



# L'économie sémiotique du fantasme et le signe unique dans l'oeuvre littéraire de Pierre Klossowski

Simon Levesque

Number 8, 2020

Quand ego signe : sémiotique, fantasme, fantaisie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076273ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076273ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (print)

1929-090X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Levesque, S. (2020). L'économie sémiotique du fantasme et le signe unique dans l'oeuvre littéraire de Pierre Klossowski. *Cygne noir*, (8), 78–101. <https://doi.org/10.7202/1076273ar>

Article abstract

L'oeuvre littéraire de l'écrivain et peintre français Pierre Klossowski (1905-2001) présente d'importantes récurrences sur le plan thématique. *Le bain de Diane* (1956), *Les lois de l'hospitalité* (1965) et *La monnaie vivante* (1970) forment le corpus ici à l'étude. C'est au personnage de Diane/Roberte que nous nous intéressons plus particulièrement, en tant qu'elle est le « signe unique » et le symbole organisateur de la scène fantasmagorique dans l'oeuvre littéraire klossowskienne. Nous profitons de la parution récente de feuillets inédits de l'écrivain rassemblés sous le titre *Du signe unique* (2018) pour revisiter sa pensée et tâcher de cerner les propriétés singulières de ce « signe unique », de même que le rôle que tient celui-ci dans l'économie du fantasme klossowskien. C'est aux aspects proprement sémiotiques de cette oeuvre que nous voudrions accorder une attention particulière. La mise en rapport des propriétés singulières du signe unique klossowskien avec l'utopie de la monnaie vivante envisagée par l'écrivain en 1970 nous fournit l'occasion d'interroger le signe du point de vue de la valeur et des moeurs pour repenser à nouveaux frais la fameuse loi d'hospitalité formulée par Klossowski en 1956. En nous intéressant à la notion de signe dans la pensée klossowskienne, nous pensons contribuer à une mise en rapport productive entre les écrits « fictionnels » et les écrits « notionnels » de l'écrivain, dont la connexion n'est pas toujours aisée.

© Simon Levesque, 2020



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## L'ÉCONOMIE SÉMIOTIQUE DU FANTASME ET LE SIGNE UNIQUE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE PIERRE KLOSSOWSKI

En inventant ce signe, la pensée m'éviterait-elle  
l'aliénation de moi-même, sans mémoire aucune?  
Pour qui donc le signe, sinon pour moi? N'étions-  
nous point l'un pour l'autre? Ou bien le signe, pour  
lui-même, m'empêcherait-il d'être encore moi?

Pierre Klossowski<sup>1</sup>

En 1956 paraît *Le bain de Diane* de Pierre Klossowski. Dans ce livre court mais fulgurant, l'auteur réinterprète le mythe antique de Diane et Actéon transmis aux modernes par Ovide dans ses *Métamorphoses*. Si Ovide faisait tenir le récit sur quelques pages, Klossowski, lui, déploie dans la durée le moment extraordinaire où Actéon voit la déesse nue au bain, qui le transforme en cerf, l'aveugle et le fait dévorer par ses chiens. Klossowski modifie cependant un paramètre important du récit : la rencontre entre Actéon et Diane n'est pas fortuite ; l'Actéon de Klossowski *veut* surprendre la déesse nue. D'après Hervé Castanet, grand commentateur de Klossowski s'il en est,

Diane et Actéon sont l'emblème de l'excellence du fantasme dans sa fixité, sa monotonie, sa résistance à l'interprétation signifiante – le fantasme en tant qu'il est l'unique fenêtre sur le réel de la cause. C'est parce qu'il chiffre, en silence, la jouissance de celui qui se fait regard, pur objet regard, que ce fantasme est fascination<sup>2</sup>.

Le mythe de Diane et Actéon constitue le modèle sur lequel Klossowski a bâti nombre de variations à travers son œuvre littéraire, et en particulier toutes les scènes érotiques que comporte *Les lois de l'hospitalité*, volume paru en 1965 dans la collection Le Chemin chez Gallimard et qui rassemble les trois récits formant ce qu'on pourrait appeler « la trilogie de Roberte » : *Roberte, ce soir* (1954), *La révocation de l'Édit de Nantes* (1959) et *Le souffleur* (1960). Dans ces textes, le personnage de Roberte reprend en quelque sorte le rôle de Diane, devenue mortelle. L'époux de Roberte, Octave/Théodore, joue le rôle d'Actéon, voyeur jouissant de révéler une part secrète de Roberte en l'humiliant. C'est à Roberte que nous nous intéresserons plus particulièrement dans cet article (mais sa signification n'est jamais donnée qu'à travers le regard

porté sur elle), en tant qu'elle est le « signe unique » et le symbole organisateur de la scène fantasmatique dans l'œuvre littéraire klossowskienne.

Nous profitons de la parution récente de feuillets inédits de l'écrivain rassemblés sous le titre *Du signe unique* (2018) pour revisiter sa pensée et tâcher de cerner les propriétés singulières du « signe unique » et le rôle que tient celui-ci dans l'économie du fantasme klossowskien, tel qu'il nous est donné à lire en particulier dans *Les lois de l'hospitalité*. Avant d'aller plus loin, il faut sans doute dire que le personnage de Roberte est fortement inspiré de l'épouse de l'écrivain, Denise Morin (leur mariage a lieu en 1947). La transposition est confirmée après 1970, alors que Klossowski n'écrit plus, mais peint, suivant toujours le même motif obsessionnel, celui de Roberte, à qui il donne la physionomie explicite de sa femme Denise<sup>3</sup>. C'est donc à une pensée du couple monogame que nous avons affaire, et plus particulièrement aux modalités de représentation du fantasme obsessionnel de la « femme unique ». Au seuil de ce fantasme existe une règle morale, que figure inlassablement les *Lois de l'hospitalité* : le don (ou le « prêt »), par Octave/Théodore, de son épouse Roberte à d'autres hommes afin de mieux la posséder. Indépendamment de ce que veut bien en croire l'époux, cette soumission rituelle à l'adultération et au viol se fait toujours au détriment de l'épouse qui, pour sexuellement émue qu'elle puisse être, s'en trouve humiliée, pervertie et même travestie. La transgression orchestrée par l'époux ne vise donc pas à susciter un sentiment de compersion, mais au contraire à problématiser un rapport de possession obsessionnel.

Dans ses notes, Klossowski écrit : « J'ai rencontré Roberte et j'ai pu surprendre en elle Artémis [Diane]. Entre ces deux noms il y a tout le labyrinthe qui conduit de la vie de l'épouse adultérable, sans légitimation possible, à un état culturel disparu depuis des millénaires<sup>4</sup>. » En tant qu'épouse mortelle, Roberte est adultérable ; en tant que femme unique, exclusive à l'homme, elle est l'incarnation universelle d'une féminité interdite, d'où l'image d'Artémis-Diane, symbole de la femme interdite parmi toutes. De cet acte d'adultération de la femme-propriété voulu par l'homme, il faut tâcher de comprendre la motivation sous-jacente : qu'un échange ait lieu et que, par cet échange, une valeur puisse être attribuée au bien par définition inaliénable (ou inéchangeable) de l'époux (d'après la règle maritale), à savoir sa femme<sup>5</sup> ; que par cette transaction le corps acquière une valeur d'usage et qu'il s'érige *en même temps* en valeur d'échange. Ainsi s'énonce, en raccourci, l'utopie klossowskienne de la « monnaie vivante » dans laquelle culmine toute son œuvre.

C'est aux aspects proprement sémiotiques de cette œuvre que nous voudrions accorder une attention particulière, notamment à la notion de « signe unique » dans son rapport au fantasme et à sa représentation. Cependant, la pensée klossowskienne est

d'une telle densité, et ses différentes ramifications tellement intriquées, qu'il nous apparaît inévitable de l'approcher plus largement d'abord, et de rétrécir ensuite la focale pour y pénétrer plus en profondeur. En suivant de près la pensée de Klossowski, il apparaît sans surprise que *penser le signe, c'est nécessairement penser la valeur*. Ce qui est plus surprenant, en revanche, est la voie d'intellection singulière et fort provocatrice dont s'est saisi l'écrivain pour penser ces problèmes proprement sémiotiques.

Cet article est divisé en six sections. Dans la première section, nous nous intéressons aux fondements de la pensée klossowskienne du signe. Dans la deuxième, nous nous intéressons au fantasme comme écran, puis, dans la troisième, au fantasme comme événement. Ces deux dernières sections culminent dans la quatrième, qui tâche de rendre raison de l'économie du fantasme à partir des représentations que nous offre la trilogie de Roberte. Dans la cinquième section, nous tâchons de définir le signe unique dans son rapport au fantasme. Enfin, c'est à l'idée de monnaie vivante qu'est consacrée la sixième et dernière section.

Il n'est pas évident de se poser avec clarté dans l'œuvre de Klossowski et plusieurs commentateurs nous ont servi de guide dans cette aventure. Les travaux d'Anne-Marie Dardigna, de Gilles Deleuze, d'Hervé Castanet, de Thierry Tremblay et d'Alain Arnaud, tous cités à de nombreuses reprises ici, nous auront été salutaires. À travers nos lectures, nous avons bien sûr veillé à dégager une interprétation qui nous est propre. En nous intéressant tout particulièrement à la notion de signe dans la pensée klossowskienne, nous pensons contribuer à une mise en rapport productive entre les écrits « fictionnels » et les écrits « notionnels » de l'écrivain, dont la connexion n'est pas toujours aisée.

### **Une pensée théologique et pulsionnelle du signe**

Avant toute chose, il est nécessaire de dire de la pensée klossowskienne qu'elle est fortement empreinte de théologie chrétienne et des subtilités de docteurs de la scolastique médiévale. Klossowski a d'abord voulu devenir prêtre, mais il connaît au milieu des années 1940 une importante crise spirituelle qui le fait dévier de sa vocation cléricale. La complexité de sa pensée n'est pas sans présenter un intérêt tout particulier pour nous puisqu'elle s'organise autour de la question du signe, de son statut et de ce qu'il peut contenir ou conduire. Tout l'enjeu du signe est la communication, et nous verrons bientôt que la possibilité même d'une *communication véritable* constitue la principale obsession de l'écrivain.

La théologie klossowskienne compte trois niveaux ontologiques : celui des corps matériels et pulsionnels, celui des esprits immatériels et spirituels, celui, enfin, des forces

intermédiaires qui organisent les rapports qu'entretiennent entre eux les deux premiers et qui donnent lieu à « un monde entièrement construit sur des signes<sup>6</sup> ». Le fantasme n'échappe bien sûr pas à cette tripartition fondamentale, mais il conjoint à lui seul les trois niveaux sémiotiques identifiés : toute la difficulté est d'établir comment, précisément. Nous verrons que le fantasme s'organise en fonction d'un signe unique, lequel ne saurait coïncider, d'après Klossowski, « qu'avec un événement ou un objet dénommé dans la pensée, indépendamment du fait que l'objet existe ou que l'événement se soit produit dans le monde<sup>7</sup> ». Il nous faudra donc interroger la nature d'un certain nombre de concepts sur lesquels repose le signe unique lui-même, à commencer par l'événement énoncé, dont Klossowski affirme la discontinuité par rapport au monde. Proche de Benveniste pour qui l'énoncé élicite la réalité linguistique qu'il désigne<sup>8</sup>, Klossowski écrit :

Par lui-même le signe donne lieu à un énoncé de l'événement ou de l'objet, sans nulle référence au monde ni au souvenir du monde, puisque le *lieu* donné aux énoncés tient ici *lieu* de monde, donc de mémoire. L'énoncé est discontinu par rapport au monde. Il est en soi ce que le signe désigne<sup>9</sup>.

Inspiré par les « écrits de folie » de Nietzsche, Klossowski développe, à partir de 1969, une sémiotique pulsionnelle<sup>10</sup>. Selon cette conception, le signe désigne toujours une intensité, et le signe unique cherche à désigner une intensité première, soit la « chose » la plus importante pour un sujet, qui détermine toute sa pensée, car, écrit Klossowski, « nous ne vivons pas *tout ce qui arrive* dans l'univers sinon que *par une seule chose* qui nous affecte plus que d'autres choses, en vertu d'une intensité, proprement la nôtre<sup>11</sup> ». Autrement dit, chacun organise sa réalité d'après un « signe unique » qui lui est propre, et ce signe unique est tributaire de sa vie pulsionnelle singulière. Mais ce signe unique est-il seulement communicable? C'est bien là tout l'enjeu du fantasme, qui voudrait être un échange, mais qui, nous le verrons, s'avère le plus souvent une répétition du même, sans différence, donc sans communication véritable.

### **Le fantasme comme écran**

Dans *Les châteaux d'Éros*, Anne-Marie Dardigna parle du travail d'optique valorisé par Klossowski dans la construction des scènes imaginaires organisées autour du fantasme de Roberte (le fantasme dont Roberte est le nom)<sup>12</sup>. Elle souligne le caractère légiférant du regard sur l'autre féminin ; savoir bien *voir* l'autre (Roberte) permet de le maîtriser, d'où l'insistance de Klossowski à travailler la focalisation pour conduire précisément le

regard de son lecteur, dont il veut faire son complice dans l'énonciation du fantasme. Les lois du regard seraient ainsi « la métaphore complexe du comportement du narrateur masculin face à l'être féminin imaginaire<sup>13</sup> ». Dardigna nous rappelle la façon dont Lacan définit le regard comme vecteur de construction de notre rapport aux choses : « dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard<sup>14</sup>. » Cependant, dans ce premier ouvrage, Dardigna semble mésestimer par moments la valeur proprement poétique des scènes imaginaires des *Lois de l'hospitalité* au profit d'une posture de dénonciation des représentations et de leur organisation (posture en soi tout à fait valable au demeurant)<sup>15</sup> :

La scène imaginaire, sous l'alibi de la représentation libertine, qu'est-ce d'autre, finalement, sinon le moyen de faire admettre au lecteur potentiel (homme ou femme) les ratiocinations séniles d'un collabo réactionnaire (Octave) comme le comble du raffinement érotique, le renoncement au rapport sexuel comme la quintessence de la perversion libératrice et la peur des femmes comme l'attitude exemplaire de la virilité<sup>16</sup>?

Nous pensons pour notre part que la scène imaginaire, comme écran du désir, est l'occasion d'éprouver un modèle sémiotique du fantasme ; le modèle klossowskien. Nous nous rallions cependant à la pensée de Dardigna lorsqu'elle écrit que « le phallus [y] fonctionne comme le garant du sens<sup>17</sup> » et que, ce faisant, Klossowski reconduit « ce vieux rêve de symétrie sur le corps de la femme qui occulte précisément le féminin en elle<sup>18</sup> ».

Le fantasme klossowskien représente la femme désirant malgré elle le désir masculin et qui s'humilie du fait qu'elle nie sa subjectivité et son désir propres :

Il fallait que Roberte prît goût à elle-même, qu'elle fût curieuse de se retrouver dans celle que j'élaborais avec ses éléments et que peu à peu elle voulût, par une sorte d'émulation avec son propre double, surpasser même les aspects qui s'ébauchaient dans mon esprit : il importait donc qu'elle fût constamment entourée de jeunes gens en quête de facilités, d'hommes désœuvrés<sup>19</sup>.

La pornographie klossowskienne fonctionne par malléabilité des corps, qui voudrait entraîner une malléabilité de l'esprit : que Roberte peu à peu accepte son sort, et qu'elle reconnaisse en celui-ci la valeur de sa dépossession au profit de la jouissance de l'homme, tel est ce qu'espère Octave/Théodore de sa femme. Klossowski l'écrit lui-même : « Obsession du signe (R) [Roberte] : le besoin de soumettre autrui à sa contrainte<sup>20</sup>. » En laissant libre cours aux manipulations les plus perverses de l'érotisme masculin, c'est ni plus ni moins un geste d'abolition du féminin qu'accomplit la poétique klossowskienne.

Thierry Tremblay parle de « sémiologie négative » pour qualifier l'écriture de Klossowski<sup>21</sup>. Nous voudrions pour notre part montrer quelle positivité portent les schémas relationnels mobilisés par le fantasme klossowskien, à commencer par le fantasme du signe unique. En poursuivant un tel projet, notre intérêt n'est bien sûr pas de légitimer l'imaginaire misogyne des *Lois de l'hospitalité*, mais d'en analyser les ressorts fantasmatiques afin d'en tirer une compréhension générale qui puisse rejaillir au dehors de la littérature – dont nous ne nous contenterons pas, à l'instar de Bataille, de consacrer l'irresponsabilité (vis-à-vis de l'ordre social, politique et historique), non plus que la culpabilité imputable au devoir de transgression qui serait le sien<sup>22</sup>. La prise en charge du fantasme par le discours confère sa condition de simulacre à celui-ci et occasionne du même coup sa communicabilité, qui en fait un objet relationnel sujet à l'échange et à la dispute. Contrairement à Barthes, pour qui « "ce qui se passe" dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien<sup>23</sup> » (Barthes réduit l'œuvre au langage et, dans le même temps, relaie le langage à un « ordre supérieur » autonome), nous refusons pour notre part d'abstraire péremptoirement la logique du récit de l'ordre social plus général qui la détermine. La continuité sémiotique entre le discours social et le discours littéraire est évidente ; la communication de l'œuvre littéraire en dépend. Ainsi que l'écrit Castanet, « le fait d'écrire suppose l'appartenance à une généralité. En parlant, en écrivant, un sujet singulier entre dans la généralité qui fait lien social parce qu'elle est commune et donc partageable<sup>24</sup> ». Nous voudrions donc interroger la fantasmatique klossowskienne telle que son œuvre littéraire l'actualise, et ce, afin de mieux comprendre le partage qu'elle occasionne.

### **Le fantasme comme événement**

Les tableaux érotiques décrits dans la trilogie de Roberte sont des variantes occultes du signe unique « Roberte ». À travers eux chaque fois un même événement est rejoué, qui rattache imaginativement le narrateur à l'être primordial platonicien : quelque chose comme une substance parfaite et immuable, consubstantielle à l'esprit et que l'intellect voudrait naturellement rechercher. Klossowski pense le fantasme sous le régime de la fantaisie, ou plus exactement du *simulacre*, qui n'est jamais qu'une image (corrompue) de la vérité essentielle, un signe celant son objet à l'intérieur d'un système complexe de reflets<sup>25</sup>. À cet effet, Tremblay avance que Klossowski

reprend une conception qui voit dans l'icône une reproduction résiduelle d'un original introuvable. D'où justement le caractère scénique des événements décrits dans les

romans comme celui des figures dans les tableaux. Il s'agit pour lui d'événements et donc de moments qui sont par nature inimitables<sup>26</sup>.

Acquérant le statut d'*événement*, ces tableaux littéraires gagnent une dimension mémorielle qui leur est constitutive et qui dissimule une part absolument incommunicable, car comme l'écrit Gilles Deleuze, dans le fantasme, « tous les événements communiquent en un<sup>27</sup> ». D'après Klossowski,

[i]l est dans la nature même de la re-présentation « érotique » de substituer le signe à la fonction du souvenir. Les détails « voluptueux » ne le sont en réalité qu'autant qu'ils sont des *signes* se renvoyant un contenu de signification dont aucun n'est jamais réellement rempli. À telle enseigne que le plaisir sourd qui en fait l'attrait prétendu ne fournit en vérité que le *prétexte* aux modalités spécifiques de la pensée<sup>28</sup>.

Deleuze s'est intéressé au fantasme klossowskien d'après le caractère d'événementialité que présentent les tableaux érotiques des *Lois de l'hospitalité*<sup>29</sup>. Dans la trentième série de sa *Logique du sens*, qui traite du fantasme (ou phantasme, selon sa préférence orthographique, qui est aussi celle de Klossowski), Deleuze écrit : « Ni actifs ni passifs, ni internes ni externes, ni imaginaires ni réels, les phantasmes ont bien l'impassibilité et l'idéalité de l'événement<sup>30</sup>. » Et il ajoute immédiatement après : « l'événement, c'est le sens lui-même<sup>31</sup> ». Si le sens du fantasme tient dans son caractère d'événement, alors il s'agit de feuilleter cet événement pour en découvrir toute l'épaisseur. Mais il convient d'éviter le piège d'une quête d'un sens qui se donnerait comme explication ou cause. La recherche prendra plutôt la forme de l'exploration et suivra les chaînes signifiantes que noue l'événement. Pour Deleuze, « [c]e qui apparaît dans le phantasme, c'est le mouvement par lequel le moi s'ouvre à la surface et libère les singularités acosmiques, impersonnelles et pré-individuelles qu'il emprisonnait. À la lettre, il les lâche comme des spores, et éclate dans ce délestage<sup>32</sup> ». C'est donc moins l'événement du fantasme lui-même qu'il s'agit de feuilleter que l'inscription du sujet dans cet événement.

Le sujet, en effet, présente une épaisseur particulière dans l'énonciation du fantasme, mais ce faisant, il ne fournit jamais ses coordonnées exactes par rapport à celui-ci. Tel qu'il se donne à interpréter, l'événement est porteur d'« une multiplicité d'effractions du singulier<sup>33</sup> » dont il faut pouvoir rendre compte. Selon Laplanche et Pontalis, dans l'énonciation du fantasme, le sujet peut être représenté participant à la scène sans qu'une place lui soit d'emblée assignée<sup>34</sup> ; il est présent dans l'épaisseur même de l'événement et s'y confond. Ainsi écrivent-ils encore : « Le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène<sup>35</sup>. » Il convient alors d'interroger les paramètres poétiques de la scène – énonciation, focalisation, organisation de l'espace et du temps, rythme, etc. – en prenant soin d'interroger la présence du sujet dans l'organisation scénique. Pour



cette raison même, Catherine Clément avance que « le terme de *fantasme* relève bien d'une ultime confusion entre esthétique et psychologie<sup>36</sup> ». C'est pourquoi, selon elle, « une éventuelle sémiotique du fantasme, fondée sur la formalisation qui peut en être faite, se limite à une description partielle d'une certaine combinatoire<sup>37</sup> ». Toutefois, en envisageant différemment le travail de l'analyse sémiotique, soit en assignant à celle-ci une autre tâche que la formalisation des phénomènes ou des énoncés (qui demeure néanmoins une de ses prérogatives), nous croyons pouvoir dépasser le seuil de la simple description pour parvenir à une compréhension véritable. Nous voulons penser la sémiotique comme méthode d'enquête des temporalités suspendues caractéristiques de la scène fantasmatique. Puisque *l'arrêt sur sémiose*<sup>38</sup> pointe nécessairement dans toutes les directions du continuum dont l'image est issue et où elle se dégorge, il nous semble qu'une telle méthode permette précisément le genre d'exploration qu'appelle la scène fantasmatique.

Les scènes fantasmatiques de Klossowski sont des durées suspendues qui ne cessent de se déplier en un système complexe de reflets – Deleuze parle de « cascades figées<sup>39</sup> » – et d'indiquer leur épaisseur temporelle ; elles n'ont de cesse d'indiquer que leur sens est à chercher dans cette épaisseur même. Et cette épaisseur correspond au temps de la *réflexion*, faite de dilemmes et de paradoxes, de réfractions et de contrefaçons, comme en témoigne cette scène du *Bain de Diane* où Diane est sur le point de se montrer à Actéon : « 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 » ; mais le « corps dans lequel elle va se manifester à elle-même, c'est à l'imagination d'Actéon qu'elle l'emprunte<sup>40</sup> ». Ainsi en va-t-il de la fragmentation quasi infinie de l'instant fatidique où Actéon voit enfin la « vulve vermeille » de Diane, qui, au même moment, l'asperge d'un jet d'eau qui l'aveugle splendidement :

D'une main [Diane] 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 elle découvrait sa vulve vermeille, découvrait ses lèvres secrètes : Actéon voit ces lèvres infernales s'ouvrir à l'instant même où le jet d'eau lui ruisselle sur les yeux et l'aveugle [...] <sup>41</sup>.

Cette durée suspendue, cette épaisseur qui prend forme dans la réflexion est celle du fantasme lui-même, qui dissout le sujet dans l'image-événement. Celui-ci n'est jamais réduit au regard (celui d'Actéon-voyeur par exemple) ; sa présence est diffuse, dissolue dans l'énonciation. Selon Deleuze, « toute l'œuvre de Klossowski tend vers un but unique : assurer la perte de l'identité personnelle, dissoudre le moi<sup>42</sup> ». Le dis-

soudre, oui, ou le suspendre momentanément. Klossowski dirait : révoquer le corps ; un instant renvoyer le corps à l'oubli de sorte que l'esprit suspendu se ramifie à la scène pour que vive le fantasme. Mais « la scène, dirait-on, recommence par saccades<sup>43</sup> » : elle est répétition du même, obsessionnellement. Le signe, en suspendant la mémoire, « se retrouve toujours le même à la place de ce que le souvenir développerait. [...] Il n'y aurait donc pas de développement dans le signe, puisqu'il est à lui seul un instant de la mémoire suspendue<sup>44</sup> ». Vecteur de récursion, le signe unique (Roberte) est le motif sur lequel s'élabore une intensité qui ne fait jamais que se désigner elle-même. Nous développerons plus avant cette idée dans les sections suivantes.

### **L'économie du fantasme klossowskien**

D'après Dardigna, ce qui procure du plaisir dans la représentation érotique, c'est « le spectacle d'une femme réduite à l'impuissance<sup>45</sup> ». Est-ce bien cela qui procure du plaisir (à l'homme) et qui fait marcher l'économie fantasmagorique de l'érotisme littéraire, ou serait-ce plutôt d'imaginer une femme à qui cela plairait de se savoir réduite à l'impuissance (non sans résistance et velléités de censure de sa part, qui viennent confirmer le caractère essentiellement illicite du fantasme) ; d'imaginer une femme qui se saurait assujettie au regard expropriant de l'homme et qui, ultimement, se laisserait prendre aux jeux qui la réduiront inévitablement au statut d'objet sexuel? Il semble que cette précision soit nécessaire, car, comme le remarque d'ailleurs bien Dardigna, Roberte « se rend complice de la violence qui lui est faite, si ce n'est d'ailleurs qu'elle la sollicite et envisage avec complaisance ce qui devient sa propre chute<sup>46</sup> ». La subversion de la puissance de Roberte (puissance imputable à sa position de classe et à la moralité qu'elle se présume au vu de ses contemporains) et son humiliation feraient ainsi l'objet véritable du fantasme masculin.

Le désir surgit dans l'œuvre de Klossowski lorsqu'une figure féminine se voit attribuer des signes de pouvoir ; dès lors, écrit Dardigna, « il s'agit de transformer la souveraine en esclave<sup>47</sup> ». Toutefois, vouloir abolir le pouvoir de la femme, autrement dit vouloir réduire Roberte à sa chair, n'équivaut pas à nier sa valeur symbolique. C'est au contraire en vertu de cette valeur symbolique qui lui est reconnue que sa dégradation peut être conçue comme jouissive. Or, Octave/Théodore fait de cette dégradation (ou de ce maintien en position de subalterne) de Roberte une véritable obsession qui le mène en quelque sorte à devenir esclave de son fantasme<sup>48</sup>. Il en vient en effet à consacrer le plus clair de sa force intellectuelle à imaginer les variantes possibles de l'imagerie par laquelle son fantasme (Roberte adultérée) se perpétue, toujours même

dans sa structure mais renouvelé dans sa mise en scène. La leçon du *Bain de Diane* est bien celle-là au fond : la déesse doit être idolâtrée et profanée, et ainsi en va-t-il de la femme dont les atours sont tout à la fois menaçants parce que bestiaux, interdits parce que divins et, ultimement, irrésistiblement attirants précisément en vertu de ces deux premières qualités. L'attrait est corrélatif à la menace ; l'invitante Diane de Klossowski n'est-elle pas représentée gardée par ses cinquante chiens ?

Le corps – social et sexuel – de Roberte, inlassablement mis en scène par Klossowski dans son œuvre littéraire, est entièrement réductible au signe ; il est un corps fait de langage, corps malléable parce que déterminé par la volonté poétique de l'écrivain, qui en fait la matière ductile de son imagination. « Pour agir sur cette physionomie qui répondait au nom de Roberte, je l'avais décrite par ce signe qu'elle était devenue<sup>49</sup> », écrit Klossowski. Ce n'est pas Diane qu'Actéon voit au bain, mais une *idole*, un signe, un simulacre que porte son désir et qui fait écran à la divinité inaccessible. Maintes fois Klossowski précise comment Diane s'y prend pour « nous convaincre de la réalité théophanique de ses joues, de ses seins, de ses fesses<sup>50</sup> », qui n'est pourtant jamais qu'un leurre. La divinité ne saurait être vue : « la nudité de Diane n'est [...] qu'une image faisant barrage à l'essence inviolée<sup>51</sup>. »

Roberte est un succédané elle aussi, un régime de représentation substitué à un autre (ce qui est précisément la définition du leurre). À cet effet, Claire Moulène écrit : « chez Roberte cohabitent deux natures », et ces deux natures font d'elle un « personnage double<sup>52</sup> », à la fois femme et signe, essence de la féminité et incarnation féminine. En faisant d'elle le lieu d'incarnation du fantasme, Klossowski veut faire tenir en Roberte – dans le nom de Roberte – une impossibilité : l'incommunicable actualisé. Comme le signe tient lieu pour quelque chose d'autre, la langue s'accommode des mots pour dire la chair désirée, mais cette substitution de régime lie irrémédiablement l'imaginaire à la langue et l'accès véritable à la chair s'installe comme manque. Or, Octave rejette l'acte sexuel au profit du seul fantasme<sup>53</sup> : il se maintient ainsi dans l'écart que lui impose le signe, et s'il entend se rapprocher de Roberte elle-même, ce n'est jamais que par l'intermédiaire du « pur esprit », ou de forces créées subalternes, soit un « ange » ou quelque « démon intermédiaire »<sup>54</sup> qui lui garantissent une distance productive (sur le plan fantasmatique) et rassurante (au regard de la bestialité dérangeante des attributs féminins de Roberte). Car

entrer en contact avec le sexe d'une femme, c'est à la fois régresser jusqu'à l'animalité mais aussi risquer la plus grande des catastrophes, celle de sa propre mort. C'est autant d'ailleurs la mort rituelle de l'esprit qui est métaphorisée de la sorte, envisagée comme le prix à payer pour l'exercice de la sexualité. Prix énorme pour une sexualité maudite parce qu'elle est enlisement dans la matière, dans le corps de la femme, la « chair »<sup>55</sup>.

Ainsi nous demandons-nous : est-ce le signe même que l'écrivain cherche à dominer à travers ses variations sur le thème de la domination du corps féminin? Est-ce le simulacre du signe qu'il souhaite dénoncer? Le procès d'influence des « démons intermédiaires » dont est victime Actéon au moment de voir Diane nue figure bien cet assujettissement à la réalité fantasmatique qu'organise le signe récursif et que Klossowski s'emploie à décortiquer. Une telle hypothèse a le mérite d'éclairer l'obsession pour le signe unique qui travaille l'écrivain. Et il faut bien entendre comment ce *signe unique* dédouble en fait un désir de la *femme unique* et, peut-être surtout, le désir de son adultération<sup>56</sup>. Profaner Roberte incarnant la femme unique en qui Klossowski s'imagine faire tenir toutes les femmes possibles – « [c]ar la femme unique est en soi l'universelle féminité<sup>57</sup> » – revient alors à profaner le verbe même comme source de tous les simulacres.

Tremblay qualifie l'œuvre littéraire de Klossowski « de fictions dont les motifs et les intrigues sont à la fois de nature théologique et érotique<sup>58</sup> ». Maurice Blanchot y a vu pour sa part un savant « mélange d'austérité érotique et de débauche théologique<sup>59</sup> ». Castanet parle enfin d'une pensée du « *spéculaire* pornographique comme vérité théologique<sup>60</sup> ». Il nous semble que dans l'association monomaniaque du signe unique à la femme unique, Klossowski insuffle dans les scènes fantasmatiques et les poses érotiques de Roberte l'illusion d'une science universelle dont le modèle original (perversi par l'auteur) remonte au moins à Raymond Lulle et à ses conjectures théologiques sur l'Art général, dont le sujet « est de répondre à toutes les questions, en supposant que soit connu ce qu'indique le nom<sup>61</sup> ». Octave suppose en effet l'existence d'un langage secret des corps, d'une science de la pantomime qui lui permettrait de *désigner* la création même (dans son association matérielle-spirituelle) et d'ainsi atteindre à l'universel (Dieu étant le dépositaire de la substance originaire, et avec elle de toutes les possibilités). La scène fantasmatique klossowskienne, loin de n'être qu'une bête frivolité, voudrait conjindre la réminiscence des formes immuables (essentielles et inactuelles) à leur rémanence dans les corps (matériels et actuels) par l'intermédiaire de l'esprit (réfléchissant), lequel s'affirme comme un interprétant défini : le signe unique (Roberte)<sup>62</sup>. Tel serait le moteur proprement théologique de la vocation pornographique d'Octave.

### **Le signe unique en question**

Signe unique : « [u]n signe contient en puissance tous les autres sans jamais être aussi les autres<sup>63</sup> », écrit Klossowski. Roberte n'est jamais qu'un moyen de représenter le caractère absolu de ce signe unique et énigmatique, dont la suprématie essentielle fait

craindre et pour cette raison même se doit d'être défiée. Profaner Dieu s'avère alors le moyen de rejeter l'assujettissement impérieux qu'il impose à qui se réfléchit à travers lui. Mais profaner le signe ne permet aucune sortie hors du symbolique ; cette profanation ne fait au contraire que le reconduire. Klossowski semble en être tout à fait conscient, lui qui s'émeut de ce que le titre *Roberte, ce soir* comporte la marque implicite d'une prostitution du signe même : « *Roberte ce soir* énonce le signe prostitué<sup>64</sup> », écrit-il. Il s'agit donc bel et bien, à travers la prostitution de Roberte, de prostituer le langage, ce « double ultime qui exprime tous les doubles<sup>65</sup> », ce « simulacre princeps<sup>66</sup> » ; de le *dénoncer* comme simulacre, ainsi que le fait Octave de Roberte dans le chapitre intitulé « La dénonciation »<sup>67</sup>. Cette dénonciation est double, et par celle-ci s'ouvre un passage transgressif de la chair au langage et inversement.

*Dénoncer* quelque chose signifie porter cette chose à la connaissance publique (ou à une autorité détenant un pouvoir de répression). Dans *Roberte, ce soir*, la dénonciation s'effectue avec le concours du « pur esprit », auquel Roberte est « recommandée ». Octave dit bien : « Ce que j'ai dénoncé au pur esprit, [...] c'est d'abord l'inactualité même que le pur esprit partage avec Roberte<sup>68</sup>. » Il voudrait ainsi que Roberte acquière (ou regagne) la généralité de l'esprit, que son actualité corporelle soit entièrement révoquée dans l'Idéalité inactuelle des formes immuables platoniciennes – d'où les discussions d'Octave sur le mystère de l'union hypostatique (*communicatio idiomatum*) à l'origine de la conception chrétienne de la *personne*<sup>69</sup>. Roberte ne serait plus alors la femme d'Octave ni la tante d'Antoine – « Ne dis pas "ma tante". Dis : Roberte, et tu comprendras immédiatement<sup>70</sup> » –, mais l'image d'une femme désubjectivée, expropriée d'elle-même et remplie du désir masculin<sup>71</sup>. Le sujet fantasmant s'énonce ainsi à travers elle, qui conduit et fige l'objet du désir dans la scène dont elle est le *symbole organisateur*.

Mais Klossowski n'est évidemment pas dupe de l'inanité de cette opération. Il conçoit bien que Roberte est un signe et non une essence, qu'elle n'est qu'un simulacre qui à la fois autorise le désir d'Octave d'atteindre l'« essence inactuelle<sup>72</sup> » qui lui serait propre et rend cette atteinte proprement impossible. Roberte, de fait, agit surtout comme un écran. Qu'elle soit le symbole organisateur d'une répétition incessante du même, voilà ce qui devrait nous intéresser avant tout. *Signe unique, mais de quoi?* Signe unique d'un *échange* impliquant une différence, s'il a lieu<sup>73</sup> ; dans la sérialité du fantasme peut alors s'ouvrir une ligne de fuite salutaire. La répétition ne ressasse jamais que de l'identique, tandis que l'échange implique une différence – mais la communication véritable n'aura lieu que dans l'échange. C'est cette communication véritable que recherche Octave et qui explique ses penchants théologiques.

Rappelons-nous ce dialogue empreint de scolastique entre Octave et son neveu :

Réfléchis un peu à toutes ces subtilités des Docteurs que nous avons passées en revue pour expliquer cette union de la nature humaine et de la nature divine. Malgré leurs diverses interprétations, quelle était donc la condition sur laquelle tous s'accordaient pour concevoir cette union? — La perte de l'incommunicabilité propre à la nature humaine. — Et d'abord qu'est-ce que l'incommunicabilité? — C'est le principe selon lequel l'être d'un individu ne saurait s'attribuer à plusieurs individus, et qui constitue proprement la personne identique à elle-même. — Quelle est la fonction privative de la personne? — Celle de rendre notre substance inapte à être assumée par une nature soit inférieure, soit supérieure à la nôtre<sup>74</sup>.

*Communiquer* constitue au fond le désir profond d'Octave. Ainsi s'explique sa vocation pornographique, fondée dans l'ambition d'une « communication universelle authentique : l'échange des corps par le langage secret des signes corporels<sup>75</sup> ». Par cet échange, la dépersonnalisation peut advenir. La société pornographique définie par la loi d'hospitalité désignerait essentiellement ce lieu imaginaire où est rendue possible cette communication si particulière qui donne cours à la libre-immixtion des esprits dans les corps et entraîne la non-identité des personnes<sup>76</sup>. Dans le mythe klossowskien des souffles, les corps sont investis d'esprits multiples qui décloisonnent le moi<sup>77</sup>. Par eux est instauré l'ordre du fantasme que nous pouvons décrire, reprenant à Deleuze sa belle formulation, comme un « monde fascinant où l'identité du moi est perdue, non pas au bénéfice de l'identité de l'Un ou de l'unité du Tout, mais au profit d'une multiplicité intense et d'un pouvoir de métamorphose, où jouent les uns dans les autres des rapports de puissance<sup>78</sup> ».

Cela étant posé, il nous apparaît que la fantasmagorie klossowskienne donne corps à une *sémiotique contre-signifiante* au sens où Deleuze et Guattari définissent ce régime de signes : « le surcodage y est assuré par le Nombre comme forme d'expression ou d'énonciation, et par la Machine de guerre dont il dépend ; la déterritorialisation emprunte une ligne de destruction ou d'abolition active<sup>79</sup>. » La transgression envisagée par Octave est telle qu'elle constitue un affront direct au contrat moral qui détermine la société occidentale dans ses assises socio-anthropologiques. Cependant qu'Octave veut *faire société* – c'est bien ce qu'indique la loi d'hospitalité qu'il a conçue et qu'il pratique – cette société désirée échappe à l'État (à la morale d'État) en ce qu'elle travaille activement à détruire le moi qui fonde l'identité personnelle et le régime de sens commun. Pour faire société en marge de la morale d'État, un nouveau régime de sens commun doit donc être établi – d'où les réflexions de Klossowski sur le signe et la valeur.

Il faut bien voir que la loi d'hospitalité instaurée par Octave a pour unique visée d'accomplir cette vocation perverse qui est la sienne : réaliser la société pornographique. Or, elle requiert pour s'exécuter la mise en partage de Roberte, à qui l'on doit supposer la double compétence d'agir à titre de valeur d'usage et de valeur d'échange (comme

signe unique de la valeur). L'hôte aura plaisir à offrir ce signe par lequel la communication pourra avoir lieu. Il va de soi qu'un même langage (un même système de valeurs différentielles) doit être partagé pour qu'une communication prenne place. Mais dans le langage des corps communicants et de la chair mise en partage, point de différences sémantiques ; il n'y a que des différences d'intensité. La communication est strictement affective, ou émotionnelle. Le mouvement du sens est donné par la communication des esprits, par l'intensité « qui d'abord se désigne elle-même avant d'être désignante<sup>80</sup> » qu'insufflent les souffles dans les corps, où s'inscrivent leurs traces réfléchissantes.

« Le signe est trace, empreinte d'une intensité dans sa fluctuation<sup>81</sup> », écrit Castanet. Le sens serait donc à trouver dans l'anamnèse, marquée par les variations d'intensité qui font la pensée d'un sujet<sup>82</sup>. Or, Klossowski souligne que « rendre compte de la pensée en tant que fluctuation d'intensité revient à décrire la vie dans [son] incommunicabilité foncière<sup>83</sup> ». Le signe unique est le produit d'une recherche de cohérence de la pensée se désignant elle-même, car la pensée « n'a d'autre but que de se désigner par le *signe* de ce qui la porte à un suprême degré d'intensité : ainsi se prononce l'image de ce dont l'intensité est le besoin [...]»<sup>84</sup>. Le symbole organisateur du fantasme, dans sa récurrence, naîtrait ainsi du besoin de la pensée de se fixer dans un signe qui sache rendre compte des fluctuations d'intensité traversant le sujet. Seulement, cette genèse particulière qui caractérise le signe unique garantit aussi son incommunicabilité : « Pour que l'un pût rejoindre l'autre dans et par un *même* signe unique, il faudrait qu'ils admettent tous deux *leur commune aliénation* du monde et d'eux-mêmes en tant que tel et tel individu<sup>85</sup>. » Comment attribuer à un signe unique à soi une valeur en soi qui permette aussi d'introduire l'équivalence entre individus, et donc un échange véritable qui ne soit pas de l'ordre du simulacre? Pour tenter de répondre à cette question, la réflexion de Klossowski se déporte vers le concept de monnaie. La monnaie, en effet, est un signe auquel une certaine neutralité est supposée et qui, tout en agissant comme réserve de valeur, est censé permettre l'échange en vertu d'un principe d'équivalence, et ce, sans pour autant qu'un repère fixe le garantisse, sinon la monnaie elle-même.

### La monnaie vivante

D'après Klossowski, le fantasme présente une qualité inaliénable qui serait due à l'« émotion voluptueuse » qu'il procure, laquelle, bien que strictement privée, ne peut faire l'objet d'un échange en raison de « *l'immuabilité* de son usage<sup>86</sup> ». Il faut toutefois compter avec le « caractère proprement mercantile de la vie pulsionnelle au sein des individus », qui, « dès le moment où la fabrication des idoles fut jugée inutile », aurait

commencé d'être ignoré<sup>87</sup>. Partant de ces prémisses, Klossowski entrevoit toute une économie pulsionnelle, laquelle donne lieu à un combat de forces « pour et contre la formation du suppôt, pour et contre son unité psychique et corporelle<sup>88</sup> ».

Le suppôt désigne le sujet dans sa double nature pulsionnelle-affective et spirituelle : il est le lieu de rassemblement des forces qui le traversent et des pulsions qui l'animent autant que de l'énonciation autodésignante. Si « [l]a pensée ne se conçoit jamais sans suppôt<sup>89</sup> », le suppôt ne connaît pas pour autant la souveraineté du moi, car la pensée est « le verbe impersonnel absolument<sup>90</sup> ». En lui, écrit Klossowski, « vont s'élaborer les premiers schèmes d'une "production" et d'une "consommation", les premiers signes d'une compensation et d'un marchandage<sup>91</sup> ». Ainsi, d'après Castanet, « [l]a base de l'économie klossowskienne est celle qui, inauguralement, se met en scène, s'actualise, se représente [...] dans l'unité (provisoire) du suppôt<sup>92</sup> ». Les normes découlant de cette économie pulsionnelle détermineraient alors un code propre, dont la vie psychique et morale serait tributaire : « Tout vivant interprète selon un code de signes, répondant à des variations d'états *excités* ou *excitables*. De là les *images* : représentation, soit de ce qui a eu lieu, soit de ce qui pourrait avoir lieu – donc un *phantasme*<sup>93</sup>. »

Alain Arnaud nous rappelle que l'économie (*oikonomia*) a un sens théologique premier, qui désigne la gestion qu'opère Dieu sur sa création (notre maison, *oikos*). Gestion, donc, de l'ordre purement spirituel sur l'ordre temporel et matériel, dont on peine à déterminer le fonctionnement exact. On voit bien qu'il s'agit d'une économie domestique d'un genre assez particulier. Toutefois, ce terme d'« économie » désigne aussi « la formulation d'un mystère, celui qui associe en une seule personne, le Christ, deux natures, l'humaine et la divine. Dans les deux cas, une énigme et une tension<sup>94</sup> ». Le suppôt est le réceptacle de cette tension inaliénable dont il hérite par défaut et qui fait tout l'objet de l'économie du *pathos*. L'incommunicabilité propre au suppôt résulterait donc de ce conflit permanent des impulsions contradictoires qui se joue en lui à un niveau primitif et décisif.

La scène fantasmatique voudrait capturer un état du suppôt où le conflit intérieur se traduit en fascination parce qu'il se trouve à « la limite de l'intelligibilité [qui] est celle de l'inéchangeable<sup>95</sup> », de l'incommunicable. Arnaud parle d'« instantanés au sens photographique » :

des fragments prélevés sur le cercle qui emporte et ramène les identités successives du moi ; mais aussi des éclats de pensée ou de vision saisis dans leur « plus haute tonalité », celle des puissances en acte du *pathos*. À la fois une énergétique, une combinaison de forces et une cartographie, celle des moments temporairement arrêtés du moi<sup>96</sup>.



Traduisant poétiquement ces états suspendus du suppôt, l'écrivain soumet le fantasme au circuit de l'échange. Mais il faut bien voir que ce n'est qu'au prix de sa transformation en simulacre langagier, dont le lecteur pourra tirer une jouissance esthétique. « Le simulacre, écrit Klossowski, 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<sup>97</sup>. » Remplissant la fonction cathartique de l'art, « [l]e simulacre est, par rapport à l'intellect, la licence que celui-ci accorde à l'art : une suspension *ludique* du principe de réalité<sup>98</sup> ».

La monnaie vivante, en tant que projet littéraire et intellectuel, désigne une utopie proche de la société pornographique souhaitée par la loi d'hospitalité : celle d'une société imaginaire où l'émotion voluptueuse aurait cours légal. Comme chacun le sait, la monnaie présente la propriété singulière d'agir comme équivalent sans pourtant ne jamais se confondre avec ce dont elle signale la valeur. Klossowski remarque que « toute l'industrie moderne repose sur un troc médiatisé par le signe de la monnaie inerte, neutralisant la nature des objets échangés<sup>99</sup> ». À la place, il propose de considérer la possibilité d'une monnaie vivante « susceptible de se substituer au rôle de l'étalon or, implanté dans les habitudes et institué dans les normes économiques<sup>100</sup> ». L'échange serait alors médiatisé par une valeur vivante, riche et complexe, et de fait « source de sensations », qui « ou bien supprimera les fonctions neutralisantes de l'argent ou bien fondera la valeur de l'échange à partir de l'émotion procurée<sup>101</sup> ».

Substituer la monnaie vivante à la monnaie inerte est une expérience de pensée qui, ultimement, échoue en s'abîmant dans un cercle vicieux, car, comme le remarque bien Klossowski, « l'intégrité de la personne [sur laquelle repose sa valeur] n'existe absolument pas ailleurs du point de vue industriel que dans et par le rendement évaluable en tant que monnaie<sup>102</sup> ». À cet effet, Castanet précise :

[...] si le corps vivant est pris comme la richesse même, comme substance seulement de ce qui se jouit, alors [...] la communication des êtres par l'échange de leurs corps devient réalisable, mais c'est une communication sans mot, sans distance, sans médiation – dans le réel. Il n'y a plus d'économie puisque la personne perd sa réduction à une unité repérable<sup>103</sup>.

L'expérience de pensée de la monnaie vivante échoue donc aussi parce qu'elle généralise la dépossession des personnes au profit d'événements par lesquels celles-ci se trafiqueraient elles-mêmes, les réduisant de fait à une série d'échanges sans valeur externe assignable dont dépendrait pourtant leur unité psychique. Or, de tels échanges, en plus d'être impossibles, consacraient précisément ce moment où le moi n'est plus identique à lui-même, mais dissolu absolument dans le fantasme. On voit bien alors en

quoi *La monnaie vivante* constitue un prolongement et un approfondissement de la même obsession klossowskienne du signe unique qui animait déjà l'écrivain à l'époque du *Bain de Diane*.

En dernière analyse, l'échec de la monnaie vivante en tant qu'expérience de pensée (mais cet échec était envisagé comme tel dès l'origine) montre aussi que, aussi intéressante soit-elle en tant que dispositif du « théâtre de société » que constitue la trilogie de *Roberte*, la loi d'hospitalité, dans les faits, est proprement impraticable. *Les lois de l'hospitalité* auront été l'occasion pour Klossowski d'« étendre la contrainte de [s]a folie à la réalité extérieure » en une série de tableaux destinés à la « leçon par l'image<sup>104</sup> ».

## Bibliographie

- ARNAUD, Alain, *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1990.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, no 8, 1966, p. 1-27.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.
- BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage » (1958), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 258-266.
- BLANCHOT, Maurice, « Le rire des Dieux » (1965), *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 192-207.
- BRUZY, Claude, Werner BURZLAFF, Robert MARTY & Joëlle RHÉTORÉ, « La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce », *Langages*, no 58, 1980, p. 29-59.
- CASTANET, Hervé, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, préface de F. Régault, postface de J. Aubert, Bruxelles, La lettre volée, 2013.
- CLÉMENT, Catherine B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages*, no 31, 1973, p. 36-52.
- DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros, ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, La Découverte, 1980.
- DARRAS, Bernard, « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images. Présentation des théories de C. S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude », dans A. Beyaert-Geslin (dir.), *L'image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », p. 15-32.

- DE TIENNE, André, « Le signe en personne chez Peirce, avec échos wittgensteiniens », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, no 1-2-3, 2012, p. 203-223.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles, « Trentième série, du phantasme », *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 245-252.
- , « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 325-350.
- FARGE, Arlette, « L'instance de l'événement », dans D. Franche *et al.* (dir.), *Au risque de Foucault*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1997, p. 19-30.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980 [1956].
- , *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1965.
- , *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969.
- , *La monnaie vivante*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivage poche/Petite bibliothèque », 1997 [1970].
- , *Du signe unique : feuillets inédits*, éd. G. Perrier, Paris, Les petits matins, 2018.
- LACAN, Jacques, « Leçon du 19 février 1964 », *Les concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire 1964*, recueilli dans *Les séminaires (1952-1978)*, éd. numérique hors commerce, Association freudienne internationale, 1999, p. 77-87.
- LAPLANCHE, Jean & Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadrige », 1967.
- LUGAN-DARDIGNA, Anne-Marie, *Klossowski : l'homme aux simulacres*, Paris, Navarin, 1986.
- LULLE, Raymond, *Ars brevis*, trad. du latin, Paris, Bibliothèque Chacornac, coll. « Bibliothèque rosicrucienne », 1901 [1308]. Disponible en ligne : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30845823n>>.
- MOULÈNE, Claire, « Bas les masques », *Initiales*, no 9 : « Pierre Klossowski », 2017, p. 22-26.
- PEIRCE, Charles S., « Man's Glassy Essence », *The Monist*, vol. 3, no 1, 1892, p. 1-22.
- THIBAUD, Pierre, « La notion peircéenne d'interprétant », *Dialecta*, vol. 37, no 1, 1983, p. 3-33.
- TREMBLAY, Thierry, « Pierre Klossowski et la puérité : de l'optique enfantine dans la littérature érotique », dans V. Bakešová (dir.), *De l'image à l'imaginaire : littérature de jeunesse*, Hradec Králové, Gaudeamus, 2011, p. 136-147.

- , *Anamnèses. Essai sur l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2012.
- , « La réserve, le singulier, l'excès », *Europe*, no 1034-1035 : Pierre Klossowski, 2015, p. 3-8.

## Notes

- 1 P. KLOSSOWSKI, « Postface », *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1965, p. 345.
- 2 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, Bruxelles, La lettre volée, 2013, p. 403.
- 3 « [...] j'avais fait coïncider le signe avec une physionomie extérieure [...] » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique : feuillets inédits*, éd. G. Perrier, Paris, Les petits matins, 2018, p. 125.
- 4 *Ibid.*, p. 42.
- 5 « [...] l'épouse, prostituée par l'époux, n'en reste pas moins l'épouse, le bien inéchangeable de l'époux [...] » P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 304.
- 6 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 61.
- 7 *Ibid.*, p. 101.
- 8 Cf. É. BENVENISTE, « De la subjectivité dans le langage » (1958), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 258-266. Thierry Tremblay fait dialoguer Benveniste et Klossowski, voir : T. TREMBLAY, *Anamnèses. Essai sur l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2012, p. 176-178.
- 9 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 101.
- 10 Cf. P. KLOSSOWSKI, « Les états valétudinaires à l'origine d'une sémiotique pulsionnelle », *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 37-87.
- 11 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 81.
- 12 A.-M. DARDIGNA, « La scène imaginaire », *Les châteaux d'Éros, ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, La Découverte, 1980, p. 233-253.
- 13 *Ibid.*, p. 241.
- 14 J. LACAN, « Leçon du 19 février 1964 », *Les concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire 1964*, recueilli dans *Les séminaires (1952-1978)*, publication hors commerce, Association freudienne internationale, 1999, p. 83.
- 15 Un deuxième ouvrage est venu par la suite compléter et corriger certaines des analyses et des positions défendues dans le premier. Voir A.-M. LUGAN-DARDIGNA, *Klossowski : l'homme aux simulacres*, Paris, Navarin, 1986.
- 16 A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, *op. cit.*, p. 250.
- 17 *Ibid.*, p. 289.
- 18 *Ibid.*, p. 292.
- 19 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 38.

- 20 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 58.
- 21 T. TREMBLAY, « La réserve, le singulier, l'excès », *Europe*, no 1034-1035 : Pierre Klossowski, 2015, p. 3.
- 22 G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.
- 23 R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, no 8, 1966, p. 27.
- 24 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 74.
- 25 Klossowski se montre ainsi bien au fait des tenants et aboutissants de la querelle des images ayant marqué l'histoire de l'Église chrétienne. Son activité de peintre-dessinateur, qui remplace totalement son activité d'écrivain à partir de 1972, suggère une profanation de plus : s'adonnant désormais exclusivement à l'image plutôt qu'à l'écrit, étant ainsi passé du *spéculatif* au *spéculaire* comme il aimait à dire, Klossowski verse à un degré encore plus élevé dans l'*idolâtrie* du signe unique (Roberte) en embrassant de celui-ci la dominante iconique. Les œuvres visuelles de Klossowski représentent en effet, pour l'essentiel, des tableaux érotiques déjà imaginés dans les textes littéraires qui mettent en scène Roberte, le plus souvent aux prises avec un colosse ou un nain. Tremblay fait une remarque intéressante sur la figure du colosse, qui creuse encore le sillon du simulacre : « le kolossos grec, avant d'être colossal à Rhodes [...] signifiait d'abord un double qui se substitue à l'original ; quelle que soit sa forme, il représente un absent ». T. TREMBLAY, « Pierre Klossowski et la puérilité : de l'optique enfantine dans la littérature érotique », dans V. Bakešová (dir.), *De l'image à l'imaginaire : littérature de jeunesse*, Hradec Králové, Gaudeamus, 2011, p. 145.
- 26 *Ibid.*, p. 142.
- 27 G. DELEUZE, « Trentième série, du phantasme », *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 249.
- 28 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 76.
- 29 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 325-349.
- 30 G. DELEUZE, « Trentième série, du phantasme », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 246.
- 31 *Ibid.*, p. 246.
- 32 *Ibid.*, p. 249.
- 33 A. FARGE, « L'instance de l'événement », dans D. Franche *et al.* (dir.), *Au risque de Foucault*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1997, p. 20. Farge précise encore : « La structure de l'événement est déjà en soi une mise en relation ; elle n'est pas donnée, et sa façon d'être vue, parlée, communiquée, différée, projetée, imaginée, fait partie de son essence en disséminant autour d'elle une infinité de sens. » *Ibid.*, p. 19.
- 34 J. LAPLANCHE & J.-B. PONTALIS, « Fantasma originaire, fantasme des origines, origine du fantasme », *Les temps modernes*, no 215, 1964 ; repris dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadrige », 1967, p. 293.
- 35 *Ibid.*, p. 293.
- 36 C. B. CLÉMENT, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages*, no 31, 1973, p. 38.
- 37 *Ibid.*, p. 37.
- 38 Nous définissons « l'arrêt sur sémiose » comme *la suspension analytique de l'entre-engendrement régulier des signes au profit d'une enquête sur les modalités de leur intrication et de leur effectuation*. Défendant ce même concept-méthode, Bernard Darras écrit : « Dans le vaste tourbillon des signes qu'impose la pratique quotidienne, l'arrêt sur sémiose [...] crée toujours un environnement singulier où la sémiose se dilate loin de son traitement routinier ou distrait de l'écho du télescopage des signes. » B. DARRAS, « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images. Présentation des

- théories de C. S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude », dans A. Beyaert-Geslin (dir.), *L'image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », p. 31.
- 39 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, op. cit., p. 332.
- 40 P. KLOSSOWSKI, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980 [1956], p. 43.
- 41 *Ibid.*, p. 84.
- 42 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, op. cit., p. 329.
- 43 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 37.
- 44 *Idem.*
- 45 A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, op. cit., p. 258.
- 46 *Ibid.*, p. 258.
- 47 *Ibid.*, p. 260.
- 48 « Le signe unique de la pensée, pour qu'il soit coïncidence d'une intensité, d'un nom et d'une physionomie est spécifiquement une *obsession* de la pensée par elle-même : *obsession* en laquelle la pensée se dépense et cumule – dans un retour constant sur elle-même. » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 129.
- 49 *Ibid.*, p. 80.
- 50 P. KLOSSOWSKI, *Le bain de Diane*, op. cit., p. 11.
- 51 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 398. Castanet commente cette vision d'Actéon qualifiée de *folle* par Klossowski : « La folie d'Actéon est d'avoir cru ou voulu croire que ce qui représentait la déesse : son corps, ses attitudes, etc., était la déesse, d'avoir confondu la divinité et sa théophanie [...] La nudité de Diane est la forme de ce qui révèle et recouvre ce qui cause le désir d'Actéon, le poussant à voir ce qui, à l'intérieur, l'agite. » *Ibid.*, p. 398-399.
- 52 C. MOULÈNE, « Bas les masques », *Initiales*, no 9 : « Pierre Klossowski », 2017, p. 23.
- 53 À cet effet, Dardigna remarque que l'intérêt de l'auteur pour la figure de Diane n'est pas anodin : « dans la société des dieux, elle est la seule à ne pas avoir accepté son destin sexuel, et ce que la chasseresse solitaire demande à son père divin c'est le privilège d'un comportement mâle, *inversé* par rapport à celui auquel elle aurait dû "normalement" prétendre. La chasteté à laquelle elle s'est volontairement soumise suppose deux refus : celui de la pénétration masculine et de la maternité. Quant à son goût pour la chasse, il correspond à une fonction historiquement réservée aux hommes et implique une agressivité à la fois concrète et symbolique : bander l'arc, tuer avec des flèches. » (A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, op. cit., p. 272.) Le désir pervers que met en scène Klossowski s'organise ainsi d'après la projection d'un désir *mâle* sur le corps féminin, et cette projection a pour effet de masquer le sujet féminin (de brimer le droit de la femme à une subjectivité proprement féminine) au profit d'une image travestie dont voudrait jouir en toute quiétude l'homme : « C'est un corps crédité d'une virilité imaginaire qui suscite le désir masculin, un corps de femme, soit, mais niant la castration... » (*Ibid.*, p. 275.) Roberte, ne l'oublions pas, est dotée d'un clitoris démesuré, lequel peut même éjaculer, et si elle est pénétrée, ce n'est jamais que par sodomie. Mais c'est aussi en raison de cette virilité imaginaire qui lui est attribuée bien malgré elle que la femme doit être punie ou dégradée (motif récurrent du fantasme klossowskien), pour s'être approprié ou pour avoir usurpé imaginairement une virilité masculine à laquelle l'homme ne saurait la laisser prétendre vraiment. Nul partage réel du pouvoir entre les sexes n'est envisageable dans l'ordre social klossowskien.
- 54 Pour s'organiser, la scène fantasmatique a besoin de référer à un principe capable de réfléchir le désir entre le sujet et l'objet. Dans l'économie fantasmatique klossowskienne, le « démon intermédiaire

- qui pactise entre les hommes et les dieux » remplit ce rôle (P. KLOSSOWSKI, *Le bain de Diane*, *op. cit.*, p. 46). Se substituant à l'imaginaire du sujet, il réfléchit l'objet du désir sur la scène du fantasme et produit, dans les codes du quotidien, l'image attendue par ce sujet. Le démon fait barrage, car ce qui ne saurait être vu (la nudité de la déesse) ne peut être dit. Or, le fantasme est langagier.
- 55 A.-M. DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros*, *op. cit.*, p. 294. Voir aussi G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 12 : « L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort. La sexualité implique la mort [...] »
- 56 « Il se peut que la polygamie ne se soit pas développée dans les sociétés qui l'interdisent, telle la nôtre, que pour prévenir ce penchant que notre société monogamique entretient sourdement : l'adultération de la femme unique. » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 33.
- 57 *Idem*.
- 58 T. TREMBLAY, « Pierre Klossowski et la puérité », *loc. cit.*, p. 137.
- 59 M. BLANCHOT, « Le rire des Dieux » (1965), *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 193.
- 60 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 33.
- 61 R. LULLE, *Ars brevis*, trad. du latin, Paris, Bibliothèque Chacornac, coll. « Bibliothèque rosicrucienne », 1901 [1308], p. 16. Disponible en ligne : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30845823n>>.
- 62 Nous entendons le terme d'« interprétant » au sens de Charles S. Peirce. Avec Robert Marty, on peut dire que « l'interprétant d'un signe est la valeur (ou l'ensemble des valeurs) que prend le representamen [le signe considéré d'après son aspectualité phénoménale], dès qu'il est perçu par un sujet – interprète en puissance – dans un (ou plusieurs) champ d'interprétation [où s'inscrivent les effets du signe] dont ce sujet est porteur (c'est-à-dire qu'il en est le lieu des déterminations). » R. BRUZY *et al.*, « La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce », *Langages*, no 58, 1980, p. 37. Voir aussi P. THIBAUD, « La notion peircéenne d'interprétant », *Dialectica*, vol. 37, no 1, 1983, p. 3-33.
- 63 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 37.
- 64 *Ibid.*, p. 42.
- 65 G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 329.
- 66 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 147.
- 67 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 114-136.
- 68 *Ibid.*, p. 122.
- 69 *Ibid.*, p. 126.
- 70 *Ibid.*, p. 120.
- 71 « Le signe n'est que de l'expropriation du corps de Roberte, que de la dénudation de ce corps dans le réel. » P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 129-130.
- 72 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 110.
- 73 « Le phantasme suppose l'usage de quelque chose ; son élaboration se confond avec l'usage de quelque jouissance ou souffrance : ce dont use ici l'individu, dans le phantasme, est le signe d'une contrainte, du fait de son unité. De la sorte aussi l'élaboration du phantasme donne lieu à un état de compensation continue : donc d'échanges. » P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivage poche/Petite bibliothèque », 1997 [1970], p. 43.
- 74 P. KLOSSOWSKI, *Les lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 126-127.
- 75 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, *op. cit.*, p. 61.

- 76 Deleuze fournit un commentaire remarquable à cet effet : « Voilà donc l'autre terme du dilemme, le système des souffles, l'ordre de l'antéchrist qui s'oppose point par point à l'ordre divin. Il est caractérisé par : la mort de Dieu ; la destruction du monde ; la dissolution de la personne ; la désintégration des corps ; le changement de fonction du langage qui n'exprime plus que des intensités. On dit fréquemment que la philosophie dans son histoire a changé de centre de perspective, substituant le point de vue du moi fini à celui de la substance divine infinie. Le tournant serait avec Kant. Ce changement toutefois est-il aussi important qu'on le dit? Est-ce là, la grande différence? Tant que l'on garde l'identité formelle du moi, ne demeure-t-il pas soumis à un ordre divin, à un Dieu unique qui le fonde? Klossowski insiste sur ceci : que Dieu est le seul garant de l'identité du moi, et de sa base substantielle, l'intégrité du corps. On ne conserve pas le moi sans garder aussi Dieu. La mort de Dieu signifie essentiellement, entraîne essentiellement la dissolution du moi : le tombeau de Dieu, c'est aussi la tombe du moi. » G. DELEUZE, « Phantasme et littérature moderne. I. Klossowski ou les corps-langage », *Logique du sens*, op. cit., p. 341.
- 77 « Singularités pré-individuelles et impersonnelles, splendeur du *On*, [les souffles sont des] singularités mobiles et communicantes qui pénètrent les unes dans les autres à travers une infinité de degrés, une infinité de modifications. » *Ibid.*, p. 345.
- 78 *Idem.*
- 79 G. DELEUZE & F. GUATTARI, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 168.
- 80 P. KLOSSOWSKI, « Postface », *Les lois de l'hospitalité*, op. cit., p. 338.
- 81 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 151.
- 82 Il n'est pas inintéressant de rappeler que, dès 1892, Peirce formulait la métaphore de l'essence vitreuse de l'homme pour illustrer l'idée selon laquelle les individus humains ne sont jamais que le reflet des flux et des déterminations sociohistoriques qui s'amalgament dans la psyché comme autant de fragments d'un miroir éclaté. Cf. C. S. PEIRCE, « Man's Glassy Essence », *The Monist*, vol. 3, no 1, 1892, p. 1-22 ; A. DE TIENNE, « Le signe en personne chez Peirce, avec échos wittgensteiniens », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, no 1-2-3, 2012, p. 203-223.
- 83 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 81. Klossowski écrit encore : « C'est au moment de se désigner par un signe unique que la pensée trouve sa cohérence. Mais cette cohérence achève de confondre la pensée dans l'intensité dont le signe figure le point culminant. » *Ibid.*, p. 111.
- 84 *Ibid.*, p. 94.
- 85 *Ibid.*, p. 98.
- 86 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, op. cit., p. 14-15.
- 87 *Ibid.*, p. 16.
- 88 *Ibid.*, p. 17.
- 89 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, op. cit., p. 104.
- 90 *Ibid.*, p. 84. Commentant les propositions nietzschéennes sur la cosmogonie de la conscience, Klossowski écrit : « Le corps est le résultat du fortuit : il n'est rien que le lieu de rencontre d'un ensemble d'impulsions individuées pour cet intervalle que forme une vie humaine, lesquelles n'aspirent qu'à se désindividualiser. » P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 52-53.
- 91 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, op. cit., p. 17.
- 92 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, op. cit., p. 172.
- 93 P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 77. L'auteur précise : « L'attrait du phantasme se produit au gré d'un rapport de forces pulsionnelles plus ou moins intenses pour qu'une décharge soit nécessaire. Au niveau de la conscience ce rapport de forces subit des modifications, à partir d'impulsions contraires : des traces pulsionnelles qui valent pour des signes. » En ce qui concerne l'amarrage de cette sémiotique pulsionnelle à une éventuelle sémiologie lin-



guistique, Castanet suggère que « les signes du langage [...] constituent le système le plus évolué d'interprétation des jeux de forces. C'est la forme que prend la médiation – la forme qui subsume toutes les autres médiations ». (H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 148.) Le régime symbolique du langage offrirait au sujet le plan réflexif dont il a besoin pour se constituer unitairement et ainsi survivre. En fait, la contrainte pulsionnelle maintient le suppôt dans son fantasme, qui le dévore. « Rien n'existe en dehors des *impulsions* essentiellement *génératrices de phantasmes*. » P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, *op. cit.*, p. 196.

- 94 A. ARNAUD, « L'économie du pathos », *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1990, p. 81.
- 95 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, *op. cit.*, p. 58.
- 96 A. ARNAUD, « L'économie du pathos », *Pierre Klossowski*, *op. cit.*, p. 108.
- 97 P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, *op. cit.*, p. 196.
- 98 *Idem*.
- 99 P. KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, *op. cit.*, p. 70.
- 100 *Ibid.*, p. 72.
- 101 *Idem*.
- 102 *Ibid.*, p. 76.
- 103 H. CASTANET, *Pierre Klossowski : corps théologiques et pratiques du simulacre*, *op. cit.*, p. 189.
- 104 P. KLOSSOWSKI, *Du signe unique*, *op. cit.*, p. 126.

