

## DÉFIGURATION

### 1

Ce mot ne laisse pas son lecteur tranquille, et pourtant lui a-t-il d'abord prêté une attention particulière ? Non, il l'a seulement aperçu au milieu de la couverture comme n'importe quel autre titre. Puis, à mesure qu'il avance dans le livre, ce mot revient et revient, l'inquiète, l'obsède, le trouble. Il pense atténuer cet effet en le répétant : tout le contraire se produit avec l'impression grandissante qu'il y a dans ce mot un indéfini qui ne supporte plus de l'être. Mais quoi la défiguration n'est-elle pas un état : l'état résultant de l'acte de défigurer ? Et cet acte n'est-il pas la pire violence qui se peut imaginer ? Le lecteur comprend soudain que cette situation, extrême en soi, n'est pas encore accomplie, qu'elle est en cours de telle sorte qu'il n'est pas devant un état : il est pris dans une action qui serait demeurée innommable si le retour insistant du mot titre ne lui en révélait la nature. La défiguration est donc, ici, un acte qui a lieu maintenant et qui poursuit son travail de décomposition sous le masque d'un récit, d'une figure, de relations.

Dès lors, la narration fait partie d'une œuvre de mort, qui ne consiste pas à mourir mais à parfaire la mort en faisant que la vie s'effondre sur elle-même et détruise ses propres traces. Il faut, pour cela, que le narrateur soit piégé par ce dont il croit n'être que le témoin – le rapporteur, et que son implication le contraigne à la complicité. Mais la situation créée est si contagieuse qu'elle affecte également le lecteur privé de distance par la texture d'un récit qui lui interdit de s'en tenir à une fiction dont il n'a que l'apparence.

Cet énoncé est-il excessif ou bien pareil doute fait-il partie du piège ? Mieux vaut faire le point et résumer : le narrateur remplit le rôle de secrétaire auprès d'un vieil écrivain, Édouard Adler, devenu aveugle et retiré dans une maison isolée où l'assistent son frère et sa belle-sœur. Lors de la première rencontre, les premiers mots adressés par l'écrivain au narrateur sont : « *Au moins, je ne vous aurai jamais vu.* » Contre qui cette ironie agressive ? Contre soi autant que contre l'autre puisque l'écrivain établit d'emblée une relation qui va dénaturer tout partage en s'orientant vers la seule destruction et dénaturer toute intimité en la dévouant à l'impensable. Le rôle du narrateur : « *Dans tous les cas, tout détruire. Ne rien laisser.* » Tout détruire de la correspondance, des notes, des inédits. « *Je faisais de sa volonté, une volonté posthume* », avoue le narrateur, qui précise plus loin : « *je détruisais une œuvre parmi celles que j'avais le plus admirées, mais je n'aurais rien supporté qui m'y fût renoncer...* »

La situation est dès lors celle-ci : le déjà mort (l'écrivain) contraint le vivant (le narrateur) à se porter au-delà de leur présent afin de s'y conduire avec un comportement posthume. Cela ne saurait aller sans violenter le

vivant car s'il est normal pour l'écrivain de réduire sa vie physique à l'inexistence, le narrateur ne s'adapte à ce point de vue que par un dérèglement de son existence.

L'écrivain n'est pas un vivant mais un survivant : son mouvement actuel le porte à remonter vers sa mort pour s'identifier à elle et disparaître. Cette position à rebours de celle des vivants ordinaires est pratiquée à l'aveugle par l'écrivain : elle est alimentée et confirmée par les destructions qu'effectue le narrateur-secrétaire – destructions qui ont pour effet de rendre l'écrivain moins écrivain, donc plus normalement mortel. Ainsi, l'impensable a lieu, et il va permettre à l'écrivain de trouver dans sa disparition une nouvelle origine. Pourquoi ?

Pour des raisons à déchiffrer à travers ces confidences : « Aucun livre n'est assez anonyme. Aucun des miens. [...] Il faudrait pouvoir se retirer de ce qu'on écrit. Qu'écrire soit l'analogie d'un abandon. Qu'en ce sens, écrire ressemble à l'abandon par lequel on entre dans l'anonymat de la mort [...] Ne pas trahir aurait demandé : être cet anonymat que l'horreur voulait. C'est-à-dire, être soi-même son nom perdu. [...] Être soi-même son nom insupportable. L'anonymat d'un livre serait : qu'il soit de telle sorte qu'il ne supporte aucun nom. [...] Ce n'est qu'aveugle que j'ai compris. Aveugle, l'anonymat me fut rendu, en même temps que je fus rendu à ma défiguration. »

Ce montage de citations révèle la proximité de « anonymat » et de « défiguration » en dotant ce dernier mot d'un contexte qui l'éclaire. Qu'est-ce qu'un visage défiguré ? C'est un visage dont les traits distinctifs – traits qui en font justement un visage – ont été détruits. Comment mettre un nom sur un tel visage ? Il a été réduit à un état impensable pour un visage : à l'anonymat.

Édouard Adler veut atteindre cet état et, dans ce but, lui que sa cécité empêche d'agir, il charge le narrateur, son secrétaire, de mettre fin à ce qui lui a permis de se faire un nom. La cécité en le privant de voir le visage des choses et des gens ne l'a-t-elle pas plongé dans un monde anonyme et, ce faisant, n'a-t-elle pas créé l'exigence qu'il exprime ? Lentement, on comprend que l'œuvre à laquelle il doit son nom porte désormais une accusation contre ce nom. Cette œuvre tire son sens de l'horreur qui l'habite et, à cette horreur, son auteur a survécu. Mais tout survivant ne peut que réduire l'horreur aux mots de sa survie, ce qui l'amène à trahir cela même dont il parle.

« Il n'y a rien ni personne dont on puisse se souvenir assez pour n'être pas accusable de lui avoir survécu. » Ou encore : « Se souvenir est impossible. Oublier l'est aussi. Seule la mort ne trahit pas. »

Survivre est en soi une trahison. Ne peut que l'être pour une raison qu'Édouard Adler exprime d'une manière si tranchante qu'il lui donne le ton de l'absolu : « *N'être pas mort avec ceux qui sont morts me fait être le même que ceux qui les ont tués.* » Peut-on prononcer auto condamnation plus radicale ?

C'est qu'un écrivain est doublement coupable, non content de survivre, il écrit et le croisement de la survie et de l'écriture génère une exigence intenable : l'écriture trahit les morts et multiplie la culpabilité du vivant. Il ne reste pas d'autre issue que de trahir la trahison en la détruisant.

Édouard Adler en est là : il en est arrivé là au bout d'un trajet dont nous ne savons pas grand chose mais dont tout laisse à penser qu'il a vu la construction d'une œuvre très importante. Cette œuvre, au lieu de lui apporter la satisfaction, exacerbe maintenant une culpabilité qui lui dicte de détruire ce qui, sans doute, fut longtemps sa raison de survivre. Au moins faudrait-il que tout cela ne porte plus son nom, que tout cela devienne la proie d'une défiguration qui lui vaudrait de partager l'anonymat où furent anéanties les victimes de l'horreur.

« Quand je dis : l'anonymat est la condition des œuvres qui ne trahiraient pas, qui ne rendraient pas l'horreur sentimentale... Quand je dis : toute œuvre triche qui prétend atteindre à la pensée que cette horreur appelait, je pense : seules les œuvres le pouvaient et leur échec est une condamnation plus grande encore (qui n'en innocente aucune). »

Ce que l'œuvre peut, et elle seule, en réalité elle ne le peut pas.

Ce que l'œuvre est la seule à pouvoir atteindre, et qu'elle fait tout pour atteindre, elle échoue à y parvenir.

De cette possibilité condamnée à ne rencontrer que l'impossible, ce livre est la fable.

La mort d'Édouard Adler le libère de ce qui rendait insupportable sa survie, mais sa mort laisse béant l'abîme et nous voilà maintenant sur son bord.

La pensée n'a devant elle que ce vide : elle ne peut s'y précipiter, elle ne peut le franchir. Cette impuissance l'exaspère.

Elle tente l'exercice de l'exaspération puis, à bout de souffle, elle se retourne contre ce qui l'a mise dans cet état.

Qu'est-ce donc qu'écrire ? Écrire comme l'est écrire dans ce livre où l'écriture est conduite jusqu'à l'interruption mortelle qui la dérobe à sa propre solution ?

Tout porte en soi un point d'arrêt. Tout acte, tout corps, toute chose. Ce point d'arrêt est l'origine de la forme, l'origine du visage.

Cependant, la prise de conscience de ce point d'arrêt le rend insupportable. Cet insupportable n'a d'autre issue que le désir puis la volonté de défiguration.

En finir avec la limite qui vous définit, en finir avec la distinction entre soi et l'autre, en finir avec l'œuvre dont la nature est de franchir toutes les bornes, et qui ne peut accomplir ce qu'elle a promis de pouvoir.

Écrire, c'est survivre tout le temps que l'écriture a lieu hors des limites de sa vie. C'est donc s'écarter au plus loin de son identité pour, un moment, se libérer du petit *je* qui porte votre nom. (Et tant pis pour la foule des imbéciles qui enseignent qu'écrire flatte l'ego !)

Écrire, affirme Kafka, c'est être seul, non pas comme un homme est seul, mais comme un homme est mort.

Reste à franchir le pas au-delà et la pensée, prise d'effroi devant l'infranchissable qu'elle suscite au bout d'elle-même, déclenche sa propre décomposition...

## 2

Ce qui est en jeu dans ce livre atteint si gravement son lecteur actuel (moi), que sa relation avec l'écrit en est perturbée. Le mot « défiguration » a vite provoqué un malaise, une impression très dérangeante de sens qui échappe là même où il est indispensable de le saisir. Cette échappée s'est rapidement communiquée à l'ensemble du récit jusqu'à troubler sa compréhension, mais le troubler *en tête*, c'est-à-dire dans le processus mental de son assimilation. La parade, alors, mais spontanée, a été d'écouter l'auteur chez le narrateur, et donc de lancer un appel intérieur à Michel Surya pour que sa présence résolve l'agression ressentie du côté de la « défiguration ». Car quelque chose d'essentiel se trouvait « défiguré » par l'exigence d'Édouard Adler, son personnage principal, d'entraîner la disparition de son œuvre dans sa propre disparition. De n'entraîner certes que la disparition de *son* œuvre mais d'une façon tellement exemplaire que l'existence de toute œuvre s'en trouvait mise en question, et ce d'autant plus que le narrateur, dès lors qu'il prenait le visage de Michel Surya – inséparable de son œuvre personnelle – acceptait sans aucune retenue de participer à la disparition. Conséquence, tout acte d'écriture ne pouvait que se percevoir comme douteusement engagé dans une survie qu'il se devait de contester aussitôt en se retournant contre soi de telle sorte que le lecteur ne pouvait devenir l'auteur de sa lecture sans contester son entreprise. Cette « défiguration » du lecteur par sa lecture provoquait bien sûr un déséquilibre d'une nature inconnue dans sa pensée – un déséquilibre que le dialogue silencieux avec Miche Surya et ses autres livres n'apaisait pas plus que le fait de se défendre contre les intentions destructrices de son personnage en se disant que, après tout, ce n'était pas la disparition de l'œuvre qui était réalisée mais seulement celle de sa périphérie : correspondances, notes, inédits. Cependant, l'intention générale ne s'en trouvait guère modérée tandis que le lecteur essayait de se représenter – de faire venir au clair du jour par l'écriture – la nécessité d'une « défiguration » demeurée en lui obscure, muette, impensée. Ainsi, une espèce de désastre inévitable appelait son propre accomplissement à travers le désir de clarification. La pensée ne doit-elle pas affronter de vivre son anéantissement dans cela même qui la pousse à se porter à l'extrême – à l'extrémité d'elle-même ? Lu et relu et relu, ce livre de Michel Surya avait été d'abord repris sans aucune précaution dans le but de servir d'introduction à la relecture de tous ses

récits : rien, et pas même la trace antérieure, ne permettait de prévoir la violence qu'il allait déclencher, les semaines de bégaiements et de ratures, le combat incertain pour l'expression de son effet...

## 3

Le mot « Déréliction » pourrait servir de titre à l'ensemble des courts récits de Michel Surya : *Exit*, *les Noyés* et *Olivet*, à ce dernier surtout. Mais comment ne pas se dire aussitôt que la « déréliction » est ce qui défigure la vie dès qu'on la déshabille de toutes les qualités qui la couvrent d'une apparence aimable ? Ainsi en va-t-il justement de l'amour : il suffit de le pratiquer jusqu'à l'excès que naturellement il appelle pour qu'une rage animale en défigure l'humanité, les amoureux sombrant alors dans l'anonymat bestial de l'espèce...

Cependant, l'exercice volontaire de la bestialité peut servir à démasquer la bassesse fondamentale de notre condition – bassesse qui secrète son propre oubli à force de belles illusions humanistes. L'acte qui souille devient alors l'acte révélateur tandis que les valeurs s'inversent car le mal suscite une prise de conscience qui est un bien. Inconfortable et douloureux, ce « bien » réduit sans cesse la marge de nos constructions illusoires et toutes néanmoins essentielles. Il n'y a pas d'issue à notre condition, sauf à s'asseoir sur notre bassesse pour lui mentir en inventant ce qui, provisoirement, autorise sa négation.

Le couple qui, dans *Exit*, fait l'amour contre un mur avec une violence qui veut exténuier l'humain ne cherche qu'à intensifier désespérément la pénétration de l'impénétrable. Le projet est sans doute bestial, mais il doit tout à un exercice de la langue et de la culture, qui en est la contestation. Dans *les Noyés*, vomissures, dégueulis glaireux et puanteurs d'égouts sont les ultimes et vains recours d'une volonté d'union que le couple tente de forcer en la dépravant.

La défiguration de l'amour dans ces deux récits dessert moins efficacement l'humain que la violence faite à un enfant dans *Olivet*. Le narrateur, parce qu'il dit « je », prend la figure de l'auteur, Michel Surya, et cette confusion de l'identité redouble l'effet de cette violence. La confusion aussi du présent et du passé puisque la mémoire actualise ses blessures et sa douleur. L'enfant est bouleversé par le voisinage du corps pourri d'escarres de son père dont les gémissements l'appellent sans l'appeler à venir pommader son cul puis son visage. Ce père ne lui adresse jamais la parole et il ne lui a jamais témoigné ni attention ni tendresse. Père et mère ne lui ont donné que le spectacle désolant de leurs altercations et l'enfant sait qu'ils

ont fait périr ses deux frères. Tout est déréliction chez cette mère déjà vieille à la naissance de l'enfant et dans cette maison sans la moindre chaleur : la seule issue est de fuir, ce que l'enfant fera sans que l'on sache à quel âge.

*« [...] le corps, c'est ce qu'un enfant a d'avance de trop et qu'il lui faut faire oublier comme une honte » tel est le souvenir qui a marqué l'enfance : un corps de trop parmi des corps trop vieux – celui de la mère – et trop ravalés, celui du père « ravalé au rang de corps qu'il ne sait plus comment tourner pour mourir ». Le désir de l'enfant est en effet que ce corps meure « pour que tout cela soit au moins fini pour que je n'aie plus à le voir pour que je n'aie plus à l'entendre ne pas me parler ni parler à personne [...] il ne lui reste plus que cela un corps contre lequel il ne sait plus à qui en appeler ni s'il est possible d'en appeler à qui que ce soit quand on s'est toute sa vie soi-même réduit au corps qu'on a et qu'on a fait du silence dans lequel on l'a toute sa vie tenu le moyen de déposséder quiconque du sien [...] »*

Déposséder de sa vie celui qu'on a mis en vie est le supplice que subit l'enfant et qui ne lui laisse pour énergie que la haine. Plus tard, distance prise, il écrira à sa mère désormais veuve des lettres d'insultes en lettres capitales afin que son vieux regard puisse les déchiffrer. Il saura, lors des obsèques, que sa mère devenue aveugle se faisait lire ses lettres par une voisine et, comble de dérision, il le saura après avoir demandé à cette voisine une bouteille d'alcool et s'être ainsi un peu plus déconsidéré aux yeux du voisinage. Les morts sont honorables, leur victime passe dès lors pour le seul coupable.

Tout résumé amoindrit, et celui-ci plus que tout autre pour la raison qu'il n'y a dans *Olivet* aucune anecdote, uniquement de l'inséparable, c'est-à-dire qu'articulations du récit et substance verbale y sont aussi étroitement liés que le sont dans un corps organes et souffle. Le lecteur, dès qu'il est engagé, partage le temps d'une mémoire et l'espace envahissant d'une douleur. La conséquence est que, au lieu de suivre une narration, il éprouve ce qu'il se narre à lui-même, non par suite d'une identification avec l'auteur, mais parce qu'il doit violemment faire face à la figure la plus intime du malheur originel. L'écriture de Michel Surya obéit à la nécessité de figurer *cela* que, d'habitude, l'aveu lui-même garde secret.

Lecture suivante : « L'idiotie de Bataille » qui, dans « Matériologies 3 » précède *Humanimalités*, un essai publié par Michel Surya en 2004. La Défiguration occupe toujours la tête du lecteur : elle croise presque aussitôt le non-savoir. Ce croisement est dû au besoin d'échanger une

représentation purement verbale, une sorte d'image sans image désireuse de s'apercevoir enfin, contre un mot chargé d'une représentation violente. La Défiguration vient ainsi suggérer qu'elle fait à la figure ce que le non-savoir fait au savoir. Cela peut-il se soutenir ? Puis-je soutenir que le non-savoir est la défiguration du savoir ? Non, bien évidemment, parce que ma raison s'oppose à cette simplification d'un concept que rien ne saurait représenter et qui doit sa puissance à cette abstraction.

Pourquoi, cependant, la raison ne se mettrait-elle pas au défi d'affronter l'abîme qu'elle creuse sous elle-même en concevant un état qui suspend son pouvoir ? La raison est ici dans la même situation que la pensée devant l'impensable, mais raison et pensée ne se confondent-elles pas dès qu'un danger les égalise ? Concevoir l'inconcevable est une démarche absurde, qui conduit dans un lieu sans issue, où l'on n'en finit pas d'être devant un mur partout impénétrable. Devant ce mur, la raison perd pied et la pensée tourne sur elle-même, devient folle. L'étrange est que l'une et l'autre puissent éprouver la nécessité de se porter vers cet extrême où, comme à bout de souffle, elles sont en proie au vertige de leur impuissance. Le mot défiguration n'est-il pas assez « défiguratif » pour désigner cet exercice, qui est une mise à la question au sens le plus violent ? Je voudrais qu'il y ait du savoir dans le passage au non-savoir et non cette cassure aveuglante. Imaginer ce passage comme une défiguration si radicale qu'elle ne laisse subsister aucun trait est une nouvelle absurdité puisque cette défiguration abolirait toute trace du défiguré, mais comment imaginer l'inimaginable ?

Cette obstination, bien sûr, n'est pas raisonnable. Elle ne s'appuie sur rien sinon l'horreur de la sécurité, du repos, de la certitude. Elle tire de la connaissance de ses limites la volonté de leur résister. Peut-être regarde-t-elle ce qui la consume comme va s'évaporant la poésie... C'est l'effet finalement lumineux – une lumière noire – qu'ont sur le lecteur les récits de Michel Surya et sa philosophie nourrie de Nietzsche et de Bataille. Devant le mur, il n'est pas mauvais de se répéter ces quelques lignes de Nietzsche dans *Par delà le bien et le mal* : « *Ne fallait-il pas sacrifier enfin tout ce qui consolait, sanctifiait et guérissait, tout espoir, toute foi en une harmonie cachée ? Ne fallait-il pas sacrifier Dieu lui-même et, par cruauté vis-à-vis de soi-même, adorer la pierre, la bêtise, la lourdeur, le néant ? Sacrifier Dieu au néant – le mystère paradoxal de la dernière cruauté a été réservé à notre génération, nous en savons tous quelque chose...* »

La raison ne renonce jamais à reprendre la main quitte à tolérer les excès qu'elle s'interdit, que sa nature lui interdit. La voilà qui, depuis un bon moment, chuchote que le savoir est lié à la figure humaine et qu'il est même ce qui donne à l'humain sa Figure. Le non-savoir est-il ce qui disqualifie cette figure en la défigurant ou bien, tout au contraire, est-il ce qui l'incite à

se dépasser dans son propre sens en allant jusqu'à consumer son apparence dans un anéantissement par exaltation ?

Cette défiguration, si absolue qu'elle s'annule dans son propre accomplissement, rend pitoyable sa nomination. Alors, mieux vaut, une fois de plus, relire Michel Surya écrivant : « [...] *il n'y a pas quelque part un savoir auquel on n'atteindrait pas, mais, partout et toujours, un non-savoir auquel l'action et l'exigence de savoir atteignent par le geste même qui les y porte. Ce dont il faut aussitôt déduire ceci qui est de l'importance la plus grande : l'expérience du non-savoir est une expérience qu'il n'y a que le savoir à permettre. À permettre au bout. À permettre à l'extrémité. [...] Il n'y aura donc que ceux qui auront été au bout, à l'extrémité du savoir, pour espérer entrer dans le non-savoir... »*

## 5

Cher Michel,

Cette fois, je m'adresse à toi directement et, entre mes yeux et la page, l'espace déborde aussitôt l'angle défini par la position de l'écriture. Quand je te lis, la position est la même, mais l'espace est replié parce que l'attention est tendue vers ton texte alors que, t'écrivant, l'espace s'ouvre vers ta présence. J'avais en tête un début tout autre, puis ma position est devenue soudain si consciente qu'il m'a fallu l'exprimer... J'avais pensé commencer ainsi : toute ma vie, j'ai désiré prononcer une *récusation* qui m'engagerait si radicalement qu'elle entraînerait un état définitif. Ce « toute » initial est bien entendu excessif puisque je n'ignore pas qu'une bonne partie de ma vie est occupée par une inconscience idiote et que, dans une autre, je réussis à faire un vide que rien ne trouble. La difficulté de prononcer ce « rien » m'a fait hésiter un long moment, et c'est au cours de ce moment que la pensée m'est venue que le rien de ce vide pourrait être le non-savoir. Quelque peu sidéré par cette hypothèse, j'essaie d'examiner ce « vide » dont, récemment, je me suis aperçu qu'il créait en moi – au sein de mon intériorité – un espace silencieux... Et voilà que le silence me paraît être la substance volatile de cet espace, sa matérialité sensible et fuyante, si bien que mon vide serait en réalité plein de silence. Est-ce absurde ? Je m'éloigne de mon commencement, mais ce détour, ressenti comme nécessaire, embrume le mot *récusation*, mot dont l'emploi ne m'est pas familier et qui a dû surgir de tes livres. Et dans ce mot, j'entends une violence capable d'éloigner ma vie de son mouvement naturel, qu'il va rompre, qu'il va casser. Je me souviens d'être parti de cette ligne tienne : « *le non-savoir doit au savoir autant, bien sûr, que la folie doit à la raison* » et cette ligne, je l'avais transformée comme ceci : « *le non-savoir doit au savoir autant, bien sûr, que la défiguration doit à la figure.* » Je désirais sortir de l'obsession qu'est pour moi la « défiguration »

depuis la lecture de ton récit auquel ce mot sert de titre. C'est de ce désir qu'a surgi le mot *récusation* et j'en cherchais en vain la trace dans ton texte quand, tout à coup, j'ai aperçu son infinitif juste au-dessus de la ligne citée plus haut – ligne qu'apparemment je ne voulais pas voir et qui disait ceci : « [...] *Il n'y a pas de non-savoir pourtant à ne récuser et à ne récuser décisivement...* » Il me faudrait citer tout le passage, mais cela n'expliquerait pas la brusque importance qu'a pris ce « récuser » en quittant sa forme verbale pour devenir un substantif à la terminaison aussi sonore que celle du mot qui me poursuit. N'est-ce pas d'ailleurs la raison de son choix ? Cette question suffirait à ridiculiser ledit choix si, étant retourné à ton texte, je n'en déduisais que le non-savoir doit au savoir la possibilité de son existence tout comme la défiguration doit à la figure sa capacité de la détruire. Sur quoi, la *récusation* me découvre brutalement qu'elle assume dans la vie – la mienne – la négation qui en dénonce l'insuffisance et, par là-même, qu'elle excite en elle le désir d'être davantage que ce qu'elle est. L'articulation de la *récusation* introduit donc chez le vivant un besoin déraisonnable de n'être plus seulement le vivant qu'il est. Formulation qui, à son tour, sera toujours insuffisante parce que ses termes dissimulent l'excès qu'ils appellent. Dès que l'on perçoit en tout acte, en tout sentiment et jusque dans les élans de la vitalité un manque, ce manque devient un excitant qui exalte et qui désespère. Le désespoir des amants dans tes récits, *Exit* et *les Noyés*, est la preuve que la conscience du pas-assez est le seul révélateur de la non-vie dont la raison nous conseille de nous contenter en guise de vie... Mais la non-vie n'est-elle pas la défiguration raisonnable de la vie ?

## 6

Dans le *Dictionnaire des synonymes* publié par « Les Usuels du Robert », le mot « défigurer » renvoie à « déformer » et « Déformer » a pour synonymes : I. altérer, changer, transformer ; II. avachir, bistourner (*techn.* ou *fam.*), contourner, contrefaire, corrompre, courber, défigurer, dénaturer, dépraver, difformer, distordre, écorcher, estropier, fausser, gâter, gauchir, massacrer, mutiler, tordre, trahir, travestir.

Parmi tous ces mots, seul « bistourner » m'est inconnu. Étant allé me renseigner à sa place alphabétique, je constate qu'il renvoie à « châtrer » et ne trouve à ce mot que : bistourner, bretauder, castrer, chaponner, couper, démascler (*mérid.*), déviriliser, émasculer, hongrer, mutiler, stériliser.

Ces synonymes désignent tous des actes violents, qui ont pour effet de mutiler l'humain. Tous s'attaquent au corps, les uns au visage, les autres au sexe. Les premiers s'efforcent de détruire ce qui affirme l'identité, les autres ce qui permet de s'évader de l'animalité par un détournement de son énergie. Dans les deux cas, la « défiguration » est physique ou même organique alors que Édouard Adler machine une défiguration intellectuelle, qui effacerait son nom et l'œuvre écrite sous ce nom. Cette machination

suppose que la « défiguration » recherchée soit principalement une opération du langage.

Cependant, il n'existe pas de défiguration plus exemplaire et plus définitive que celle imaginée par Kafka dans *la Métamorphose* où Grégoire Samsa se réveille transformé en insecte répugnant. Cette défiguration devenue fabuleuse n'existe que par son récit, n'existe donc que par et dans le langage, mais elle n'en est pas moins désormais une référence universelle tant son déroulement imaginaire correspond à un processus de déshumanisation exemplaire aujourd'hui. À partir de cette nouvelle de Kafka, Michel Surya analyse les auteurs qui ont imaginé des situations comparables ou complémentaires et, pour définir ce que créent leurs œuvres, il invente le concept de « humanimalité ».

Ce mot nouveau est chargé d'une telle évidence qu'il transmet la représentation immédiate de ce qu'il exprime. L'humanimalité est un état aussi propre à l'humain que lui était propre son humanité sauf que l'humanimalité est un état irréversible qui fait paraître bien précaire l'humanité. Grégoire Samsa ne redeviendra jamais l'humain qu'il fut : sa défiguration est sans appel de telle sorte que, enfin « crevé », il sera simplement balayé comme une ordure. L'humanimal n'a plus rien d'humain aux yeux d'un humain car il ne lui en reste pas la moindre apparence. La défiguration est si parfaite qu'elle a effacé tous les traits de l'état précédent. Mais n'est-il pas anormal que Kafka autorise l'humanimal à conserver des sentiments et des pensées humains ? Cela, il est vrai, accentue la différence et la déréliction, et puis cette survivance secrète, car incapable de s'exprimer, souligne peut-être qu'à la fin tout se vaut puisque l'humanimal comme l'humain se rejoignent dans la ressemblance posthume que machine ce comble de défiguration qu'est la décomposition.

Ici, le langage voudrait franchir la limite que lui impose cet état pour lequel, dit le cliché, « il n'existe de nom dans aucune langue ». Pas de nom, pas de représentation, rien qu'un vide, qu'une absence... Et si cette absence ne signalait pas l'horreur qui rend muette la langue, mais un seuil : le seuil du non-savoir ? Le regret s'installe tout à coup que Édouard Adler n'ait pas inventé le moyen de susciter la décomposition de son œuvre au lieu de vouloir une défiguration que sa mort va desservir car chacun de ses livres, dès sa parution, fut déjà trace posthume.

Qu'est-ce qu'une trace posthume sinon une trace qui défie la décomposition générale ? La décomposition est rendue invisible quand il s'agit des corps puisqu'on les enterre, et elle est naturellement invisible quand elle est due au travail continu du temps. C'est toujours idéalement qu'on envisage la durée des œuvres en les projetant vers l'immortalité alors que si on envisageait leur matière (leur composition) on les situerait par rapport à la décomposition.

Le tortionnaire veut contraindre sa victime à défigurer l'image qu'elle a conçue de son humanité. C'est un attentat excessif contre la représentation que la victime s'est donnée à elle-même de sa qualité humaine. Le tortionnaire précipite pour cela le mouvement de la vie vers la mort en faisant que l'approche de cette dernière soit aussi angoissante que douloureuse : il veut ainsi extraire de sa victime des aveux qui, si elle les vomit, seront à ses propres yeux la négation de ses valeurs et la changeront en humanimal. Aucun Grégoire Samsa ne s'est encore métamorphosé en cancrelat sous l'effet de la torture pour la raison, probablement, que la description de cette métamorphose exigerait le récit de la décomposition mentale du personnage, et que celle-ci ne serait possible qu'à travers une impensable décomposition du langage.

Pareille transgression supposerait de rompre toutes les limites qui font du langage l'expression même de l'humain, mais ne pourrait-on retourner cette transgression contre elle-même afin, par cette démesure, d'atteindre ce que l'outrance malgré tout ne réussit pas à franchir ? C'est la question que pose (que me pose) *L'Impasse*, récit que Michel Surya publie en ce début de 2010, mais qu'il a écrit vingt ou vingt-cinq ans plus tôt, vers la même époque que les récits déjà cités. La situation du couple, qui tente de franchir ses limites sexuelles, ressemble d'ailleurs à celle du couple d'*Exit*, ce que le titre souligne plus que l'évocation d'un mur, terrible lit vertical et objet impitoyable. Le couple exaspère son étreinte dans une gesticulation désespérée, qui ne le libère en rien d'une vie trop petite. Il est frappant que l'homme désigne son sexe comme le « bout », et que ce « bout » n'active sa puissance que pour se découvrir impuissant à combler l'attente que son érection suscite et représente.

Le « bout » est aussi bien l'extrémité que l'organe capable de l'atteindre. Ses actes appellent ici une extrémité absolue, si nécessairement absolue que ne pas l'atteindre est la preuve d'un échec dans lequel la vie s'effondre. Dès lors que peut le « bout » sinon éprouver le vide dans le con que pourtant il comble ? L'excitation trouve sa limite jusque dans l'obstination à franchir toute limite. Il ne lui reste qu'à désespérer de l'énergie de son désespoir.

Le besoin de les partager pousse à citer quelques lignes de ce texte, mais il paraît arbitraire de les prélever dans une continuité qu'accentue encore l'absence de ponctuation. On n'y rencontre pas de « passages » : tout va comme un flot, en vérité comme un rythme composé de laisses tantôt longues et tantôt brèves, qui déterminent des tourbillons, des chutes, des élans. Tout cela est pensif et néanmoins historié. L'homme parle, il est le seul à dire ce qu'il fait, et ce qu'il fait est inséparable de ce qu'il pense dans le perpétuel présent de son action :

*c'est cela je n'ai plus beaucoup de corps je n'ai plus assez du corps que j'ai je n'ai plus assez du corps que j'ai pour toi dès lors que je n'ai plus assez du corps que j'ai pour moi*

*mon corps ne suffit plus à rien et s'il est comme plusieurs c'est pour qu'aucun n'y suffise plus et si aucun n'y suffit plus c'est pour qu'il ne soit pas même un seul et même corps c'est ce que je pense un instant te regardant mais tu es ailleurs où tu es je n'en sais rien ta bouche retient un cri dont il ne me sera pas permis de savoir ce qu'il aurait pu dire si un cri pouvait dire quoi que ce soit il y a dans ta bouche que je regarde alors et dans le cri qu'elle réprime [...] une déformation du visage à laquelle je te reconnais quand même pauvrement une défiguration à laquelle je sais depuis longtemps maintenant que c'est tout visage qui disparaît qui ne peut plus être reconnu je n'aurais donc fait l'amour que pour voir se retirer les visages que j'avais cru reconnaître...*

Une longue hésitation a précédé le choix de ces quelques lignes, qui ne viennent pas à l'appui mais à titre d'exemple d'une pensée toujours s'interrogeant. Cette pensée, elle aussi, tend son « bout », et elle voudrait, par ses va et vient, rater de si près l'absolu qu'elle le toucherait à défaut de le posséder – ou mieux encore provoquer un état définitif... Car il n'y a pas de fin à la recherche de la fin sauf à décider d'en finir par une récusation générale de soi et de la vie. Mais si mourir est décisif pour un individu, ce choix ne change rien à l'existence des limites et à la déréliction qui s'y attache. Le « bout » qui s'acharne à franchir le bout ne le fait qu'en niant sa fonction naturelle et cette négation défigure à tel point sa fonction qu'il la métamorphose en exercice spirituel. Comment nommer alors l'explosif mélange de l'acte dit de chair et de l'acte spirituel ? Mais ce « mélange » n'est-il pas tout simplement l'écriture de *L'Impasse* ?

Il paraîtrait normal que le lecteur de ce livre, pris par l'érotisme de la situation, en partage simplement l'excitation, mais un décalage va s'accroissant toujours davantage entre ce qui est figuré et ce qui est représenté à la pensée. La figuration sexuelle pousse à la réflexion pensive et lui cède son rôle d'excitant. La conséquence est étrange puisque le sexe, bien que constamment présent, est défiguré par la pensée que cependant il inspire. Il y a dans cette défiguration une violence dissimulée parce que le mal fait à l'organe du désir s'inverse en bien fait à l'organe de la pensée. Cette transgression à rebours met sexe et pensée devant une incomplétude fondamentale que le premier avait l'illusion de pouvoir combler tandis que la seconde s'y excite à l'interminable.

Au risque de l'incongruité, mais c'est ici la victime qui choisit son supplice, *L'Impasse* comme le tortionnaire conduit son lecteur vers la dernière extrémité. Le lecteur, il est vrai, sait qu'il n'en mourra pas. À défaut d'en mourir, il sentira qu'achève de se décomposer en lui le vieil idéalisme amoureux qui servait d'alibi à la sexualité. Tant pis pour lui s'il ressent cette décomposition comme une très ambiguë et très dérangeante affaire mystique...

Le mot « mystique » est douteux, et c'est à ce caractère qu'il doit son attrait. Il est douteux parce que automatiquement on l'associe au religieux. Or, même quand il s'exerce (ou s'exerçait) dans ce domaine, il le faisait pour le mettre à l'épreuve, le vérifier ou l'excéder. Le religieux ne relève que du spirituel et n'a de rapports qu'avec lui. La mystique s'appuie sur le support du spirituel mais dont le spirituel se détache et que volontiers il ignore : le corps et ses organes. La mystique interroge le rôle de ce support : elle y réincarne le spirituel pour chercher à intensifier sa qualité ou sa présence au moyen de techniques utilisant le charnel. Les techniques les plus connues sont des mortifications dont il existe tout un répertoire : jeûne, cilice, flagellation... L'utilisation mystique de ces mortifications n'est pas masochiste : elle ne vise pas un plaisir, elle veut établir une maîtrise. Et la développer en vue d'une exaltation spirituelle.

Les jeux sexuels auxquels se livrent les couples des *Noyés*, d'*Exit* et de *l'Impasse* ont un égal caractère excessif dont l'enjeu n'est pas le plaisir (lequel n'y est qu'un passage) mais le dépassement : un dépassement de l'activité sexuelle par l'exercice excessif de cette activité même en vue d'atteindre un état qui, à mesure de on approche, se révèle insaisissable. Les personnages de Michel Surya n'ont pas droit à une épiphanie dont ils paieraient le prix en la connaissant éphémère. Disons que pendant qu'ils besognent, ils entrent dans une sorte de pré-épiphanie, qui exalte leur action tout en leur révélant sa vanité. Le but poursuivi ne sera jamais atteint ce qui pare sa poursuite d'une valeur négative.

L'échec, au lieu d'aboutir ainsi à un non-sens, découvre un *sens* qui n'est pas du tout celui de l'ancienne mystique. Les Pères du désert trouvaient, à force de mortifications, la voie d'une illumination leur donnant accès à la vision béatifique. Un instant, ils entraient en communication avec Dieu par la grâce d'une brusque élévation de leur nature. L'infini tout à coup leur était accessible par une précipitation dans le divin. Il en va tout au contraire pour les personnages de Michel Surya : le non-sens, qui les fait désespérer du désespoir et d'une libération impossible, les rend capables de concevoir un sens qui ne rédime rien et qui, à l'inverse du salut que valait au mortifié l'exaltation mystique, les laisse démunis de tout sauf de la conscience qu'ils n'en finiront jamais de poursuivre ce qu'ils poursuivent et que, dans cet interminable, est le sens.

Un sens insensé au regard de notre tradition où tout doit servir utilement. Où tout est dirigé vers un but pratique car tel est le point de vue raisonnable. L'inattendu, ici, est la leçon qui surgit si l'on glisse vers le politique. Il est insensé aujourd'hui de se référer au communisme, celui-ci ayant été éradiqué de notre horizon par le conditionnement raisonnable qu'enseigne et répand le capitalisme. Est-il raisonnable de faire rageusement l'amour dans une impasse en métamorphosant la limite du mur en tremplin vers le dépassement de la condition humaine ? L'erreur majeure est de vouloir changer cette condition alors que, depuis des millénaires, elle est

raisonnablement orientée vers la soumission et la servilité, dont le dernier avatar est la consommation.

On oublie que la tentative communiste a été détruite par le capitalisme d'État, qui fut sa perversion. Le capitalisme libéral en étant victorieux de ce concurrent lui a donné pour symbole le « goulag » et pour conclusion que le communisme conduit au goulag tout comme on a fini par dire que la Révolution française conduisait à la guillotine. Le succès universel du capitalisme repose sur le leurre d'offrir à la condition humaine une satisfaction générale par la consommation. La crise actuelle dénonce déjà ce leurre par le développement du chômage et de la pauvreté tandis que se consolide le capital de ceux qui le détiennent. La révolte que devrait susciter cette situation tarde à venir.

Il est vrai que tout aujourd'hui est affaire de « communication », c'est-à-dire de manipulation. Pas une critique qui ne soit bientôt récupérée, privée de sens, retournée. Tout est vite masqué sous le raisonnable. La trahison, elle-même, est devenue un acte de raison. En particulier la trahison des clercs sans parler de celle des politiques qui, désormais, va de soi. Le fond de la nature humaine est-il raisonnable ? Donc est-elle raisonnablement soumise et servile du côté de la majorité, et raisonnablement dominatrice et affamé de pouvoir et d'argent du côté de la minorité ? Auquel cas, il n'y aurait pas d'autre solution que de dénaturer cette nature... Soudain, la déraison de ce couple en train d'épuiser contre un mur sa raisonnable condition humaine devient l'image d'une révolte désespérément indispensable...

Bernard Noël

Ce texte a paru dans le n° 1 de la revue *Contre-Attaques* consacré à Michel Surya, coordonné par Alain Jugnon et publié par Laurent Cauwet (éditions Al Dante/collectif, 2010). Il est ici augmenté d'une huitième partie inédite.