remarquant que la raison pour laquelle le surréalisme ne pouvait attribuer au langage « une place souveraine » est qu'il a visé une subversion directe des « codes », dit : « d'ailleurs illusoire, car un code ne peut se détruire, on peut seulement en “jouer”— [...] » (« La mort de l'auteur » (1968), dans *Œuvres complètes*, tome III, 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, p. 42)
- 43) Klossowski, « Du tableau en tant que simulacre » (1975), dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, pp. 76-77. C'est Klossowski qui souligne.
- 44) Voir la note 35.
- 45) Klossowski, « Entretien avec Alain Arnaud » (1982) dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, pp. 106-107.
- 46) N, p. 102.