

Stabiliser le pet en Ange Stratégies du vide et du plein chez Artaud et chez Gainsbourg

Charles Bonenfant

Numéro 16, automne 2008

Du pet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2516ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, C. (2008). Stabiliser le pet en Ange : stratégies du vide et du plein chez Artaud et chez Gainsbourg. *Contre-jour*, (16), 133–146.

Stabiliser le pet en Ange

Stratégies du vide et du plein chez Artaud et chez Gainsbourg

Charles Bonenfant

Le pet est porté par une ligne de fuite accidentelle périlleuse puisque non tracée et soumise à l'activité passive/active du sphincter, qui échappe à la conceptualisation et déhiérarchise les rapports entre corps et corpus. Le pet est un dispositif naturel de collusion ou d'exclusion qui engage l'agrégation dans le secret éventé ou qui entraîne la répulsion et la dénégation. Il est, *ipso facto*, une marginalité non incarcérable et infiniment plastique. Comme manifestation organique, la flatulence, étrangère aux dispositifs et aux dispositions, intervient dans le champ littéraire. Elle court-circuite alors les rapports spatiaux, dans le bref moment de son émission, pour menacer l'intégrité du moi, substituant le plein au vide ou, inversement, le vide au plein, dans un jeu de tension et de relâchement qui innerve la représentation du corps sémiotique et investit le scripteur (qui doit furtivement tâcher d'inscrire le pet dans un cadre modulateur). Il peut en être selon diverses modalités : si la figuration jubilatoire, tonitruante, rabelaisienne du pet communique le rire carnavalesque, la littéralité de l'expérience flatulente dans la routine du boniment culier burroughsien

(« ce son que vous pouviez sentir », William Burroughs, *Le Festin nu*) en fait une matière caustique réduisant à l'immanence de la phagocytose la dichotomie kantienne : « Au moment où souffle le vent hypocondriaque dans mes entrailles, il est très important de savoir quelle direction il va prendre. Vers le bas un pet, mais vers le haut, une illumination. » D'un bout à l'autre du spectre humoristique, le pet occupe l'espace de manière évanescente. Il se dissémine dans les zones interstitielles qui bornent les textes comme un souffle rance, une voix éclatée qui à la fois fragmente et agglutine — ultime œillade d'une tyrannie corporelle. Nous verrons comment le pet, sous l'habit d'un « mode d'existence » qui corporalise le rapport à une source et à un devenir, instaure chez Baudrillard une *paranoïa critique* (où seul le corps peut venir dire une antériorité). De même, chez Artaud, une hantise de l'éros et de la déperdition de l'être se traduit par le surinvestissement de la fonction sadique-anale. Inversement, chez Serge Gainsbourg, cet investissement gardé secret empêche que l'œuvre figurée dans *Evguénie Sokolov* soit considérée comme un pur document pathologique — simple *duplicata vicié*. Nous examinerons ces auteurs, lesquels thématisent ou non le pet, en faisant le pari d'une lecture en perpétuelle transformation (« plus vague et plus soluble dans l'air », Verlaine), préférant l'aspect volatile et fermentatoire, comme il sied à un tel sujet.

Le corps *empêché* est objet d'abjection devant l'homme-bien-propre-sur-lui, dans son acharnement à s'éloigner de la trace évanescente du déjectuel. Le mode d'efficiencia du pet brouille la limite entre soi et l'autre, entre l'identité et l'altérité : il est cet Autre dans le même, ce même dans l'Autre, le mien-pas-le-mien du cabinet cloacal, état transitoire qui alimente la tension microcosmique dans la flatulence corpusculaire : « l'atome éclos en pond un autre, lequel en fait immédiatement éclater un autre [...] c'est maintenant la mort [...] c'est maintenant la résurrection » (Artaud). Ce micromouvement destructeur est nécessairement le signe d'une reconstruction : « le rejet étant le mécanisme même de la relance » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*). La relation — la subsistance — qu'entretient Baudrillard avec l'œuvre d'Artaud emblématise ce rapport paradoxal, ambivalent, de rejet et de relance.

Les incunables de la bibliothèque baudrillardienne faisant référence à Artaud (*Ubu et l'état gazeux* et, avec Sylvère Lotringer, *Oublier Artaud*) se rangent dans l'engrenage d'une mécanique pré-digestive/post-digestive, situés quelque part entre le pas-encore-né et le déjectif, comme deux *excursi in petto*, manifestations d'un phénomène d'assimilation/rejet. Les deux textes soulignent une entreprise périlleuse qui déchaîne une colique impétueuse, une abréaction bréneuse. Apparaissant au début et à la fin du corpus baudrillardien, ils échappent à la logique métaboliste du *fast-food*, au cycle de l'anorexie et de la boulimie. Ils se particularisent comme textes qui tentent de conjurer l'attraction ventriloque à laquelle s'expose toute tentative d'écriture dans l'absolue identification du sujet et de l'objet, et démontrent comment l'écrivain devient praticien de sa propre écriture (« Baudrillard se résignant à écrire comme Baudrillard et non plus comme Artaud »). Le texte ne sollicite pas une *présence* (parlant d'Artaud, Baudrillard affirme : « [...] je ne sais pas quel mode d'existence il peut désormais avoir »), mais devient ex-istance pétifique *in absentia* (l'objet — Artaud — acquiert « une vie secrète », intestine) ou dont on simule l'absence. D'où l'importance d'occulter celle-ci (ou plutôt de la gazer, la gazéfier) car nommer, c'est sublimer le réel qu'il tente de signifier. Artaud est, pour l'instant d'un pet en gueule, cette réminiscence d'une présence flottante, importante puisque irréconciliable — elle est celle d'un théâtre incapable de réalisation dans le monde —, négligeable (mais essentielle dans cette in-signifiante) puisque enclose dans un cercle vicieux, se nourrissant de sa propre substance venteuse (dans son auto-engendrement : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils »). Le partout/nulle part se contracte dans l'insécable pet (l'« effet Artaud » n'est jamais autant prégnant que lorsqu'il impersonnalise ; la théorie est le luxe de la flatulence suprarectale : lorsqu'il est émis peut-on dire qu'un pet appartient ?). Toute tentative d'un faire-sens achoppe, d'où la nécessité de l'appréhender par l'indéfinissable, l'anomique et d'*évacuer* perpétuellement la question : Baudrillard revient ponctuellement dans l'entretien sur la nécessité de cloîtrer ce secret empuanti. Il doit se consommer et se consumer dans la sphère privée, « à part », sinon il verse dans l'indiscrétion, qui est celle d'un scandale de la pensée. Le dialogue ne peut s'effectuer qu'à demi-mot, par la médiation d'une tierce personne (nommément Sylvère Lotringer), mais

toujours dans l'affleurement de la raison, dans l'extrême limite partagée avec l'Autre, inextirpable à partir du même. La « transaction » qui s'opère entre ce même et l'Autre étant précisément de l'ordre symbolique.

Le non-espace du « vide aspirant » est confidentiel (ou plutôt en deçà de la confiance), d'où l'échec de sa théâtralisation : il ne peut l'être qu'en soi. Le drame de la cosmogénèse artaldienne cannibalise la pensée kabbaliste, nommément le point de doctrine visant à expliquer comment Dieu, être infini (*En Soph*), illimité, peut avoir créé un monde limité dans un mouvement de repli, de retrait en lui nommé Zimzoum qui est, pour Artaud, la métaphysisation par surenchère du principe du Mal, dans sa dissociation post-limbique d'avec la Matière, cet autre absolu qui accouche d'un pet aux dimensions cosmiques — ruptures en nébuleuses diffuses — et donnant l'image de l'« Univers comme un sphincter à forcer » (Docteur Sandomir, *Opus pataphysicum*) d'où sort l'objet pur, « la crotte immonde » : pourquoi y a-t-il quelque chose au lieu de rien ? Comment se maintient le point de la flottaison nauséuse ? Dans l'économie hyperréaliste, la matière est paradoxalement vacante : pour Baudrillard, « la montgolfière [est] la sphère parfaite de la connaissance » (*Ubu & l'état gazeux*) et ce, à la suite d'Ubu pour qui la sphère, selon la théorie peu neuve de Feschner, « est la forme parfaite [...], la forme des anges », la substance volatile par excellence, émanation divine exemptée « de tout accroupissement terrestre » ; le trône (qui est une espèce d'ange selon la Gnose) n'est-il pas passé dans le langage courant comme synonyme du siège des cabinets d'aisance ? L'Esprit même est « un orifice percé d'un trou ». Carminatif, fondu dans la matière d'un pet en devenir, Dieu est « cette graine de poix ». Il n'est plus l'être d'inertie du pur *ens realissimum*, « mais [à l'instar du pet] veut bien se donner / se laisser prendre ; / mais ne veut pas se laisser saisir », acceptant la circulation, la flottaison, mais non la substantification. Le *Commentaire sur la kabbale* d'Artaud est à rapprocher d'une autre citation sonnante et odoriférante de Rimbaud : « émanations, explosions / Un génie : je suis le gruyère ! / (Rêve) ». Le langage proutesque signe un être-par-le-vide, dont la dissociation d'avec lui-même, dans l'ambiguïté triomphale chez Rimbaud et scandaleusement chez Artaud, force une béance, une rupture de l'ipséité qui ouvre un espace

de circulation entre les corps, un incessant mouvement des particules faisant ressurgir une anxiété de compénétration pour le « récepteur » et de dilution ontique pour l'« émetteur ». La hantise d'Artaud s'accorde ici avec la thèse aristotélicienne selon laquelle l'air n'est pas uniquement un fluide gazeux, une réalité physique, mais la réalisation animée d'une « volonté ». Il est investi par celui, mal intentionné, qui la perpétue et se trouve appelé à jouer un rôle néfaste sur sa victime, notamment durant la période nocturne où le corps, marqué par une rythmique de respiration et d'expiration plus régulière, est plus susceptible d'être affecté que durant le jour. L'air, dans cette optique, devient l'ordre de la manipulation que soupçonnait Artaud en patient qu'il était, affolé et tourmenté par l'intrusion d'entités qu'il identifiait à des esprits succubes et incubes venant lui aspirer chaque nuit sa propre substance : par le vent, le Mal impose sa prégnance particulière à l'organisme humain. Ce complexe est contrebalancé par une fantasmagorie réparatrice du corps glorieux, diurne celui-là, toujours à venir, qui traverse l'écriture des textes de l'époque de Rodez : « Je suis peut-être un état gazeux, mais les gaz ne se mélangent pas à moi. » Pour saint Augustin, la qualité « mêlée » (à la fois volontaire et involontaire) du pet charrie une implication hautement théologique : avant la Chute, les fonctions corporelles étaient le fait d'une volonté et n'opéraient pas sans la sanction de la raison ; il n'y avait pas de distinction entre le corps et l'âme. Dans ses expérimentations psychiques, ses renchérissements gnostiques, ses désubstantiations/resubstantiations glossolaliques, Artaud invoque cette condition pré-adamique, sans retour toutefois à cette omnipotence de la raison augustinienne, mais non plus sans se livrer à la dictée surréaliste d'ordre présubjectif. Il s'agirait plutôt d'*infiniser* une « Non-Manifestation » dans le refuge de la virtualité, larvaire, fœtale, cette avant-venue de l'état au monde face à la perpétuelle entrée de l'étant dans l'être, du signifié dans le signifiant. Cette entreprise est précarisée par la promiscuité de l'espace asilaire, creuset miasmatique où convergent les flatulences nauséuses et stagnantes, marques par excellence du néant, de l'irréfrentiable, qui force la retraite dans un « entre-lieu » ou dans une atopie que représentent les limbes, seulement « les limbes sont maintenant partout » : impossibilité d'y entrer puisque impossibilité d'en sortir. Le Zimzoum de l'auteur, contraction et dilatation

devant soi-même, désidentification et incarnation simultanée, est analogue à la position d'Artaud — « un corps / qui ne peut reculer en lui-même sous quelque prétexte que ce soit ». La mécanique du pet opère, comme celle de la peste, par la force de contagion, attestant la thèse d'Hippocrate selon lequel les maladies prennent essence dans les vents, autrement dit dans la flatulence¹ : sentir, humer, c'est s'exposer à la contamination. Malgré que les fonctions corporelles sont d'ordinaire confinées à l'obscurité et au silence, Laurent Joubert, médecin et chirurgien du XVII^e siècle, observe que leur dynamisme procède par mimétisme : « un accord naturel » nous invitant à rire lorsqu'on entend rire. De la même façon que l'« on pisse par compagnie » (*Traité du ris : suivi d'un dialogue sur la cacographie française*), on pèterait à la chaîne : la flatulence est un échange symbolique qui somme spasmodiquement l'autre de répondre. L'air vicié (on supposait que la peste s'inoculait par inhalation), principe de corruption, est à la fois poison et remède, donc pharmacie, affection, « pharmakon » ; il secoue « l'inertie asphyxiante » de la matière qui se propage en flux, convertissant la matière en potentialité sur le bûcher où l'on calcine le « corps blanc ».

Le pet est l'espace interstitiel de l'opération : projection métaphysique — et bien entendu toute métaphysique pue comme nous le rappelait Nietzsche en invoquant saint Augustin et Hegel — qui défie le néant, autrement dit Satan dans son autoconsumation, d'exister. Le pet est cette matière première que l'homme a rendue à Dieu et, dans ce renvoi qui relègue la divinité à un renoncement, devient l'expérience immédiate et matérielle de l'âme. « L'être humain [producteur d'organe] pouvant être parfois un genou, parfois un cœur ou un pied » (Sylvère Lotringer, *Fous d'Artaud*), ou un estomac ou un anus, organe qui connaît ses propres rythmes d'expansion et de contraction, qui n'est pas le lieu de stockage de l'information, mais un moyen de faire l'expérience, en l'occurrence celle de la souffrance et de l'évidement². Chez Artaud, l'activité ventilatoire s'inscrit dans une série de pratiques corporelles hautement ritualisées dont font partie le crachat, le rot, l'expectoration et qui s'accompagnent d'un « renvoi », reflux verbal sous la forme de la psalmodie écholalique, signes corporels et chutes de signes linguistiques qui conjurent une force de répulsion, forme réversible de la capacité de séduction du

langage. L'empêchement de la déperdition et de son corollaire, l'expression, dans la force rétensive qui caractérise l'écriture artaldienne provoque une « jouissance différée » (Ludovic Cortade, *Antonin Artaud : la virtualité incarnée*) prenant la figure d'un fantôme, comme double de cette jouissance, laquelle figure est implicitement liée, dans une lettre adressée à Domenica Blazy, à l'état flatueux. La rhétorique méticuleuse déployée par Artaud pour convaincre l'actrice d'incarner Ida, la femme pétomane (ce « fantôme qui vient de l'au-delà ») de la pièce de Vitrac, *Victor ou les enfants du pouvoir*, distille la scatologie dans une métaphysique qui promeut la « cru[auté] réelle » (réel qui ne peut être que cruauté et dont la cruauté est la condition *sine qua non* encore que, dans sa négativité opérationnelle, le réel n'est peut-être qu'un moment de l'irréel) de ses indispositions. Le pet est un soulèvement vibratoire de tout l'être qui exemplifie une tension : « [Ida est] comme tremblante dans la peur de ne plus vivre ». Son arrivée inopinée et invraisemblable rejoint la provocation du pet. La fonction transgressive de l'extravagante Ida Montemart est exemplifiée dans le « p » qui précède chacun de ses qualificatifs (« pâleur », « peine », « perles », « paupières », « pleurs », « passage », « platine »), lesquels s'organisent phonétiquement autour du symbole élémentaire du platine : Pt. Le choix de cette infirmité vibratile ne repose pas tant sur un rebondissement burlesque — quoique le rire ne soit pas entièrement évincé, devenant plutôt un vertige — que sur une inadmissibilité « suffocante », sur un vacillement qui évent(r)e le monde conformiste. La corruption de la chair, son empuantissement, dimension principielle du personnage, est ce par quoi elle constitue, selon Artaud, l'acmé de la pièce. À la fois irrépressible et rétensif, « ce besoin immonde [...] est plus fort que tout. Au contraire, il suffit que je veuille [...] pour qu'il se manifeste de plus belle » (*Victor ou les enfants au pouvoir*). Il provoque le jeu dissociatif/associatif de la chaîne de mots, fait s'achopper le langage, informe l'à-peu-près (au sens rhétorique). La consommation du discours « qui doit s'entendre dans son sens entier », la parole, donc, dans sa dimension performative, se nourrit d'elle-même comme pour éclore sur sa propre inanité : « LE GÉNÉRAL : Mais, ne peut-on rien faire pour guérir de ces... de ces... enfin de cette chose. IDA : Si, général, ne plus souffler mot. » Devant la « désagrégation de la pensée moderne » (que subsiste-t-il d'un pet qui passe, outre l'odeur putride

et évanescence ?), on ne peut répondre par l'intellectualisation. Devant l'entêtement de Charles (« Il faut comprendre, je veux comprendre »), là où il n'y a que jeux de mots et jeux de mort, Victor, le petit renifleur à la parole sibylline et dérobante, répond : « Il faut sentir Papa. » La vacuité de toute pensée (que reste-t-il d'un vent, à plus forte raison d'un vent puant comme le cul d'Ida Mortemart, sinon l'impression rance de la distension du logos, qu'est-ce qui demeure sinon la présence de l'absence ?) est textualisée, sonorisée, dans les pets hilares et mortifères de même que dans les contrepets des « mystères amoureux ». Lorsque la raison est suspendue, le signe linguistique subit des torsions, des contorsions, des permutations et le pet se transforme, il substitue aux mots sa logique infralangagière.

La 'Pataphysique, cet état gazeux, est pour Baudrillard « la plus haute tentation de l'esprit ». Elle substitue au *pneuma*, le souffle vital, le vulgaire pneu contenant l'air que recouvre une enveloppe caoutchouteuse. La pneumatologie devient pétologie, cette science de l'impossibilité de l'existence qui ne peut être identifiée à aucune forme dans le cogito flatulaire *crepito, ergo sum*³. La 'Pataphysique ne peut que retourner à la 'Pataphysique. Il n'y a pas de vampirisation possible : le pneu cloué rend son âme de pneu. Artaud, quant à lui, reste tributaire — du moins provisoirement⁴ — du paradigme de la métaphysique (qui, après son abrogation du mysticisme, se fragmentera en « méta de la physique », comme pour faire ressortir une physique infra-ordinaire, celle de la « patate, du popo, du caca, de la tête » (*Suppôts et supplications*), et le clou devient l'instrument de l'étranglement de l'être qui le fait « se tor[dre] sous lui » et déclenche « toutes les coliques de ses clous ». De même que le « totem étranglé » ferait ressurgir, par la privation, un souffle vrai garant d'une intégrité corporelle, les ruines, chez Artaud, enregistreraient une vérité dans la déperdition (paradoxalement, faire la ruine c'est toujours la re-faire et la re-prendre ; même lorsque les ruines signent « la ruine du sens et du tout-puissant logos » [Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud. Les couilles de l'Ange*], elles continuent de représenter ne serait-ce que cet effondrement du sens). Les formes, volatiles, de même que les phénomènes dont le pullulement ne fait que trahir un état cancérigène,

ne sont toujours que gonflements pétifères et caricatures à partir d'un toc grossier et prétentieux, tant et si bien qu'il faut envisager le scénario de dissuasion d'Ubu : « Cornegidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés. » (*Ubu enchaîné*) Dans l'expansion de sa gidouille, Ubu résorbe, remblaie l'antinomie de l'« État-Grand collecteur » (Dominique Laporte, *Histoire de la merde*) et de l'« État-Cloaca maxima », homme-état incorporant, en substance, l'ensemble des espèces de gouvernement dans l'instauration d'un droit de perception unique, ainsi que dans l'étalement sur la place publique de l'impôt, de même que dans l'épuration des rentiers-péteurs et fouille-merd(r)e.

On peut dégager à partir du XVIII^e siècle une politique du faire signe visant à *faire prendre* le pet, à le mouler dans la taxinomie (*L'art de péter* et *L'éloge du pet* en sont deux des illustrations les plus éloquentes), à mettre à jour une épistémologie qui veut le cadrer dans une « éternité » (dans tous les sens du terme) se heurtant à l'incommensurabilité du vide dont rend compte la « condition [post]moderne », et qui subodore l'expérience du pet qui ne referait pas une linéarité (d'une signe à l'autre), mais établirait comme une « causalité flottante » (comment, en effet, mesurer les conséquences d'un pet s'étant ventilé dans tous les sens, autrement que comme l'abolition de l'acte qui l'a fait naître ?). Au paradigme effusion/exclusion, qui est celui du péteur ostracisé, du pétomane-esthète comme nous le verrons chez Gainsbourg, on peut suppléer de manière plus ou moins concertée celui d'exhalaison/inclusion des francs-péteurs qui ne craignent pas de faire bien haut ce que d'autres font bien bas, dans une société organisée rituellement autour d'une monomanie⁵ ou de monomanies multiples dans le cas de la société sadienne. L'exaltation groupale, pour paraphraser le Docteur Sandomir, n'est-elle pas vécue comme une dilution ? Non, du moment qu'elle n'est pas un croire sans y croire, ni même un « croire de ne pas y croire⁶ ». De péteur à péteur, comme dans une société imaginaire, pataphysique, Evguénie, héros éponyme du roman de Serge Gainsbourg, trouve un interlocuteur, affligé par le même inconfort permanent, en la personne d'un admirateur nommé Krupp, et il cite l'aphorisme de Picabia en guise de clause

à leur conversation : « je me déguise en homme pour n'être rien ». On pourrait tout aussi bien dire en vent, en pet détruisant toute possibilité d'identification : Sokolov, s'administrant le *crepitus mortuus*, se dit à lui-même sur le ton d'une prophétie christique nihiliste : « que craindrais-tu de la mort, toi qui ne fus ta vie durant que ferments et putréfaction ». Le corps n'est pas anatomique, mais atomique (Artaud), parcellaire, qui, dans sa petite mort permanente, mille fois répétée, préfigure la grande. Le mouvement spasmodique des gaz est associé à une pathologie infantile, l'électrolepsie, à laquelle répond un traitement par électrocoagulation. Comme chez Artaud, la provocation gainsbourienne, poursuivie dans son avatar sokolovien, répond du « choc [pour] l'électrochoc », ré-vélation⁷ dans le renversement du dedans/dehors, du devant/derrière, dont le pet constitue le *modus operandi*. La hantise de la persécution se manifeste symptomatiquement par l'image de la fumigation : (il [Artaud] « dit qu'on lui envoie des gaz » [Certificat médical du 13 octobre 1937]), participant du « délire » dans l'espace asilaire.

La manie (ou compulsion) de l'énumération (dont rendent compte les « fiévreux » monologues épistolaires de la période des écrits de Rodez) est présente chez Artaud sous la forme de l'inclusion du rapport médical dans le corpus de même que, chez Gainsbourg, dans le recensement exhaustif et médico-scientifique des symptômes cliniques. Pour l'un comme pour l'autre, le diagnostic *fait* œuvre et permet de renverser la logique de la victimisation. À ce plaisir procédant de la taxinomie ou de l'accumulation qui est celui de la pétarade effrénée, Gainsbourg répond que « les virgules, c'est le désespoir » (« Serge Gainsbourg – couleur caca »), déclaration antiphrasique dans le cadre du récit d'*Evguénie Sokolov*). De ce fait, Gainsbourg scatologise la syntaxe : la virgule étant à la fois ce signe englobant une chaîne qui soude les substantifs ou les propositions entre elles puis égrène les mots comme autant d'objets chus, pets ou déchets anaux. La flatulence serait la somatisation du « relâchement essentiel de l'être ». La sublimation excrémentielle⁸, qui est celle d'un devenir-vent – nouvel état impermanent de l'être –, entre dans l'espace littéraire par cette narration amphigourique, cette esthétique rabelaisienne. La façon dont Gainsbourg dépeint sa propre pratique s'accorde avec la

terminologie picturale, comme le donne à voir l'intrusion dans une structure géométrique d'éléments organiques : « À l'angle aigu du triangle isocèle, le cordon d'un tampon périodique ». L'efficace de la technique sokolovienne vient de ce qu'elle préserve l'impréservable. Le sentiment de l'insuffisance du langage, qui n'est plus vécu comme une tare mais comme une « volonté de la perversion » (Jack Sargeant, « Hot, Hard Cocks and Tight, Tight Unlubricated Assholes : Transgression and "Perverse" Pleasures in Serge Gainsbourg *Je t'aime moi non plus* »), est détourné dans une *technè* qui capitalise sur une expérience corporelle — sur son ironie foncière (qui comme chez le pétomane Pujol exprime davantage un *zeitgeist* qu'une farce creuse) — et sur sa réduplication (sérialisation qui le rapproche du Warhol-machine à cette différence près que Sokolov est conscient des effets délétères de ses pratiques artistiques ; ce qui confère une tonalité tragique à la structure analeptique du récit, exacerbée par la pratique anti-homéopathique du peintre, dans ce « cultiver » son mal, d'où son destin acharné, sa mort à petit feu), qui produit des isolés sismographiques, lesquels renversent et inversent le corps, exposant ses entrailles en place de la chair : « corps-limite » (Evelyne Grossman, *Artaud/Joyce et le texte*) où s'intervertissent le dehors et le dedans. En réponse aux violences de l'interprétation des critiques se fait entendre le porte-parole culier de Sokolov, décuplé par les émetteurs radiophoniques et télévisuels. L'expulsion impétueuse (du latin *impetus* « assaut violent ») comme mode d'appel à l'Autre est transmise par l'appareil médiatique à titre de non-réponse, d'où l'étanchéité à toute pénétration (voir la tentative avortée de sodomie passive de Sokolov) du corps-créateur, du corps-émetteur.

La vivacité des traits des œuvres est rendue grâce à la cage de résonance de l'estomac. Il ne s'agit pas de l'étalement de « sensations ou sentiments incoordonnés » d'origine paraphrénique, mais d'« une espèce de *morale* musicale⁹ » (nous soulignons ici), torture lucide, auto-infligée. Le pet est décrit comme une pure mécanique du tressautement enregistré sur l'oscillogramme, selon des tracés qui n'obéissent pas à la stabilité des règles géométriques (« que tes vents irrépressibles transforment abscisses et ordonnées en de sublimes anamorphoses »), lignes brisées et désarticulées qui dilacèrent la surface et ne sont pas sans rappeler les

expérimentations dodécaphonistes de Berg et de Schœnberg (compagnons symphoniques de Sokolov dont l'esthétique répond à l'expression oxymorique « lyrisme hypothético-déductif »). Elles induisent un degré supérieur de discordance entre le regard et l'écoute, entre le faire voir et le faire entendre, expérience poursuivie dans les « gazogrammes multiples » (découvertes subséquentes mortifères et mortifiantes, qui seront de « triste[s] fantaisie[s] », de l'aveu du narrateur). D'ailleurs, les états induits par ses flatulences, expérimentés comme des délestations souffretantes, rendent compte simultanément d'une dissociation, d'une dissonance de même que d'un rappel à distance, d'un écho. Dans son hyperabstraction, l'œuvre sokolovienne se donne à voir comme « sans rapport à quelque réalité que ce soit ». Pourtant, « elle est reflet [ou plutôt *trace*] d'une réalité profonde », fondamentale, c'est-à-dire issue du fondement dans lequel on recherche vainement une surenchère du sens. Production affolée en porte-à-faux avec toute signification si ce n'est à la façon d'un signe inversé, d'un renversement, d'une projection, d'un dévasement intra-intestinal. De la nécessité, la pratique sokolovienne fait ressurgir le désir, de l'utilitaire, l'esthétique. L'intériorisation douloureuse d'une problématique (celle de la pétomanie) qui, jouée d'elle-même, contre elle-même, jusqu'à cette tentative paroxystique d'auto-intoxication, jalonne l'existence du narrateur et se mue en interrogations — la critique, pète-sec, ne le trouvant plus exactement en odeur de sainteté — « sur les résultantes problématiques de ce mouvement et de l'utilité même de son existence [...] ». Sokolov se conforte de manière déclamatoire parlant de lui à la troisième personne. Miroir fragmenté qui diffracte les identités, petite eschatologie qui rejoint la scatologie : la mort — ce cliché — préfigurée par la colique d'avant les « ultimes laissez-aller » comme le pet posthume de Sokolov. Étant donné l'absence de toute filiation chez Sokolov, à l'exception des transitoires nourrices et nurses (singulière disparition dans un récit qui se réclame génériquement du conte où le complexe familial prend l'importance que l'on sait), filiation qui aurait pu éclairer l'étiologie de la pathologie, celle de « l'infirmité », la fantasmatisation d'un soi primaire façonné à partir d'un vu et d'un su remodelables ne peut être interjectée : le peintre doit le pro-jeter et le propulser, le quintessencier pour en faire l'objet d'un dépassement transcendantal : « les pestilences [...] allaient servir à

véhiculer et à transcender ce qu'il y avait de plus pur, de plus vivace et de plus désespérément ironique dans le tréfonds de mon esprit créatif [...] », cautionnant ainsi une misanthropie *de facto*. Cette détestation de l'homme est peut-être en partie liée avec l'onomastique est-européenne et juive qui sillonne le récit (Sokolov, Krupp, Mazeppa, un hetman des cosaques, Abigail, le nom biblique de l'épouse de David...), laquelle ne peut pas ne pas nous renvoyer aux gaz concentrationnaires. Les amours dilettantes et monnayées du narrateur sont remises en cause lors de la rencontre inopinée d'une « enfant diabolique » (figure inversée de l'ange) qui, symptomatiquement, est sourde-muette. Sokolov manifeste un prurit de désir pour cette nymphette — une topique récurrente de la poétique gainsbourgienne — qui se traduit par une surstimulation libidinale : l'accord simultané des productions séminales et gastriques se noue problématiquement (le scatologique ressortissant du *thanatos*, forcément opposé à l'*eros* du sperme) dans une stigmatisante et tétanisante blessure qui monte jusqu'au centre de la conscience, inexpurgeable. La topologie, tant intrinsèque (Sokolov est cette « vivante charogne ») qu'extrinsèque (« les odeurs et le monde »), du héros interdit toute ligne de fuite, toute sortie du sujet, d'où le dénouement tragique de la parabole.

Dans *La divine comédie*, un démon faisant un « clairon de son cul » traduit le mouvement de permutation du derrière et de la tête : « Le pet est à l'origine du souffle » (*Ubu et l'état gazeux*). Cette citation de Dante qui se situe à la clause du chant XXI introduit un hiatus se traduisant par l'effarement du narrateur : « j'ai déjà vu des cavaliers lever le camp, et commencer à faire [...] mais jamais je n'ai vu marcher cavaliers ni piétons avec un si étrange chalumeau [...] ». Semblable hébétude est provoquée par la trompette tonitruante et flatulente d'Ubu dont les sonorités s'élèvent selon une spirale ascendante appelant la « conscience d'une conscience » du ridicule, cette « affirmation explosive », imperturbable et plénière. Répondant à cet « hénaurme » son de cor(ps), Artaud et Gainsbourg cherchent toujours une forme de rédemption et simultanément une forme de conjuration dans la sanie et l'insanité. Chez le premier la « palpabilité de l'âme » (ce paradoxe d'un pet que l'on pourrait saisir, qui « tomberait sous le sens », qui permettrait de tirer un sens de l'insensé) dans ce drame

sans public du corps sarclé — séduction du tissu, de la surface scarifiée — dans l'innéité de sa désorganisation contre tout ce qui tente de l'objectiver, dans l'attente de cet ombilic magnifié qu'est la gidouille ubiqué ; chez le second, dans l'encrapulement, la décrépitude (dérivé du latin *decrepitus* puis *crepitus*, qui signifie « pet ») de l'être qui rend un dernier souffle pour l'humanité posthume. Ce à quoi répond le travail de sape de Baudrillard : « rendre le monde un peu plus inintelligible » (*Timbre satrapique*). Le pet ne simule pas, il *est* la simulation.

¹ « Aussi toute maladie naist et procede de ventosité, comme de deduyt Hippocrate lib. Flatibus. » (Rabelais)

² Voir Charles Altieri, « From Symbolist Thought to Immanence », *Boundary 2*, 3, 1985.

³ « Je pète donc je suis » (Valerie Allen, *On Farting : Language and Laughter in the Middle Ages*).

⁴ Artaud est dans un perpétuel état de dissociation vis-à-vis de lui-même, toujours dans cet entre-deux : comment, dès lors, le *saisir* autrement que dans une mécanique de la désarticulation ?

⁵ Voir l'exemple d'une société de Caen au XVIII^e siècle mentionné par Guy Bechtel et Jean-Claude Carrière dans *Le livre des bizarreries*.

⁶ Les liens qu'a entretenus le Satrape Baudrillard avec le Collège de 'Pataphysique sont pour le moins venteux : dans *Oublier Artaud*, il dit avoir claqué la porte du Collège tout juste après sa fondation en raison de sa supputée hyperinstitutionnalisation (ce qui contrarie son évaluation de la « Science des sciences » comme tautologie, la pataphysique ne pouvant que se « pataphysier », collégialement ou non). Pourtant, sa notice nécrologique, parue dans les *Carnets trimestriels du Collège de 'pataphysique* le 15 mars 2007, relate une implication clandestine pendant l'Occultation, notamment, dit-on, lors de l'affaire des « vents toulousains » (*sic*).

⁷ L'économie pestifère déclenche la levée du masque. L'exergue à *Evguénie Sokolov* prend ici allégoriquement ou paraboliquement tout son sens : « le masque tombe », ne reste plus que « l'homme », *l'être-rien*, le masque sous le masque, et le héros [du conte] s'évanouit, se ventile, se *pétifie*.

⁸ Voir Roberto Mario Dainoto, « The Excremental Sublime : The Postmodern Literature of Blockage and Release », dans *Postmodern Culture*.

⁹ Pour Gainsbourg, la seule morale est celle des commodités : « Ma petite quéquette / Sort de ma braguette / Je pisse et je pète / En montant chez Kate / Moralité / Eau et gaz à tous les étages » (*La reine*).