

PAUL GADEL

MAXENCE CARON ET LA *SATIRE RADICALE*



Elle avait des ovaires comme des bombes mégatonniques,
c'était la gonzesse mondiale.

Dominique de Roux

Ils se pulvérisèrent ainsi quelques minutes.

Maxence Caron

L'œuvre de Maxence Caron n'est pas angoissée, déchirée, mélancolique, énervée, douloureuse ; elle n'est pas minimaliste, autofictionnelle, elle ne répond d'aucune théorie littéraire, n'est retenue par aucune zone de tabou traumatique ou par l'obligation d'une parole blanche, noire ou grise. Elle est au contraire apaisée et certaine, soutenue dans ses harmonies les plus nuancées par un roulement régulier et profond, d'une amplitude franchement vertigineuse, qui laisse l'indélébile impression que l'auteur ne fait que déplier, dans ses livres, dans les notes, les mots, les secondes, les signes, les espaces, les silences, dans la diversité qu'est obligatoirement la littérature si elle ne veut pas s'effondrer, toute la compression d'un instant décisif et inépuisable dont l'a marquée une vie antérieure. Ce doit être ce qui le rend aujourd'hui capable d'écrire à peu près sur tout, et d'en tout dire, avec un calme intense et une précision qui sont la marque d'une intériorité puissamment synthétique. Témoin cette *Satire Foutre* : un sommet de la misogynie,

de la misandrie et de la misanthropie, en même temps qu'un des ouvrages les plus drôles et les plus maîtrisés de ce début de siècle.

Ce texte, qui à bien des égards prolonge le propos de la *Microcéphalopolis* parue en 2009, est le lieu où se manifeste la parole d'un homme décidé à ne pas laisser les mots aux bégaiements de la redite et de la parole automatique, une singularité s'échappant énergiquement de ces « colonnes opiniâtrement rompues par les éclats de voix d'un lecteur perpétuel » : la citation est de Juvénal, qui est le pré-texte de cette Satire en même temps qu'une incitation à juger un monde qui ne croit plus nécessaire d'être jugé, puisqu'il n'a d'autres ambitions que d'être perpétuellement lui-même sans contradiction. Maxence Caron se place ainsi dans un lieu bien précis de l'Antiquité, sur cette faille où le monde romain commençait à être souterrainement miné par la nouvelle conscience chrétienne. Toute ressemblance avec le jour d'hui n'étant bien sûr aucunement fortuite – et c'est même la Rome du satiriste qui apparaît relativement épargnée face à l'ampleur du désastre ambiant : un Empire qui est le monde entier, parvenu à son apogée et croulant sous le poids de sa propre impuissance, une décadence pleine et visible, consommée, où les valeurs ne sont plus renversées mais inexistantes, quand elles ne sont pas hypostasiées en moyens de régulation des masses ; mélange d'irréligion et de religiosité démente ; individualisme misérable et sans méthode ; comportements parodiques à force d'être excessifs ; vertu absente et morale permanente ; vices divers palliant difficilement l'ennui ; relâchement de tout dans tout : une décadence inconsciente car incapable de savoir depuis quoi elle chute.

C'est une Satire, donc, et plus particulièrement *foutre* : par là est ausculté le centre gravitationnel de « l'ordre contempuritain », ce qui est devenu l'acte ontologique le plus fondamental depuis que « l'outre-humano-modernité pense

qu'êtré c'est foutre ou être foutu ».

Passons rapidement sur l'histoire. Quatre personnages, ou plutôt une voix agissante, Théocyne ; un destinataire, Misopseudès ; et deux ombres, Clitandre et Phallusine, dont sont mis en scène les faits et les gestes, les pensées et les inconsciences, sur 150 pages panoramiques et comiques.

Théocyne, que l'on reconnaît à sa racine divine, est la traduction antique de Maxence Caron, qui ne revêt ici un masque que pour se mieux montrer. *Ex cathedra*, il édifie. Misopseudès, c'est l'édifié. Il veut se faire passer la bague au doigt, il s'agit de lui montrer la monumentale erreur dans laquelle il se trouve. Clitandre et Phallusine, enfin, sont les deux agonisants « protagonistes » de ce récit monstrueux, dont l'histoire servira à l'édification. Clitandre et Phallusine, « un couple bref, un couple ordinaire, entrefretinfretillant ordinairement depuis deux huitaines », le couplage de deux entités dont l'une domine sensiblement l'autre, et l'on verra pourquoi. Comme leur nom déjà l'indique, ce sont deux individus plus ou moins interchangeables, qui se côtoieront pendant quelques heures durant lesquelles nous les suivons du restaurant au lit et jusqu'au bout de la nuit, en une longue chorégraphie improvisée.

La rencontre de Clitandre et de Phallusine est l'occasion d'une dissection pointue du rapport trouble qui unit et désunit l'homme et la femme, puisqu'ils sont chacun transformés par l'autre sexe en une image projective, et restent incapables de se soustraire au nœud de contradiction qui les enserre tous deux : la femme, « adolescente », se servant voracement de l'homme pour assouvir un désir impossible et ne pouvant aboutir qu'à une frustration supplémentaire ; l'homme, « somnambule des vérités féminines », s'illusionnant à voir dans la femme une possibilité extérieure de salut, de repos, de complétude, alors qu'en la côtoyant il ne perd que davantage de lui-même, « idolâtre larbin d'un esclave », « déburné », castrécouillé, « trop peu homme pour ne pas se sentir femme ». Clitandre et

Phallusine forment ce couple qui contourne l'impossibilité de s'accorder véritablement en s'accouplant continuellement, dans toutes les positions possibles et nécessaires, et se faisant ne parvient qu'à se détruire : « Clitandre et Phallusine cherchent tant à ne se point trouver... ».

Leur existence est violente, bruyante, chancelante, infiniment précaire en même temps qu'enflée des possibilités matérielles de jouissance et de reconnaissance que l'époque leur offre pour sustenter leur état. Une insatiété malade les ronge ; ce sont à tous égards des individus de surplus : à l'image de leur époque, ils excèdent l'Histoire, la parole, l'espèce, et pour finir ils s'excèdent eux-mêmes, infiniment.

Comme dans toute œuvre majeure, le propos ne serait rien sans la forme, et elle est ici exemplaire. Une brève analyse du langage de Maxence Caron est indispensable à la compréhension de son propos tant les deux sont indissociables. Pour se garder de ce « patois incomparable » qui hébétait Baudelaire et qui est l'apanage des âges démocratiques et massifs, pour déjouer le pouvoir envoutant et proliférant de cette parole industrielle dont l'éternel reportage fait ses munitions afin de se maintenir autotélique, Maxence Caron, après de rares autres, choisit le pouvoir libérateur d'une langue neuve. L'auteur de la *Satire* est en tout point néologue – il prend le constat de cette déchéance, de cette perte de vitalité, comme une occasion pour amener à son aboutissement l'union d'une pensée, d'un caractère et d'un langage : sa subjectivité n'investit tout le texte que pour parvenir à cette objectivité parfaite, irrécusable, qu'est le Style.

L'auteur semble parfois se placer depuis le lieu où le langage s'élabore, et, de

là, suit sa propre voie, en utilisant toutes les possibilités verbales d'une galaxie en formation pour dire ce qu'il voit avec un style radicalement singulier, qui n'est alors plus un simple moyen mais une démonstration performative, un blason. C'est la musique d'une pensée qui investit ensuite les mots, se déploie en phrases ; un entremêlement savant de significations en vient à tisser un texte d'une densité remarquable et inédite. La langue est parfois travaillée jusqu'aux limites du compréhensible ; c'est pourtant là que le sens se fait jour de manière encore plus franche, plus complète. Chaque terme est à la fois lourd de sa signification, ancré dans la phrase, et soulevé, rendu aérien par la musicalité incomparable qui, sans effort, coïncide parfaitement avec le propos.

On ne peut d'abord que rester silencieusement admiratif devant une telle capacité de formulation, cette manipulation virtuose des possibilités de la langue : jeux de mots, calembours, hyperboles, néologismes constants, toujours plus imbriqués en eux-mêmes, toujours plus creusés - quelques exemples, parmi tant d'autres : « callibistris de ta croupionneuse » ; « infantéthyliques » ; « dégoisait » ; « esgourdes » ; « conjouissible » ; « interfoutriqueur » ; « polanar » ; « entrecule » ; « bouffonnasse » ; « tringlodrome » ; « chabraque » ; « zoubiniou » ; « convulseries » ; « jacquemart » ; « hystériorque » ; « dergiflard » ; « épanouissement physiogonadique » ; « clitoridorgasmie » ; « gibremol » ; « sapiences foutromaniaques »...

Dans le génie de la langue française, c'est à Rabelais que l'on est immédiatement amené à penser ; à son invention constante, à son exubérance, à cette énergie expérimentale qui l'anime et cette joie extrême de décrire, comme si les mots soulevaient le monde et se substituaient à lui dans un grand éclat de rire. Partout des traces latentes de grec et de latin, qui tirent les mots vers leurs racines ; et, pour les ajuster, il y a la grande concentration et la légèreté de ce style précieux

qui rappelle le baroque des XVIème et XVIIème siècles ; puis tout l'héritage formel de la modernité poétique, le large XIXème siècle d'Hugo à Claudel, venant se clore sur l'ingéniosité surréaliste, dont l'influence apparaît éclatante dans cette façon de lier des réalités disparates, des endroits éloignés du réel, et de récolter les fruits esthétiques de leur rencontre, de la pureté première de leur choc.

C'est un langage à travers lequel l'histoire de la langue se montre, simultanée, vivante et résumée. Porter historiquement avec soi la parole des âges, c'est résoudre l'entropie, affirmer que la langue vit dans le temps mais n'est pas contingente ; et c'est atteindre une mémoire qui dépasse le simple siècle. C'est faire parler le temps au lieu d'en parler, et se tenir en dehors des modes en une avant-garde supérieure et sophistiquée.

Ce sont paradoxalement les plus logocratiques des écrivains qui sont amenés à façonner leur propre langage, précisément parce qu'ils visent à travers la langue une figure lointaine, cachée, ou bien trop lumineuse, trop immédiate. Il y a un certain irrespect envers la langue qu'impose le respect plus grand de ce qu'elle est ultimement appelée à désigner. Plus l'objet rayonne dans l'indicible, plus la langue doit s'adapter aux propriétés qui la dépassent, et ainsi perpétuellement se dépasser elle-même, devenir musique ou silence, orage ou soleil, se rapprocher de son origine en même temps que de sa fin. Dans toute sa luxuriance, l'écriture de Maxence Caron se fait une médiation qui ne dissimule pas mais dévoile autant qu'elle le peut.

L'on serait alors en droit de se demander pourquoi une telle langue est mise au service d'un récit en apparence aussi désolant. Sûrement serait-elle plus adaptée à quelques poèmes mystiques ou des textes de philosophie pure... En réalité rien n'est plus sérieux que cette Satire ; il s'agit de le montrer, il s'agit de cerner ce qui fait la spécificité d'un texte et de l'œuvre dans lequel il s'inscrit – car chez

Maxence Caron il y a œuvre, singulière, et donc cohésion intime de chacune des parties en une unité qui porte le sens et le déploie. L'existence d'une œuvre qui se veut telle et qui a été pensée en amont est suffisamment rare, de nos jours, pour ne pas consacrer un peu de temps à lire celle-ci, et voir ce qui peut s'écrire en France au XXIème siècle.

La littérature ne pourra bientôt plus trouver sa matière qu'en les preuves de la déchéance globale. C'est une situation inédite. Le foisonnement phénoménologique et ses nuances infinies, qui ont nourri les plus grandes œuvres, semblent s'être déplacés vers la zone sociétale, et ses multiples et multicolores lumières déréalisantes... En même temps que le monde se « désenchantait » – la formule est rapide, mais passons – une nouvelle réserve de fictions venait gonfler le corps social qui entre-temps était devenu le monde entier. C'est à la conclusion de ce mouvement que l'on se situe aujourd'hui.

Personne, en réalité, n'est là pour dire les ébats de Clitandre et de Phallusine. Processus parmi les processus, ils restent tus. C'est le dévidement quotidien du monde tel qu'il se fait, et les existences violentes et closes des protagonistes sont aussi sourdes et muettes que la mort. Elles n'ont pas de conscience réflexive, ne se voient pas se regarder. Qui d'autre, sinon l'écrivain, pour dire ce qui existe de n'être pas dit, de blasphémer souverainement la *doxa* ? Si la relation qui unit Clitandre et Phallusine venait à prendre la parole pour se prononcer, ce serait avec les mots du monde, leur mots à eux, ceux de la tribu planétaire, la séquence de signes qui constitue leur univers clos et les y retient. L'histoire des deux amants est vendue chaque jour sur le ton de la Publicité générale, qui est le véritable mode

d'expression du monde contemporain puisque celui-ci n'est plus que valeurs ne valant rien : la vente, la réclame, l'achat, matérialité proliférante, écume du monde total.

L'écrivain est là pour retrouver l'infrastructure de verbe qui décrit véridiquement le monde *avant* que celui-ci ne se voit recouvert de fictions et traduit en quelque chose d'acceptable, de socialement compréhensible, d'échangeable - quelque chose de faux. Le langage romanesque est une parole qui lutte contre les langages amoindris qu'investissent les fictions pour proliférer, se confondre, se substituer au vrai. C'est ici que la « Satire radicale » fait œuvre de salubrité publique.

Tout écrivain fait parler ce qui ne peut parler directement, afin que ce silence ne soit pas confondu avec une absence. Le travail de Maxence Caron n'est pas ici, comme on pourrait le croire en lisant mal et trop vite, de grossir le trait ou d'exagérer ; tout comme Proust, par exemple, ne peut être réduit au statut de simple synesthète monomaniac. Proust fait parler le monde en ce qu'il est une expression, un agencement particulier du Temps ; et Maxence Caron (comme Léon Bloy mais différemment) fait parler le monde en ce qu'il est éternellement jaugé et jugé par la précérence de Dieu, qui est ici autant une réalité rationnelle que l'outil narratif central de ce que l'on pourrait appeler une hétérofiction radicale qui signe la fin des fictions. Le Principe posé à la source et à l'aboutissement de toute pensée informe tout l'ouvrage, lui donnant sa qualité nécessairement polyphonique.

Clitandre et Phallusine ne sont que des types, englués dans la farce dont ils sont les dindes, pris dans le mécanisme qui les entraîne. Ils n'existent déjà plus en dehors du récit se constituant monde qui sera témoin de leur moindre geste et

pensée ; ce sont les acteurs de leur propre fiction entretenue. Mais la *Satire Foutre* n'est pas pour autant un roman balzacien, qui ferait voir un absolu à travers un travail de réalisme ; c'est davantage un long poème en prose, comique et satirique, une prière et un chant, une parole qui progressivement dévie de la course du monde pour devenir autre chose.

L'on pense à Joyce en lisant ces lignes où l'écriture, à travers milles contorsions, fait jaillir l'insoupçonné. Joyce qui fit passer dans son langage toute l'épaisseur et toute l'histoire de la langue anglaise, Joyce qui entreprit de réécrire le monde afin de faire de son langage un monde nouveau, plus réel que ce qu'il avait quotidiennement sous les yeux, Joyce aveugle qui n'écrivait plus à la fin qu'en néologismes subtils et harmoniques. C'est à cette modernité-là, à cette profondeur particulière du langage, à ces épiphanies stylistiques, que la *Satire Foutre* se voit à bien des égards rendre un salutaire écho.

Et l'on pense doublement à Joyce, puisqu'au centre de ses deux grandes œuvres se trouvent, mêlés et révélés, le Verbe et la Femme. Il y a chez Joyce une cosmicité particulière où la variété des faits peut toujours être ramenée aux éléments, aux humeurs, aux formes premières et universelles qui diffusent leur caractère dans le déploiement du monde et du langage. La première de ces formes premières, c'est la Femme.

Lorsque l'on prend sur soi d'écrire le monde dans son propre langage, on en rencontre inévitablement le centre inavoué. Parler de la femme, de l'homme, du couplage qui s'ensuit, est une façon de sonder en détail tout un condensé de société. La Femme est la *nature* la plus épaisse, en même temps que la forme la plus claustrophobique de la *culture* : cette culture qu'est la nôtre, au stade femelle, qui est redevenue nature non pas en reculant mais en avançant, ce « porche ouvert sur

une intériorité de symbiose sociale » – intériorité non résonnante mais toute rentrée et sourde, qui ne veut être pénétrée que de ce qu'elle pourra contrôler et détruire, c'est à dire indifférencier, extraire des perspectives de l'être : « viens mettre ton surplus dans mon néanmoins » s'écrie-t-elle, en un jeu de mot éminemment joycien. Si bien que « la Fin des temps montrait coïre deux asexuations ».

Depuis les premiers cultes maternels, la Femme est le monde, tous les cycles qui le meuvent et l'alimentent. C'est la circularité qui mène de la naissance à la mort en passant par tout ce qui se trouve entre ces deux termes, les faits les plus insignifiants, les plus pénibles. La Femme c'est la pesanteur du temps, le passage successif des secondes en un éternel retour. C'est la vie, certes, mais une vie biologique qui se terminera en une mort tout aussi biologique, un anéantissement parfait, sans Mémoire. Or, dit Théoclype à Misopseudès, « tu n'es pas matière, et (...) en le disant tu le prouves ».

Qu'est-ce que la femme chez Joyce ? Tout et rien à la fois. C'est le monde entier, mais ce n'est rien du langage - du moins d'un certain langage. Il faudra le talent de Joyce pour s'insérer dans le langage de la femme et montrer de l'intérieur les forces qui le parcourent, la *logique* particulière qui l'anime. Elle ce flux torrentiel de *oui*, parfums, sensations et fleurs tournoyant dans l'espace. Elle embrasse le monde d'autant plus aveuglément qu'elle lui appartient tout entier. Sa syntaxe est immédiate, ses mots sont élémentaires, au sens des éléments : ils n'ont pas fait ce détour vers un ailleurs qui les eût au préalable informé. Sa pensée n'a jamais quitté la terre ; elle en émane. La Femme est planétaire avant la lettre, et continuera sans doute à l'être après.

La Femme chez Joyce se manifeste partout, mais sa substance fondamentale est l'élément liquide : elle est dans l'eau des rivières, l'eau des songes, les cycle

hydrauliques, les liquides corporels, urine et menstruations, la rivière de *Finnegans Wake*, matrice des rêves, écoulement, fin et début. Ce n'est certainement pas un hasard si ce caractère essentiellement mouvant, fluide et instable, trouve un écho immédiat dans l'œuvre de Maxence Caron, écho essentiellement négatif : d'abord dans son œuvre philosophique, où la modernité historique est reconnue comme étant l'ère de « l'héraclitéisme de masse » (*La Vérité Captive*), donc un âge femelle et transitif pour la pensée de l'être ; mais aussi dans la *Satire Foutre*, où l'eau vient naturellement irriguer le portait féminin : « La femme n'est pas seulement matérielle, elle n'est pas seulement terrestre, concrète ou rivée, comme on l'a souvent dit, Misopseudès ; mais elle est liquide et ne s'enchanté que d'être liquide, de se liquéfier, de se répandre, de s'étendre (...) ».

Une fois la Femme reconnue à ce niveau purement verbal de la réalité, Caron précise alors la ligne de faille qui agite ce qu'il reconnaît comme étant le monde où la femme règne en tant que Femme. Il est question d'une « réactionnaire allergie féminine à l'acte logique ». Les symptômes de « réactions alogiques » sont nombreux qui constituent ce syndrome, sorte de flux dissolvant s'attaquant à l'intégrité des corps solides : « jugements subjectifs sans raison suffisante (...) fausse relation de causalité afin d'arranger les réalités selon l'imaginaire (...) déformation des propos (...) recherche du conflit, refus de l'équilibre (...) volontés de fonder sur une cause inexistante des conclusions pourtant graves... ». La femme « ignore (...) la rationalité comme valeur ontologique et ne s'en sert que comme un moyen pour imposer les lois du conceptoir contre celles du concept. » Il en va ici de la logique, donc du *logos*, de la parole et du monde, du vrai et du faux, de la possibilité d'exprimer une proposition, d'exister sans être aussitôt ramené à son néant. L'alogique supprime à la fois le sujet et l'objet du champ des considérations. Une maladie touchant à la logique touche au fondement du monde, et corrompt rapidement les autres domaines. Le monde se défait, ne trouvant plus de cohésion

suffisante, hormis dans le mouvement par lequel il se délie. Seule une logique irréprochable peut alors faire face à un tel état des choses ; seul un langage inédit peut se dresser contre la désintégration, en la disant. « L'Absolu vomit ce qui déplaît au Vrai, la littérature se mêle d'être l'analogie ». Le langage vient différencier ce que la Femme a indifférencié : il est logique et médiat.

Cette logique de défense et d'attaque, cette logique du génie, ce sera le Logos le plus radicalement transcendantal. L'on n'atteindra pas Dieu à travers la femme, d'aucune façon ; l'on n'atteindra rien à travers elle, sinon elle-même, encore et toujours. La Femme meut le monde mais ne l'a pas créée, cela même les anciens cultes le savaient, en identifiant la femme aux moissons et aux saisons, qui sont prises dans la répétition des cycles et non pas dans l'éclair premier de vie, disruptif : le coup de tonnerre primitif de *Finnegans Wake*, la voix du Père, mais surtout l'abîme de nuit, la béance au delà de laquelle il n'y a plus rien du monde - chez Maxence Caron ce sera le lieu de l'être surabondant, depuis lequel « la Violence du glaive spirituel en flamme » rend seul possible un langage qui « tue la mort et sidère les ordonnances d'homme ».

La *Différence fondamentale*, dont Maxence Caron a fait le centre de son travail philosophique, rappelle opportunément l'impossibilité de la connaissance complète, le caractère fondamentalement différent du Principe qui se dresse castrateur devant la fusion totale et irregardante qui régit le flux féminin. C'est par cette castration que l'homme indifférencié, l'homme « Femme parmi les femmes qui n'en sont plus » redevient pleinement homme, c'est à dire l'être du langage qui le précède et le constitue.

Or ce langage a bien dû s'incarner, et pour qu'il en soit ainsi est nécessaire la médiation de Marie, fille du Père, fécondée par l'Esprit, mère du Fils - simultanément mère et fille de Dieu. En reconnaissant l'Immaculée Conception, la théologie catholique reconnaît du même coup la présence d'un quatrième terme qui n'appartient pas à la Trinité mais y est irréductiblement lié, intégré à la logique interne de ses anneaux. Il est significatif que ce terme soit une femme, une femme non plus simple élan ou pulsion de vie mais le premier point de jonction de l'Esprit et de la Chair, par lequel Dieu s'est fait homme. La femme n'est donc pas l'avenir de l'homme, mais sa condition de possibilité, en tant qu'il est un être transcendantal et non plus seulement tournoyant en son Purgatoire biologique.

La figure traversant la violence de la *Satire Foutre*, sans être jamais pleinement nommée, est la figure mariale, sorte d'écho silencieux à la présence assourdissante et mortifère de la Femme contemporaine. La Vierge est la femme catholique, celle qui a grandi hors du paganisme, deuxième Ève rachetant éternellement le geste de la première. Elle est *chair pensante*, et donc l'expression la plus parfaite de la *féminité*, dont Maxence Caron, dans un précédent ouvrage, remarquait qu'elle « n'est pas forcément propriété exclusive de la femme » (*L'Insolent*) : « la féminité est une vertu qu'il faut savoir habiter à hauteur de ce qu'elle nous apprend : elle est la raison qui devient la foi afin que la pensée devienne l'épouse offerte à la libre bonté de son transcendant Principe » (*L'Insolent*). Raison et Foi : cette vertu de féminité se pourrait être la clé de toute l'œuvre de Maxence Caron, qui ne dit rien d'autre, là, que l'homme s'élève femme devant Dieu, et, ici, dans la *Satire*, qu'il s'abaisse femme devant la Femme - situation point paradoxale car « dans la vertu comme dans le vice, (...) les femmes nous surpassent » (*L'Insolent*).

Ainsi l'on est tiré de « l'hébétation devant ce fruit d'Ève fendu » qui saisit douloureusement Clitandre. Et c'est ici que Maxence Caron fait un pas de côté, opère son dernier renoncement. Après avoir fuit la Femme en ses modernes incarnations, il délaisse également sa chair rendue désincarnée. Toute une modernité trop connue, et vers laquelle on se dirigeait instinctivement, est ignorée et ramenée à l'étroitesse de ses gestes.

Sans principe radicalement différent pour l'investir, la chair n'est plus que le lieu plastique des expérimentations, l'excuse des petits mysticismes qui dans leur agitation auront toujours, qu'ils le veuillent ou non, un pied dans la barbarie. Etrange et chaotique époque, au seuil de laquelle les livres sont tristes, puisqu'inlassablement l'on a lu de la chair la même séquence interminable et circulaire de signes runiques, éternel retour du même fini. L'écueil est ici évité.

S'il y a une jouissance, dans la *Satire Foutre*, c'est celle qui est animée par l'absence de jouissance, précisément, des deux protagonistes, un rire supérieur qui résonne dans le verbe et la pensée. Il n'y aura pas de compagnonnage hédoniste, pas de libertinage ni de badinage.

Il n'y a qu'à lire et ressentir ces anatomies froides peinant à se réchauffer, l'entrechoquement des silhouettes, leur entremêlement laborieux, la fatigue profonde des actes, pour mesurer combien « l'âge de l'éloquence des corps est révolu ». La chair est vide, elle n'est plus que surface : « macédoine de chair rase et de décorations villeuses ». Les longues scènes de copulation sont parfaitement anti-érotiques ; c'est un enchainement de séquences angoissées, des gestes malhabiles plongés dans des abîmes de doute, liés en un crescendo inexorable et pathétique. Et tout cela finit par une débandade de parfums, « fragrante ode horripilante ». Après ces ébats cauchemardesques, Clitandre et Phallusine ne sont rien d'autre que leur corps, point très glorieux.

Nous vivons la fin d'une époque où « la chasse au plaisir s'est ouverte au rebours de la joie ». Le désir s'est épuisé sur le plan d'immanence comme sur la surface froide d'une table de dissection ou le sol d'un laboratoire, et les opérations ne débouchent plus que sur un infini misérable, infinitésimal. « Rompu à tout convoiter, le désir ores est impuissant à se donner ». La modernité fut l'ère de la chair ludique et infinie, « l'outre-modernité » est l'âge terminal où la chair n'est plus qu'une image flottante, vidée.

Loin de toute littérature jouisseuse, loin du stupre, « du foutoir et de la foutimasse », Maxence Caron s'entretient avec l'Essentiel. Déviée des eaux féminines devenues boueuses, de leur influence mouvante, la langue s'aimante à son Principe, « une indélogeable goutte de ciel collée au palais ». Ce Principe est l'autre pôle de cette histoire qui s'est concentrée sur des visions terrestres pour mieux parler du ciel. « A l'antipode : l'Eternité ». Si aujourd'hui la femme cède réactionnairement la place à la Femme, l'homme se doit de se diriger activement vers son exact contraire, le masculin se fortifiant transcendant. L'écriture de Maxence Caron s'élabore en un contrepoint permanent, un sens supérieur plus ou moins dissimulé agissant dans la trame ; « la crudité satirique est raison et objet d'une oraison secrète et principale ». Il y a ce qui est décrit et ce qui, indescriptible, se fait entendre dans l'écho de la description, se nourrit même de celle-ci, fût-elle un tableau d'apocalypse : « L'inexorable résonance de l'une de mes ironies ». Le langage de Maxence Caron est donc performatif : conscient de son origine, il exprime celle-ci tout en se déployant, quel que soit son propos : « le souffle paraclétique bénit ses pages malgré l'immonde qu'elles dénoncent parce qu'en

dénonçant c'est le regard donné par le Souffle qu'elles annoncent. »

La Satire Foutre signe ainsi la défaite de toutes les fictions majeures de notre temps et des autres, en même temps que sa langue s'exhausse virtuose vers une subtilité toujours plus essentielle, s'ouvre vers un maximum de sens, et montre par là sa supériorité surplombante sur la surdité frénétique du monde en désignant du même geste le lieu non plus de la survie mais de la vie, dans des pages qui sont « la demeure de (l')intérieurité ». C'est ainsi que le bruit est traduit, par un langage et une objectivité de plus en plus *anonymes*, en une symphonie qui songe au silence.