

Honni soit qui mal y vente

Essai de pneumatologie rectale de Gainsbourg à Genet

Éric Méchoulan

Numéro 16, automne 2008

Du pet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2518ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méchoulan, É. (2008). Honni soit qui mal y vente : essai de pneumatologie rectale de Gainsbourg à Genet. *Contre-jour*, (16), 153–168.

Honni soit qui mal y vente

Essai de pneumatologie rectale de Gainsbourg à Genet

Éric Méchoulan

*Ex tot Dei operibus nihilo magis quidquam
homini cognitum quam venti vestigium.*

Ecclésiaste, XI, 5

Comme certaines sources anthropologiques l'indiquent, la pudeur n'est pas une invention occidentale et moderne. De la même façon qu'il existe des « parentés à plaisanterie », les absences apparentes de pudeur font en fait partie d'une ritualisation des apparences : le corps n'est jamais absent du quotidien des êtres, il n'y est non plus jamais simplement présent par ses manifestations diverses. Les émissions de gaz intestinaux ont ainsi leurs rites de propulsion et leurs cérémonies d'accueil. La plus ancienne blague retrouvée, dans une inscription sumérienne d'il y a 3900 ans, porte justement sur une sorte d'indignité rituelle, si l'on peut dire, où apparaît un tendre mépris : « Une chose qui n'est jamais arrivée depuis des temps immémoriaux : une jeune femme s'est retenue de péter sur les genoux de son mari. » À l'inverse, l'anecdote rapportant le suicide par auto-empalage

sur un cocotier d'un jeune homme ayant pété lors d'une cérémonie indique bien le danger des sorties imprévisibles de vents lorsqu'elles rompent l'unité d'un groupe. Le pet apparaît alors comme une forme d'appropriation abusive de l'espace public par l'odeur la plus intime qui soit, celle qui vient du secret des ventres, de la concoction personnelle opposée aux senteurs valorisées par la communauté : imposer son odeur intérieure ne peut se faire que dans des formes extrêmement ritualisées du combat, de la joute que les « concours de pets » offrent depuis les paillotes des indigènes du Pacifique Sud jusqu'aux internats catholiques des pays occidentaux. Le pet n'est pas en soi et à jamais infamant, tout dépend de ses conditions de production et des aménagements secrets dans lesquels il peut être reçu.

Dans le célèbre mythe que raconte Protagoras à un Socrate sceptique pour le convaincre que la vertu politique peut être apprise, les humains ne parviennent à se protéger des bêtes fauves qu'en se regroupant, mais ne peuvent ensuite s'empêcher de s'affronter mutuellement avec autant de sauvagerie que les bêtes qu'ils tâchaient de fuir. Pour éviter la fin de l'espèce (ou, du moins, en retarder jusqu'à aujourd'hui l'effet), Zeus envoie alors, par l'intermédiaire d'Hermès, le dieu ailé des petits trucs de l'existence, *aidos* et *dikè*, pudeur et justice, car sans le sens du juste les humains ne cesseraient d'agresser leurs congénères et sans le sentiment de la pudeur (ou du respect ou de la honte : autres traductions possibles du terme d'*aidos*) ils ne sauraient trouver les comportements adéquats pour vivre avec les autres. Les pets font partie de la gestion pudique des corps, qu'ils soient réprouvés, voire interdits, ou qu'ils s'avèrent, au contraire, valorisés. Sur un vase du VI^e siècle avant Jésus-Christ trouvé à Cnossos, on discerne bien un homme pétant au nez d'un jeune garçon comme s'il s'agissait d'une scène d'initiation, et un fragment de Chrysippe d'Antioche alloue à la Pythie la possibilité d'annoncer l'avenir par ses émanations intestinales : au secret du temps répond le secret du ventre.

Il ne s'agit donc pas de rabattre rapidement le pet sur une production organique malséante, unanimement réprouvée et socialement inopportune. S'il occupe souvent ce type de position dans les discours ou

les comportements, c'est qu'il concerne avant tout la question de la dignité. En effet, avant d'être une saillie sonore ou odoriférante du corps, le pet est affaire de publicité : il ne révèle une présence corporelle forte et, souvent, importune (dont on balaie parfois l'importance par le rire pour mieux en escamoter les effets) que dans la mesure où la communauté dans laquelle il pénètre avait elle-même soigneusement délimité les instances possibles d'apparition des corps pour eux-mêmes. Ainsi, sous l'Ancien Régime, on nomme un court veston d'intérieur, généralement d'une flanelle légère, qui ne descend pas au-delà du bas des reins, un « pet-en-l'air », selon une façon de désigner une pièce de costume par ce qu'elle ne contrôle pas (à l'opposé de l'expression « il pète dans la soie » pour désigner des habits luxueux, métonymies de richesses perceptibles) et de ramener cet habit et ces possibles productions sonores à l'espace d'une intimité et d'un intérieur, dont le pet s'avère justement être ce que l'herméneutique biblique eût appelé un « prototype ».

S'il ne s'inscrit donc pas dans des cérémonies précises (joutes amicales, exhalaisons libidinales ou dérisions avérées), le pet exerce une pression intime et personnelle sur un espace qui devrait être commun et partagé. Pétards et boules puantes, qui forment autant d'*analogas* joyeux des pets dont les enfants parsèment leur temps d'apprentissage des processus sociaux, reproduisent artificiellement les bruits nécessaires et les odeurs indispensables qui viennent scander les rythmes organiques de la communauté. Les pétarades des mobylettes, motocyclettes et autres véhicules, dont le moteur à explosion rivalise volontiers avec les séries de pets que produisaient dans les rues d'autrefois les chevaux et les ânes, prolongent, dans le cadre des bruits quotidiens, les petites victoires individuelles sur l'ordre réglé des décibels.

Or, les sociétés modernes ont ceci de spécifique qu'elles ont redéfini le partage entre public et privé, ou plutôt ont en bonne partie « inventé » un tel découpage. Les productions intimes n'en viennent à poser certains problèmes que dans cet ordre ainsi défini ; mais elles peuvent aussi devenir des ressources inédites pour de nouvelles formes d'investissement du « public ». J'en prendrai ici deux exemples contemporains.

Entre l'intime putride et la valeur esthétique : éléments pour une gazogrammatologie historique

Le premier cas se trouve dans un récit de Serge Gainsbourg (le seul qu'il ait publié en 1980), *Evguénie Sokolov*. Ce texte porte, en effet, tout entier sur les tribulations du héros pour contrôler les émanations de gaz qu'il ne peut s'empêcher de lâcher parmi ses congénères. On suit sa vie depuis ses premiers balbutiements rectaux jusqu'à sa fin désolante par déchirement du sigmoïde dû à l'explosion des gaz intestinaux. En des sortes de mémoires d'hôpital, le protagoniste raconte les avanies et les aventures occasionnées par ce qui est d'entrée de jeu indiqué comme un *don* :

En effet, si je me réfère à ma vacillante mémoire, je crains d'avoir dès ma plus tendre enfance eu ce don infus, que dis-je cette inique infortune, de venter sans arrêt, mais comme j'étais d'un naturel tout à la fois pudique et fourbe, sans doute attendais-je le moment propice pour pousser sans témoin et sans honte ces soupirs parasitaires, nul jamais dans mon entourage ne décela en moi cette cruelle anomalie. Je suppose qu'à la faveur de relâchements sournois de mon sphincter anal s'expulsaient à l'air libre des water-closets et des squares l'hydrogène, le gaz carbonique, l'azote et le méthane, et certainement j'en pouvais arrêter à l'époque les vapeurs nocives à ma guise par simple contraction de l'ampoule rectale. Aujourd'hui, alité, dans l'attente anxieuse d'une troisième tentative d'électrocoagulation, je regarde les draps s'enfler de mes vents fougueux et infects, dont depuis si longtemps hélas j'ai perdu le contrôle, et tout en pulvérisant d'inefficaces désodorants, je refais le tracé d'un destin misérable et nauséabond.

La pudeur et le sens du secret amènent donc le narrateur à tâcher de maintenir ses émanations intimes dans l'anonymat le plus parfait et à ne jamais en reconnaître publiquement la paternité. Or, toute l'opération va consister à revenir justement de l'infortune inique au don infus et à trouver une forme publique de reconnaissance pour son exubérante loquacité rectale. Bien évidemment, cette reconnaissance ne peut avoir lieu qu'en détournant les gaz eux-mêmes, non plus par une manipulation ponctuelle qui, au mieux, développe une pratique judicieuse du *kairos*

(dégager au bon moment dans le juste lieu les exhalaisons malsaines pour n'en apparaître jamais le dégoûtant responsable), mais par un déplacement radical des effets. Entre le contrôle rigoureux du sphincter des jeunes années et l'abandon impuissant aux explosions rectales de la fin de sa vie prend place une expérience qui ordonne en fait ces deux attitudes. Cette expérience est celle de l'art.

Avant qu'elle ne trouve sa vitesse de croisière, une expérience obligatoire pour les jeunes gens de l'après-guerre consistait à s'agglutiner en chambrées où toutes les couches de la population française étaient rassemblées pour un exercice qui se voulait simultanément patriotique et démocratique : le service militaire. Cette oblation républicaine ouvrait en fait sur une ontologie : « dans la promiscuité des chambrées, j'appris à mesurer l'infinie grossièreté des hommes qui dès l'instant qu'ils se retrouvent désœuvrés à huis clos mettent un point d'honneur à émettre par tous leurs orifices naturels, je veux dire aussi bien par leurs pores, les odeurs les plus repoussantes ». Ainsi, l'animal en l'homme (sous le couvert de la paronomase « pore »/« porc ») est, dans une rigoureuse antiphrase, dévoilé par un souci du *point d'honneur*. Réécrivant d'une certaine façon le *De Dignitate Hominis* à l'envers, le pet devient une sorte de preuve honorifique de la nature vulgaire des hommes, une forme de décoration dans l'armée des animaux domestiques qu'on appelle « humains », qui se renverse sans peine dans l'indignité et l'infamie, puisque sous-lieutenant de réserve, Evguénie perd rapidement son grade

— officier indigne disait le rapport Sokolov, imite le canon durant la levée des couleurs — pour avoir tiré une salve lors d'une prise d'armes, infamie que personne n'aurait sans doute notée si le clairon, s'étant empli les bronches de mes gaz hilarants avant d'emboucher sa trompette, n'avait émis, amplifiés par le cuivre, des sons à peu près identiques à ceux que j'émettais d'ordinaire par l'anus.

Cet effet de double imitation (la salve par les pets d'Evguénie et les pets d'Evguénie par le clairon asphyxié) fait justement vaciller les repères habituels du digne et de l'indigne sous le couvert des deux effets typiques de ce genre d'émission : le bruit et l'odeur.

Sorti enfin de cet épisode des armées de la République, Evguénie Sokolov « poussé par ses vents » entre, en effet, aux beaux-arts où, très vite, c'est la peinture qui l'intéresse le plus. S'il fuit la Joconde, pour des motifs quelque peu paranoïaques, on ne peut s'étonner de le voir rechercher dans le martyre de saint Sébastien de Mantegna l'image oxymorique de sa propre existence :

A cette époque, afin de raffermir mon jugement, je pris pour lieux de réflexion les musées où, évitant à grand pas la Joconde dont l'immonde rictus me laissait présager qu'elle avait je ne savais par quelle sorcellerie eu vent si je puis dire de mon infirmité, je m'allais recueillir devant le Sébastien de Mantegna et j'attendais là que les gardiens se fussent éloignés pour mettre en marche mon cyclomoteur et tout en me vidant de mes gaz loin des tumultes mécaniques j'admirais la rigueur du dessin, la rythmique des colonnes et des flèches et l'angélique douceur des coloris qui contribuait à donner au supplicié une agonie extatique.

C'est ce doux martyre, cette extase mortelle, qu'il va trouver dans l'expérience esthétique, selon des postulats en vigueur depuis nos grands romantiques, qu'ils soient allemands, français ou anglais.

Don et inspiration sont autant de vents de l'esprit qui se trouvent ici repris à la lettre, mais déplacés des hauteurs évanescences de l'âme aux bassesses matérielles du cul. Renversement du haut et du bas dont tout l'art moderne témoigne, et dont les premiers éléments apparaissent à la Renaissance, lorsque les Christ en croix semblent de plus en plus souffrir comme des hommes, lorsque les portraits des êtres de pouvoir s'installent au centre du tableau et non plus à la périphérie des œuvres, lorsque des scènes de taverne jouxtent impunément des allégories antiques et des tableaux d'histoire. Cependant, la doctrine de l'inspiration et du génie vient aussi de plus loin, que ce soit dans l'*Ion* de Platon (inspiration qui permet de disqualifier l'aède comme être de savoir et de compétence) ou dans le lien entre l'humeur mélancolique et le génie dans le Problème XXX du pseudo-Aristote.

Quelle est donc l'énergie ainsi mobilisée par le mélancolique ? Le désir. En effet, la bile noire contient du vent, « et les mélancoliques, pour

la plupart, sont obsédés par le sexe. Car l'acte sexuel met le vent en cause. La preuve en est le pénis, la façon dont il connaît, de petit qu'il est, une extension rapide, parce qu'il gonfle sous l'effet du vent » (*Problèmes*, XXX, 1, 953 b 32-35). Le terme de *pneuma* désigne aussi bien le « souffle » que le « vent ». L'homme de génie est l'inspiré, celui qui a du souffle, dans cette conception pneumatique des êtres. On conçoit alors le lien depuis longtemps tissé entre maladie mélancolique et maladie d'amour, au point de dérégler toute la machinerie humaine, puisque le temps semble sans cesse suspendu au désir qui l'insémine plus qu'au résultat qui le rassure : « les gens d'humeur naturellement excitables [cette périphrase traduit en fait le grec *melancholikoi*] ont un perpétuel besoin de remède, car même leur corps vit dans un continuuel état d'irritation dû à leur tempérament [*krasis*, le mélange dans sa bonne proportion], et ils sont toujours en proie à un désir violent » (*Éthique à Nicomaque*, VII, 1154 b 12-14). De même que les images et les associations d'idées courent rapidement dans l'esprit de l'homme de génie, le désir, en une impatiente méditation, fait courir le mélancolique derrière le caractère éternellement éphémère des choses, des êtres et des événements. Mais une course faite de contradictions où le mélancolique (pour le dire d'une formule délibérément moderne) prend l'habitude de mettre hors de sa portée l'objet de son désir afin d'en prévenir la perte et d'en jouir comme absent. Ce sens subtil de la contrariété est déjà noté par Galien : « Quoique chaque mélancolique agisse différemment des autres, tous montrent de la peur ou du découragement [...]. Pour certains la peur de la mort est leur principale pensée. D'autres vous paraîtront très étranges parce qu'ils craignent la mort et désirent mourir tout à la fois. » En reprenant le vent au pied de la lettre, Serge Gainsbourg lie — comme dans la tradition pneumatologique ancienne, relayée par les poètes courtois et relancée chez les romantiques allemands puis dans l'héritage baudelairien (ainsi que Giorgio Agamben en suit le parcours dans *Stanze*) — production géniale, désir contradictoire et mélancolie esthétique tout en jouant sur la provocation et le renversement des valeurs typiques de l'art de la modernité.

La carrière artistique du jeune Sokolov commence par un art mineur mais rémunérateur : la bande dessinée. Il invente un personnage

emblématique connu sous le nom de Crepitus Ventris, un homme à réaction, sorte de Batman propulsé par ses gaz, dont il dessinait les bulles sortant de son fondement avec l'expressivité onomatopéique (de langue anglaise) typique de la B.D. : Zoop ! Vroosh ! Pow ! Va-voom ! Plomp ! Foom !... Cependant, il ne tarde pas à découvrir une activité bien plus *fondamentale* : un jour où il dessine, un pet tonitruant fait trembler sa main tel un séismographe et génère un croquis d'une « fulgurante beauté » — au tonnerre du pet correspond ainsi l'éclair du trait dans un orage esthétique qu'il ne reste plus qu'à reproduire. Evguénie Sokolov vient d'inventer les « gazogrammes » dont il améliore peu à peu la production (selle de vélodrome munie de ressorts à boudins pour amplifier l'extrême sensibilité de la main aux pouvoirs des flatulences diverses, musique de Berg et Schoenberg pour couvrir les bruits et allier le dodécaphonisme aux pets contrapuntiques, masque à gaz pour ne pas être quand même asphyxié par ses propres émissions). Ce procédé « préservait la personnalité de [son] écriture, mais encore, la sublimant de façon agressive, il laissait présager des combinaisons infinies ». On trouve là, en effet, les deux exigences contradictoires de la modernité esthétique : le style singulier censé révéler une individualité unique et la sublimation dans des confins qui en excède la portée individuelle pour mieux être prise en charge au niveau du public.

On en mesure les effets propres à deux techniques qu'exploite Serge Gainsbourg. Tout d'abord, l'esthétique stylistique raffinée de la phrase opposée à la référence vulgaire aux pets, comme si l'intimité personnelle pouvait être sublimée et mise à la disposition générale d'un public par l'élégance codifiée du discours. Ensuite, de manière encore plus radicale, le passage brutal et sans justification du « je » au « il » qui vient scander le texte. Par exemple, à propos d'une nouvelle commande moscovite, l'auteur écrit :

J'enduisis deux cent cinquante feuilles de papier glacé d'un mélange d'alun, d'alumine et de gomme adragante, les numérotai avec soin, exécutai autant d'orchidacées [technique que l'artiste a développé et qui consiste en l'application après chaque selle de feuilles de papier de soie au fond du pli interfessier qui permet d'obtenir l'empreinte rayonnante (puisque les explosions à haute dose ont engendré alors

des saignements) de l'an] sur du papier de soie et les reportai une à une avant qu'elles ne sèchent sur les premières feuilles ainsi préparées. Une fois réalisés ces transferts sanglants, il suffit ensuite à Sokolov de dépêcher avec ce puzzle un élève des Beaux-Arts à Moscou en lui recommandant d'humecter ces empreintes avant de les appliquer au plafond [...].

Cette seconde technique joue ostensiblement de ce passage que rien ne légitime entre la production d'une intimité singulière indiquée par le « je » et la réception ostensible d'un personnage public marqué par l'usage de la troisième personne.

C'est pourquoi le problème de la trace est aussi présent pour ce qui est des pets : comment conserver les empreintes matérielles d'effets purement sonores ou odorants ? On vient de voir que les empreintes d'an] peuvent jouer un rôle en ce sens, de même que ses enregistrements de pets tonitruants, mais il suffit de considérer le nom même de ses premières œuvres, des « gazogrammes », pour saisir toute une esthétique de la différance à l'ouvrage dans cette écriture des pets. Le récit de Serge Gainsbourg ouvre ainsi sur une *gazogrammatologie*.

Rejouant alors non pas Eros et Thanatos, mais les nécessités de l'art et les beautés de la mort, Evguénie se qualifie à juste titre, lors de ses séances de gazographie, de « vivante charogne », puisque la pourriture corporelle qu'il dégage annonce à l'évidence, imite par avance le pourrissoir du cadavre, tel qu'un Baudelaire a pu le décrire ou un Bacon le peindre. C'est le paradoxe apparemment ontologique du cadavre ambulancier qui efface le paradoxe idéologiquement historique d'un particulier public. Le recours provocateur au pet permet justement de démonter les sublimations ontologiques pour mieux en revenir à des processus complexes d'émissions corporelles et de charges agressives. Ce sont autant de traces de la mort à l'intérieur du vivant.

Entre l'intime mémoriel et la valeur politique : éléments pour une paraventologie critique

La mort est, à l'évidence, ce qui occupe aussi une place cruciale dans *Les paravents* de Jean Genet, mais l'ordre du pet est à peu près inverse. Il ne

s'agit plus de donner, y compris par la provocation et les jeux d'inversion, une valeur esthétique et, du coup, un statut public aux émissions individuelles, en montrant de façon quasi allégorique le régime de l'art dans la modernité ; pour Genet, malgré sa réputation scandaleuse, le pet ne fonctionne pas seulement comme provocation ou comme renversement esthétique, il opère surtout à un tout autre niveau où la dimension publique du pet acquiert l'évidence d'un rituel ou d'une cérémonie funèbre, où c'est la vie alors qui entoure et pénètre les morts.

Les pets n'occupent qu'une scène de la vaste et complexe pièce de Genet, impossible à résumer (je ne le ferai donc pas). Là où l'artiste des gaz gainsbourien est, par définition, tout entier centré sur le destin génial de ses pets, les péteurs de Genet sont des soldats qui font leur devoir. Cependant, les rapports entre mort et pet tissent dans le tapis aux composantes multiples de la pièce un fil singulier et visible : il faut reconnaître, comme toujours, le sérieux et l'attention des détracteurs et des censeurs politiques de la pièce, qui ont très vite reconnu la portée radicale des pets lâchés dans *Les paravents*.

Cette pièce a connu une longue histoire et de nombreux remaniements entre 1955-1958 où Genet y travaille (avec une composition chez Gallimard en 1958 qui ne verra pas le jour), une première édition chez L'Arbalète en 1961 dans une version très différente, enfin des corrections qui s'accumulent au fil des ans pour donner l'édition nouvelle de 1976, reprise dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Écrite donc au moment de la guerre d'Algérie puis de ses séquelles, rapportant les affrontements entre armée française, colons installés et arabes travaillant, volant, révoltés, on ne saurait ramener simplement l'œuvre à des effets d'actualité. Comme le dit Genet lui-même dans ses commentaires : « La réalité historique ne doit se manifester que d'une façon lointaine, presque effacée. » Il faut, en fait, « donner aux spectateurs l'idée d'une Force s'opposant à une autre Force [...] sans toutefois qu'on s'écartât trop de la vérité historique ». La dénonciation politique et la provocation esthétique sont claires ; elles ne font, néanmoins, que participer à cette longue explosion jubilatoire de la prose poétique de Genet où, de la même façon que vérité historique et sentiment esthétique se conjoignent, s'entremêlent monde des vivants et monde des morts.

Ainsi, dans le quatorzième tableau, la Mère traîne le cadavre d'un jeune soldat, Pierre, qu'elle a étouffé, moitié par hasard moitié exprès, en l'aidant à arranger les diverses courroies de son barda, elle-même en meurt d'épuisement et, traversant les paravents disposés sur scène, comme venait de le faire une autre morte récente (Kadidja), elle rejoint les morts arabes parmi lesquels se trouve Pierre, même s'il est français. La Mère s'exclame alors :

Il y a dans chaque village un petit terrain qui pue et qu'on appelle la décharge publique, ma Kadidja bien-aimée. C'est là qu'on empile toutes les ordures des poubelles du pays. Chaque décharge a son odeur et ce n'est pas la même à Grenoble ou à Uppsala en Suède. De mes treize trous — couteaux, baïonnettes et balles — le sang ne coule plus depuis longtemps, dans mes narines il reste encore l'odeur de nos poubelles... (elle respire et parle de plus en plus fort) que j'ai reniflée toute ma vie et c'est elle qui me composera ici quand je serai tout à fait morte et que j'ai bien l'espoir de pourrir aussi la mort... Je veux que ce soit ma pourriture qui pourrisse mon pays.

Nous y gagnons une définition, digne d'être méditée par tout heureux nationaliste, de ce qu'est un pays : *un pays, c'est d'abord une pourriture et son parfum particulier !* Par ailleurs, l'odeur spécifique de la pourriture est ce qui, à la fois, témoigne d'un enracinement dans la vie d'un pays et forme l'état de mort, assurant une continuité de l'un à l'autre. Le terme même de « décharge publique » indique bien le statut communautaire de la pourriture de même que la communauté d'odeurs entre vie et mort.

C'est sur le fond de ces déclarations de la Mère que l'on peut saisir la scène des pets qui la suit : trois légionnaires, ployant sous leur barda, entrent, manifestement épuisés et en plein désarroi. Nestor parle : « L'ennemi c'est tout ce qui bouge et tout ce qui ne bouge pas. C'est l'eau qui bouge et l'eau qui ne bouge pas et c'est le vent qu'on avale. » Toutes les manifestations de la vie sont donc symptômes de guerre. Qu'est-ce qui peut alors rassurer ? comment ramener de ces confins ennemis à un lieu reconnaissable et amical ? Seule l'odeur pourrie des pets paraît y parvenir, puisque Roger enchaîne ainsi en réponse à Nestor :

Roger, pétant, et d'une voix grave : Avale les miens, c'est des vents qui arrivent de Lot-et-Garonne. [...] La patrie, donc, c'est pas à la semelle de mes souliers qu'elle est attachée, elle dépose dans mon ventre. Pour qu'elle m'environne, je lâche un pet. Ceux du Lot-et-Garonne, les gars s'ils font tous comme moi, et ceux de la Gironde, ceux du Tarn, et cætera, c'est dans un air de Guyenne et de Gascogne qu'on pourra dire qu'on se cogne.

Nestor : Lâcher des pets, facile à dire, mais ceux qui n'ont pas le ventre ballonné ?

Roger : Fallait qu'ils y pensent. En partant, j'ai fait mon plein d'air du pays. La patrie m'environne quand je déplisse le trou de mon cul.

Jojo : Moi, le malheur, c'est que chaque fois que j'en lâche un pour renifler l'odeur de la mairie, plof, y a un courant d'air, et qui sait qui va en profiter ?

Il suffit donc de remplacer les vents d'un pays ennemi par ses propres pets venus de la patrie lointaine pour que le pays revienne — pays qui a pour délimitation un département, mais qui peut s'enfler des vents voisins pour que ce soit toute une région et, par extension, l'air de la France dans son ensemble, ainsi constitué par l'assemblage complexe de ces vents autonomes. Ouvrir alors le trou de son cul c'est se mettre au centre de la clôture invisible du pays : l'expulsion de l'air contenu en soi permet son inclusion dans une atmosphère reconnaissable. Dedans et dehors, comme vie et mort, prennent la figure d'un impeccable échange — sauf dans les cas où un courant d'air d'un pays ennemi s'emmêle les vents dans celui du pays et l'emporte pour les narines d'on ne sait qui : risque à prendre que le méli-mélo des odeurs et des régions.

De la même façon que les pets rejetés incluent, ils créent de la mémoire. Nul hasard donc s'ils peuvent servir aux rituels funéraires. Alors que ce motif de l'inhumation est justement celui qui lance la pièce lorsque la Mère est exclue du chœur des pleureuses rituelles et que son dialogue avec le mort ne mène à rien — signe que le partage d'un pays commence précisément avec les manières d'enterrer et de prendre soin des morts —, on retrouve au moment où le lieutenant est touché au milieu de ses

hommes (peu après cette scène d'évocation des pets), la nécessité de lui recomposer un petit air du pays et de lui éviter de mourir dans l'inconnu d'un univers hostile :

Jojo, d'une voix très douce : Bien sûr, il ne sera pas en terre française, mais enfin, on peut tout de même. Puisqu'on n'a que ça... il aura l'illusion de s'éteindre dans sa cabane natale... (il hésite) Toi, Roger, si t'as des gaz de rab, et les autres aussi... on pourrait lui en lâcher une bouffée. [...]

Roger : [...] Tirez-le. On va le mettre à l'abri d'un rocher, et lui faire respirer l'air du Lot-et-Garonne.

Roland : Moi, je suis des Ardennes.

Roger : Posez-le doucement, le dos contre une roche. Et vos pets, lâchez-les en silence, que l'ennemi ne nous repère pas. L'ennemi est dans les environs, mais grâce à nous, il y aura dans la nuit et dans la campagne hostile, une chambre mortuaire de chez nous, avec l'odeur des cierges, le buis bénit, le testament déchiré, une chambre mortuaire posée là, comme un nuage dans un tableau de Murillo... Qu'elle s'ouvre, la narine du Lieutenant, et qu'en expirant... (Ils se mettent au garde-à-vous) Donc : on va lui tirer en silence les coups de canon réservés aux personnalités. Chacun le sien. Visez bien ses narines. Feu. C'est bien. [...] Un petit air de France...

À l'inverse de la salve parodique du personnage de Gainsbourg, pendant son service militaire, cette salve silencieuse et odorante est une marque d'honneur et un signe de respect. Ces pets creusent dans l'air hostile du pays ennemi une petite tombe d'air bien française, allant du Lot-et-Garonne aux Ardennes. Genet déplace totalement les registres habituels de l'intime et du public. À l'instar de la décharge publique, pour la Mère, qui compose la pourriture du pays que l'on reconnaît, les vents intestinaux sont des poches de mémoire, des réservoirs naturels d'air du pays que l'on transporte avec soi et qui sont susceptibles de fabriquer autour de soi l'environnement familial dans lequel il fait bon mourir. Alors que la première réaction de Nestor avait été de trouver dégueulasses les vents de Roger, c'est lui qui appuie fortement la proposition de Jojo en en faisant « un devoir qu'on doit remplir » — pour utiliser une locution

aujourd'hui devenue d'une parfaite trivialité et tâcher de la recharger d'un peu de sens (et d'odeur), *péter est un devoir de mémoire*.

Genet reconnaît ainsi, d'un même mouvement, la décharge publique que constitue toujours l'identité d'un pays, avec la pourriture qu'elle amasse comme de puants trésors, et l'intimité singulière de cette pourriture que nous recelons tous, qui nous habite et nous hante, et en laquelle nous sentons un chez-nous. Le lien de la vie et de la mort tient à cette continuité de la pourriture.

On ne saurait s'étonner que quelques esprits attachés aux valeurs publiques et croyant que l'intime n'en saurait faire partie sans les amener à déchoir ont vivement polémique lors de sa mise en scène en 1966. Passe encore que l'on ait pu lire la pièce de Jean Genet, il s'agissait, désormais, d'une autre forme de cadre public et, surtout, dans la mesure où elle était réalisée dans un théâtre national, d'un soutien public de l'État à ce qui apparaissait (à juste titre) comme « une exploitation de la pourriture » (ce sont les termes utilisés par Gabriel Marcel dans un commentaire des *Nouvelles littéraires* cité par Christian Bonnet lors de son discours à l'Assemblée nationale le 26 octobre 1966). Ce débat parlementaire sur la censure de la pièce ou, plutôt, sur le retrait de la subvention à l'Odéon pour *Les paravents*, joue en particulier sur ces scènes de pets (qui sont lues en assemblée par les bons soins de M. Bonnet, leur assurant ainsi une autre forme de publicité !) et il faut toute l'autorité et le prestige du ministre de la culture, André Malraux, pour faire rejeter cet amendement. Celui-ci soutient en particulier que « quiconque a lu la pièce sait très bien qu'elle n'est pas anti-française. Elle est antihumaine. Elle est anti-tout » et, soulignant à son tour, que le véritable problème portait sur la pourriture, il se fait un plaisir de citer « La charogne » de Baudelaire. Autrement dit, la défense intelligente de Malraux consiste, d'une part, à généraliser l'agression en la rapportant à un anti-humanisme promis à une grande vogue (en 1966 sortait un ouvrage intitulé *Les mots et les choses...*) et non à un anti-nationalisme borné, d'autre part, à esthétiser le texte en le remettant dans une histoire de la littérature moderne dont la figure tutélaire serait celle du poète maudit. Ce sont deux manières de noyer le poisson (un peu pourri, c'est vrai) et d'escamoter les véritables enjeux.

Genet déplace, en effet, de façon beaucoup plus radicale les oppositions, sans tomber dans un facile anti-tout : en particulier, c'est la notion même de public qu'il remet en cause, à la fois par l'instruction intime *du public* et par la théâtralité intestinale qu'il fait jouer *en public*.

On peut le suivre, pour finir, sur le cas du trio composé par la Mère, son fils Saïd, pauvre et voleur, et sa jeune épouse Leïla, la plus laide de toutes les filles de la région. Orientant la pièce autour du trio, on retrouve exemplairement chez eux la relation à la pourriture. On l'a déjà vu à l'œuvre chez la Mère. Quand Leïla affronte celle-ci, et lui avoue qu'elle ne s'intéresse guère à son fils Saïd, qu'elle se sent plutôt préoccupée « par la grande aventure », la Mère lui rétorque : « Celle de puer toujours plus ? » ; et quand Leïla est emmenée pour vol par le Gendarme, elle ne veut emporter avec elle qu'une couverture la plus trouée possible, de nouveau la Mère commente éloquemment son désir : « L'idéal serait qu'elle en trouve un[e] où il ne passerait qu'un vent du nord et une odeur de purin. » La grande aventure de la pourriture est celle de la vie elle-même et de son passage dans la mort : les vents intestinaux dans la trouée corporelle du fondement en forment la figure par excellence.

De son côté, Saïd, lorsqu'il est attrapé dans le seizième et dernier tableau, rejette à la fois sa prison et son gardien qui prétend chanter ses amours avec Leïla :

Le Gardien : [...] J'ai passé des nuits, des jours à écouter les condamnés à mort. Tous ils chantent, mais pas tous à haute voix.

Ommou : Crever !... La panse ouverte et s'épancher l'histoire... Les chiens...

Le Gardien : ... à haute voix. Quelques-uns c'est seulement une vibration des fibres du mollet. À travers passe un peu d'air. Un chant s'élève. À travers cette harpe...

Saïd, furieux : Ce n'est pas moi Saïd ! Ni sur le vent des harpes ou la transe d'un mollet ! [...]

Le Gardien, riant : Un chant s'élève ! J'ai appris à chanter comme eux, du mollet, du jarret, et même de l'intestin ! (Personne ne rit) Quoi, vous rigolez ? (Sévère) Vous n'avez jamais entendu chanter

l'intestin des condamnés à mort ? C'est que vous n'écoutez pas.
(Noble, il annonce) *Les amours de Saïd et de Leïla par l'intestin*
d'un condamné à mort.

Le chant de l'intestin, de la panse ouverte par où s'épanche l'histoire des amours et des morts constitue bien une manière de faire des pets les petits organes essentiels de la vie et de l'art — non par sublimation ni par dérision : analogue à la transe d'un mollet, hors de la rigolade méprisante qui en annihile l'effet, le chant intestinal est à la fois intime et public, amour et chanson, mort singulière et condamnation publique. La tentative de fuite de Saïd, appelée par Ommou (« Sors de toi. Par ta bouche ou le trou de ton cul, mais sors, ne reste pas là ») ne peut lui permettre d'échapper au destin de tous les trous du cul : chanter — chanter à la fois un pays et soi-même, ses amours et sa pourriture, sans y sentir de hiatus, d'oxymore ou d'énantiosème. C'est pourquoi, lorsqu'il est tué en coulisse, la dernière réplique vient de la Mère dans le pays des morts : « Alors, où il est ? Dans une chanson ? »

Ainsi chantent les trous fondamentaux, derrières intenses et vides venteux, en des aventures du pourri, où l'intimité silencieuse des ventres trouve enfin son emploi public. La pudeur et le respect y deviennent des cérémonies où la division de l'intérieur et de l'extérieur, du contenant et du contenu, n'offre plus de sens, tant les échanges gazeux, invisibles mais odorants, en bouleversent les mensurations communes et les frontières intelligibles. C'est à une « paraventologie » que l'on a affaire : sous le paravent d'un décor fluctuant, tous ces vents déplacent, mettent de côté les anciennes conceptions opposées du secret intime et de la parole publique. La dignité ne consiste plus à s'empêcher de péter devant tout le monde, mais à reconnaître les formes de pourriture nécessaire et à les éventer en conséquence pour chacun, selon les rituels nécessaires à leur accommodement.