

Foulement et refoulement du pied. Esquisse d'une poétique de la chaussure dans le théâtre contemporain.

Franck Evrard

Volume 26, numéro 2, automne 1993

Le scénario de film

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501048ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501048ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Evrard, F. (1993). Foulement et refoulement du pied. Esquisse d'une poétique de la chaussure dans le théâtre contemporain. *Études littéraires*, 26(2), 93–102. <https://doi.org/10.7202/501048ar>

Résumé de l'article

L'hypertrophie du corps dans l'écriture théâtrale contemporaine s'accompagne d'une étonnante valorisation du pied et des chaussures. Or la présence du bas corporel se fait presque toujours sur le mode dépréciatif en dévalorisant l'humain. Signe négatif, les chaussures révèlent l'aliénation de l'homme aux objets, l'inadaptation du moi-pied au monde, le poids de la culpabilité sexuelle ou l'errance du sens. Paradoxalement, le pied offre aussi la possibilité d'un dépassement, d'une transcendance, comme s'il était porté par la quête d'un autre corps glorieux, idéal, sublime. Discours et texte, le pied et son habit finissent par déterminer le travail de l'écriture scénique, la dramaturgie et l'art théâtral lui-même.

FOULEMENTS ET REFOULEMENTS DU PIED

ESQUISSE D'UNE POÉTIQUE DE LA CHAUSSURE DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Franck Evrard

■ Les foulements de pieds sur la scène théâtrale ont longtemps été considérés comme un bruit adventice, un son parasite involontairement métathéâtral qui sollicitait l'ingéniosité du bottier pour le faire disparaître. Avec le retour du refoulé corporel, l'écriture théâtrale contemporaine ne cesse de s'interroger sur les « flux de marche » et le « piétinement » (Deleuze et Guattari) du corps ainsi que sur cet étrange et familier objet qu'est la chaussure. Soulier ou mocassin, celle-ci affecte immédiatement le corps en déterminant l'image cinématique du personnage, sa façon de se mouvoir dans le monde, de même qu'elle donne à voir le cheminement d'une conscience entre la légèreté de la grâce et la lourdeur de l'existence.

Comme l'écrit Marietta Piekenbrock, « dans le jeu avec la chaussure les émotions de l'âme se font objet, dans le discours sur la chaussure, elles trouvent une voix » (p. 90). Il serait même sans doute possible de classer les personnages du répertoire contemporain selon la relation du moi-pied à la chaussure et selon le mode de contact qu'entretient l'objet de transport au sol qu'il foule. Au regard des œuvres qui mettent en scène un jeu autour de l'échange ou de la perte des chaussures, il semble que ces dernières constituent un hyper-signe négatif, soit parce qu'il révèle le fétichisme de l'objet-marchandise dans notre société de consommation, soit parce qu'il reflète l'exil et l'inadaptation de l'homme comme l'errance du sens ou encore le poids de la culpabilité sexuelle. C'est

pourquoi derrière l'inscription de ce motif se dessine le plus souvent le projet de délivrer le corps de ce carcan matériel qui le dénature. Cette poétique de la chaussure s'accompagne d'une écriture scénique du corps qui a pour horizon la scène théâtrale. Parce que le pied et la chaussure sont en contact avec les planches, ils déterminent en effet une dramaturgie, une pratique théâtrale concrète qui investit toute la sphère de la représentation.

1 Le parti pris de la chaussure

L'attention portée aux chaussures dans l'écriture théâtrale contemporaine correspond à un refus de la métaphysique et des idéalismes ainsi qu'à un désir de couper l'homme de ses ailes de géant afin de l'enraciner dans un réel dépourvu de toute transcendance. Principe de réalité, la chaussure ramène les pieds sur terre et l'être à la contemplation de cette partie basse et vile de son corps. On se souvient du pied de nez de Jean-Marie Serreau agacé par les exégètes qui voulaient voir dans *En attendant Godot* une théologie du Dieu caché : « Dans Godot, il y a peut-être Dieu, mais il y a d'abord Godillot ! »

Dans *la Maison d'os* de Roland Dubillard où un vieillard est confronté à la finitude de son corps, maison cadavérique rongée par les vers, l'un des valets du Maître hégélien, le valet cireur, démystifie la dignité attachée à une activité qu'il juge dégradante :

UN VALET CIREUR : L'amour du métier, hein ? Surtout quand c'est pas le vôtre. Ben non. Nous on est des amateurs. On cire les chaussures en amateur, c'est-à-dire avec les chaussures qu'on a, avec le matériel courant, comme on

le trouve partout. D'abord, les cireurs qui parlent bien de leur métier, je m'en méfie. C'est soi-même qui les intéresse, c'est pas le cirage du soulier. Alors ça veut dire quoi ? Qu'ils plafonnent ? Qu'ils ont encore de l'ambition, après la godasse qu'ils ont cirée parfaite ? Alors c'est que leur métier est trop petit pour eux, qu'ils l'agrandissent ! qu'ils en sortent ! qu'ils deviennent cireurs de monuments ! ou écrivains ! (P. 66.)

La chaussure rejoint la chaîne d'objets bivalents marqués par l'opposition archaïque entre le dedans et le dehors (boîtes, coquilles, maison, etc.) et se trouve au centre d'une entreprise subversive d'ordre philosophique. Chez Dubillard, l'effraction vise à ruiner l'opposition dehors/dedans, à dépasser l'impossibilité logique en saisissant l'intérieur de l'extérieur et en réalisant la synthèse inouïe du contenu et du contenant. La suppression de la barre de l'antithèse permet d'échapper à la relation d'inclusion où le sujet existe dans son corps, pour affirmer une relation d'équivalence où le sujet coïncide avec son corps. L'objectif est donc de briser la maison corporelle, cette boîte qui « encroûte » l'existence « comme un pâté » et « rabougrit les gestes » tel « un costume écrasant » (*ibid.*, p. 39), afin de retrouver la nudité mortelle de l'écorché « déshabillé » « jusqu'à l'os » (p. 69). Comment échapper à la tentation taxidermique de recouvrir d'enveloppes artificielles la nudité sans fard au pied ? Comment être son pied ?

À l'image de Cal, dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, qui est convaincu qu'« avec de bonnes chaussures on tient le coup » et que « c'est le plus important, les chaussures » (p. 37), il semble que le centre et le sens du monde est à chercher dans les

UNE POÉTIQUE DE LA CHAUSSURE DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

pieds. Valorisée comme capitale et comme fétiche, la chaussure entre dans le cycle des objets-marchandises de notre société de consommation. Non seulement elle donne à lire le corps comme le lieu d'inscription des rapports de classes, mais elle exhibe aussi les aliénations et les frustrations sociohistoriques. Dans *Quat ouest*, une pièce de Koltès placée sous le signe de l'échange commercial et de la transaction, les Weston font l'objet d'un véritable fétichisme. Avant de se suicider, Koch, l'homme d'affaires vieillissant, consent à abandonner à Charles tous les signes de la modernité, Rolex, Jaguar, Dupont, à l'exception cependant de ses chaussures de luxe. Celles-ci disent le mensonge et le néant d'un désir humain qui s'est dégradé en un fétichisme de la marchandise. Sous-prolétaire, va-nu-pieds, Charles, qui rêve de posséder les « babioles » de Koch, est impuissant à sortir d'une pratique sociale de l'objet et d'un symbolisme primaire du corps riche et du corps pauvre. Au dénouement, la représentation de l'au-delà et du sacré, inspirée par le cadavre de Koch, n'échappe pas à l'emprise des signes sociaux, reproduisant dans son manichéisme religieux (le Paradis/l'Enfer) les différences de classe. Ainsi, le partage entre le divin et l'inférieur ne peut s'exprimer que matériellement, à travers la possession ou non de certains signes distinctifs :

CHARLES (regardant le corps de Koch flottant sur l'eau).
Au ciel il y a des villas riches gardées par des dobermans, avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des *drinks* avant les repas et même les anges qui sont les serveurs, sont chaussés avec des Weston. En enfer, on

habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. (Il rigole). Foutaise (*Quat ouest*, p. 101).

La pratique sociale de la chaussure peut ouvrir sur la barbarie, le pied abaissant l'homme et le faisant régresser jusqu'aux stades les plus inférieurs de l'humanité. Dans *Jeux de massacre* d'Eugène Ionesco, une œuvre marquée par un sentiment apocalyptique de l'Histoire, les rapports d'objets se sont substitués aux relations humaines. Alors que la polarisation verticale de l'action bloque toutes les issues et condamne les habitants à mourir de la peste, certains font miroiter une paire de bottes à des citoyens naïfs pour mieux les tuer et les manger. Dans le fragment « Nés ? », extrait du *Paradise*, Hélène Cixous concrétise le mythe ambigu de l'enfant-marchandise en prenant au pied de la lettre la métaphore économique de la vente de chaussures. Derrière un comptoir, un vendeur voilé propose des nourrissons à des couples. Comme « chez un chausseur », il les sort de leur boîte et les fait « essayer » avant de faire un paquet en ficelant le bébé comme un rôti (p. 89). Ce « pied » de la lettre se teinte d'humour noir dans *l'Ordinaire* de Michel Vinaver qui raconte la survie du *staff* de l'entreprise Housies au cœur de la Cordillère des Andes, après un accident d'avion. L'expression « paire de chaussettes faite main » (p. 371) s'avère surdéterminée par le mode de fabrication mais surtout par la matière, ce mocassin improvisé ayant été confectionné, par un survivant, avec la peau complète et la graisse cutanée d'un avant-bras. Ainsi, Vinaver abolit la distance entre un cannibalisme matériel et une anthropophagie symbolique, entre l'instinct de survie et l'esprit

d'entreprise. Il invente une langue nouvelle qui ne distingue plus entre le réel et la métaphore, qui transgresse la barre entre le propre et le figuré pour dire la confusion entre le corps physique et le corps économique, la chair et l'objet, le pied et la chaussure.

2 Le pied en souffrance des exilés

Au lieu d'être un adjuvant du pied et de donner cette « assise ferme à cette érection dont l'homme est si fier », selon Georges Bataille (p. 200), la chaussure ne cesse de s'opposer au cheminement de l'être humain. Refusant toute vertu orthopédique, elle souligne et accentue les défauts anatomiques. Elle provoque par son inadaptation au sol des accidents de la locomotion comme dans *Quat ouest*, où les Weston trop étroites de Koch sont inadaptées au terrain glissant du hangar qu'il foule. Conjuguant les complexes d'Achille, d'Héphaïstos et d'Œdipe, la chaussure semble épouser et dire la souffrance du pied déformé, brimé, condamné à errer sur une terre hostile qui lui est étrangère, à l'image de l'homme exilé au monde et à lui-même.

Dans *En attendant Godot* où le flux de marche se réduit à un piétinement, celui d'une détente absurde, les chaussures de Vladimir et Estragon ne permettent pas non plus aux deux personnages de prendre possession du sol. La paire qui pourrait autoriser l'enracinement, le passage du nomadisme à la sédentarité — « la logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine » (Deleuze et Guattari, p. 13)—, est menacée par les avatars de l'existence. En perte de lacets, privées de caractéristiques

individuelles, manquant de tenue et d'ordre, les chaussures renvoient à un univers de la soustraction, de la défektivité et de l'oubli. Sans cesse, l'objet donne l'impression de se déréaliser pour retourner à une matière indistincte, poussière anonyme, pure chose. Mais parce qu'elles sont coupées de leur origine et hors service, elles assument aussi une fonction symbolique qui reflète cruellement le destin de l'être. Chargée d'affectivité, leur présence à l'inquiétante étrangeté ouvre sur des interrogations métaphysiques et religieuses, comme si les savates traînaient le poids d'une culpabilité sans raison et le péché d'exister du pied.

VLADIMIR. — Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet.) Ça devient inquiétant. (Silence, Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux.) Un des larrons fut sauvé. (Un temps.) C'est un pourcentage honnête. (Un temps.) Gogo...

ESTRAGON. — Quoi ?

VLADIMIR. — Si on se repentait ?

ESTRAGON. — De quoi ?

VLADIMIR. — Eh bien... (Il cherche.) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

ESTRAGON. — D'être né ? (Beckett, *En attendant Godot*, p. 12-13.)

Néanmoins, le jeu d'essayage autour des chaussures, le discours sur le pied se dénoncent comme des moyens de « diversion », de « délassement » qui détournent l'homme de la réalité tragique de son existence. Après *En attendant Godot*, cette fonction divertissante de la chaussure disparaîtra. Hamm paralysé dans sa chaise roulante et ses géniteurs culs-de-jatte dans *Fin de partie*, Winnie enlisée

jusqu'au cou dans un mamelon dans *Ob les beaux jours*, ou encore les trois êtres-pots rendus à la terre de « comédie » n'ont d'ailleurs plus besoin de chaussures, en ce sens qu'ils font corps avec la terre. Au mouvement de déterritorialisation succède une relation mortelle de fusion avec le sol.

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* d'Ionesco, le pied et la chaussure ne font guère bon ménage. Atteint de la maladie incurable des morts, le pied connaît une progression géométrique, selon une arithmétique de la cruauté, au point de crever tous les écrans et de faire intrusion sur la scène de la représentation. La ligne de partage entre le dedans organique et l'enveloppe sociale, entre la vie et la mort, entre les coulisses et la scène, s'efface comme si aucune loi du propre n'était apte à garantir l'intégrité corporelle et à préserver le sens. Mot-corps, lapsus pris au pied de la lettre, ce pied vaudevillesque ou mélodramatique de l'amant assassiné a pu être interprété comme le symbole de la mort de l'amour et du couple formé par Amédée et Madeleine. N'est-il pas surtout une image-symbole de la mort du symbolique et de la faillite d'un langage qui s'est dégradé en un discours de la mauvaise foi ? Sans doute est-il d'essence symbolique mais il porte au-delà de la signification et de la représentation. Condensant une pluralité de signifiés, il donne à voir tout en voilant, signe brisé qui révèle l'inadéquation de l'être et de la forme, du contenu et de son expression. On comprend que le spectateur éprouve la tentation de considérer cette présence à l'inquiétante étrangeté comme une

projection dans l'espace d'une fantasmagorie intérieure, comme la matérialisation d'une image mentale ayant pris corps. Mais réduire cet être-là du pied cadavérique à un procédé dramaturgique comparable à la métonymie ou à l'allégorie dans l'écriture, tend à redonner abusivement un pouvoir de signifier à une image qui a peut-être perdu justement toute signification. Le conflit entre Serreau et Ionesco au sujet de la hauteur des pieds du cadavre est d'ailleurs révélateur. Les soixante-quinze centimètres proposés par le metteur en scène n'étaient pas assez disproportionnés au goût de l'auteur, non seulement pour échapper au style grand-guignolesque mais aussi pour ir-réaliser le réel en abolissant toute fonction référentielle. Véritable lieu de la signifiante, le pied doit être ce corps scénique muet qui dit de façon hypertrophiée ce qui devait rester caché en parlant un langage à mi-chemin entre la pensée et le geste.

À travers ces quelques exemples, il semble que la chaussure ait partie liée avec une dramaturgie qui pense la scène comme un lieu transitoire, un espace de l'entre-deux où des êtres exilés, déracinés, errent dans un labyrinthe de signes qu'ils ne maîtrisent plus. « Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter », écrit Bernard-Marie Koltès (*Un hangar, à l'ouest*), sans jamais y réussir, faute de bonnes chaussures (*Quai ouest*) ou à cause d'un pied déchaussé qui encombre leur espace vital (*Amédée*)... Inadaptée au sol ou au pied, la chaussure révèle aussi le parti pris de la littéralité, du concret et

du visible. Elle dit le triomphe spectaculaire du régime visuel sur le régime verbal, sur tout ce qui dans le théâtre antérieur était exprimé par le langage. Elle seule est encore capable de montrer une scène impossible à visualiser.

3 Sublimation : le pied nu

La nudité du pied semble être l'horizon du théâtre. De même que la musique et la danse trouvent leur source dans le corps, dans les battements et le bruit du piétinement rituel du sol, dans les foulements et sauts du pied, l'écriture théâtrale rêve d'un corps délivré du carcan des signes, désancré de ses attaches terrestres et à jamais détaché des contingences de la sexualité. Or, en tant que « petit réceptacle où une partie du corps peut se glisser et être tenue serrée », selon la définition de Bruno Bettelheim (p. 327), la chaussure est liée à la revendication pulsionnelle. Du *Chat botté* à *Cendrillon*, le mariage du pied et de la botte, ou de la pantoufle, est symbolique de l'acte sexuel pour l'inconscient. Voilà pourquoi chez des auteurs aussi différents que Claudel, Ionesco ou Koltès, la perte des chaussures est essentielle à ce travail de dépassement et de désincarnation qui pourrait élever l'homme au-dessus de lui-même, rehausser son moi, le faire disparaître du sol et inventer un corps différent en état d'apesanteur.

Dans *le Soulier de satin* de Claudel, craignant de briser l'union sacramentelle qui l'unit à Don Pelage pour s'« élancer vers le mal », Dona Prouhèze remet son soulier de satin entre les mains d'une statue de la Vierge.

Alors, pendant qu'il est encore temps, tenant mon cœur dans une main et mon soulier dans l'autre,
Je me rends à vous ! Vierge mère, je vous donne mon soulier !

Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied !

Je vous préviens que tout à l'heure je ne vous verrai plus et je vais tout mettre en œuvre contre vous !

Mais quand j'essaierai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux.

La barrière que vous avez mise,

Quand je voudrai la franchir, que ce soit avec une aile rognée !

J'ai fini ce que je pouvais faire, et vous gardez mon pauvre soulier,

Gardez-le contre votre cœur, ô Grande Maman effrayante !
(P. 49.)

L'opposition entre le pied boiteux et le soulier, gage de fidélité au mari et garant de son idéal chrétien, sous-tend un clivage du moi entre les pulsions du ça et les instances répressives du surmoi, de la censure et des interdits. Le châtiment œdipien qui sanctionne le désir se traduit par la marche cahotante de Prouhèze sur le chemin de la perte lorsque, échappant à l'imposition du pied de l'ange, marque essentielle du divin, elle tente de rejoindre Rodrigue, ou dans la dernière journée par la claudication de Rodrigue, unijambiste vivant au rythme des « journées sans jambes ». « Ce qui est beau réunit, ce qui est bon vient de Dieu, je ne puis l'appeler autrement que catholique » (*ibid.*, p. 156) : intercesseur entre le monde sensible et le monde divin, entre la condition humaine et l'idéal édénique, le soulier est par excellence un symbole catholique qui, dans la perspective claudélienne de la Commission des Saints, permet la conversion de l'errance amoureuse (Eros) en un transport mystique (Agape).

UNE POÉTIQUE DE LA CHAUSSURE DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Dans *Quat ouest* de Koltès, un personnage se situe en dehors de l'univers de l'échange et de la circulation des biens matériels : il s'agit de Claire, la sœur de Charles. Contre la pesanteur des désirs matériels, contre la lourdeur d'un moi, lestée de fétiches corporels, elle représente la grâce aérienne et l'oubli de soi, de la société et de l'Histoire. Ne fait-elle pas généreusement le don de l'une de ses chaussures à Monique, la secrétaire de Koch? Quant à son désir de marcher pieds nus, il répond au projet de rester vigilante jour et nuit : « Alors j'ai décidé de ne plus dormir jusqu'à ce que j'aie le cœur tranquille... Non, je ne veux pas mettre la chaussure du tout; je veux savoir » (p. 82). Cet allègement du corps rêvé comme absent, infini et absolu, équivaut étrangement à une négation imaginaire du corps et à un refus du piège de la sexualité comme du clinquant de la marchandise. D'ailleurs, l'intention secrète de la pièce, comme le sous-entend le premier exergue biblique (« La fin de toute chair m'est venue à l'esprit »), semble portée par le fantasme d'un non-corps.

Au cours de son envol final avec le cadavre noué autour de lui, Amédée abandonne ses chaussures à un sergent de la ville.

Le Deuxième Soldat américain sort vite un appareil photographique, tente de photographier Amédée dans son envol.

LE DEUXIÈME SERGENT DE VILLE, derrière le mur : Je n'ai attrapé que son soulier ! (Ionesco, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, p. 291-292.)

Ce rituel ascensionnel peut être perçu à travers ses implications métaphysiques et religieuses comme la désincarnation d'un esprit

qui gagne son salut au terme d'une rédemption. Sur le plan psychanalytique, cette dématérialisation apparaît comme une issue libidinale euphorique au destin de la pulsion sexuelle. Loin de constituer un fantasme de castration, celui d'un corps sans attache, ni racine, tête de Gorgone médusante, l'élévation du cadavre dans les cieux participe d'une activité sublimée qui, se détournant de son but sexuel originaire, vise à recoller le moi et le mauvais objet cadavérique en une belle totalité indivisible. La représentation métaphorique d'une naissance difficile, la stupeur et l'émerveillement d'être, la métamorphose du cadavre en une sorte de ballon, l'atmosphère de guignolade et de fête, évoquent un retour à l'enfance dans une nuit maternelle, une « cure de rajeunissement » effectuée par « un petit coquin » ou « un grand enfant » (*ibid.*, p. 294 et 295). La crise imminente du premier acte qui nous plongeait dans un univers aristotélicien, policier et oedipien, est donc dépassée. À l'espace vécu maléfique où l'objet schizo-paranoïde persécute le sujet, succède un espace étoilé, maternel, senti sans déchirure, une aire transitionnelle, dirait Winnicott, où s'établit entre le moi et le non-moi le jeu équivoque d'un glissement, d'une liberté qui permet à l'enfant de s'installer à mi-chemin du corps premier et du monde. Ce corps entre lourdeur et légèreté, présence et absence, qui flotte en un dynamisme d'impulsions contraires entre terre et ciel, représente un équilibre entre le ça et le surmoi, entre la revendication pulsionnelle et les instances répressives, entre le principe de réalité — le désir d'Amédée de

« rester les pieds sur la terre » (p. 293), son refus de la dissolution, de la hauteur, de toute transcendance, son parti pris pour le progrès, la solidarité humaine, le réalisme social et l'immanence — et le principe de plaisir — « Il a l'air tout content », « Je me sens cependant tout guilleret » (*ibid.*).

L'ascension d'Amédée, délivré de toute entrave terrestre, permet à Ionesco d'inventer un théâtre tridimensionnel qui matérialise la verticalité, de réaliser une œuvre d'art dans un espace à trois dimensions. Par rapport aux schèmes spatiaux négatifs d'une géométrie horizontale liée à l'engloutissement, à la stérilité et aux obstacles de la création, la polarisation verticale de l'action qui figure l'itinéraire du personnage semble sous-tendue par un éros constructeur et une rêverie créatrice. Ionesco fut fasciné par la seconde mise en scène de Serreau à l'Odéon qui faisait de l'envol du personnage « une fête extraordinaire », pleine d'« événements visuels de toutes sortes », une « kermesse astrale » (Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, p. 92).

4 Sublimation II: le pied travesti par une pompe funèbre

La sublimation n'est pas toujours liée à la perte des chaussures. Il existe en effet une seconde voie qui ne passe pas par l'abandon de la chaussure mais par la création poétique d'un nouvel habit, susceptible de travestir et glorifier le pied comédien et martyr. Celle-ci a été empruntée par Jean Genet dans son œuvre théâtrale. Dans *le Balcon*, il prévoit pour l'Évêque, le Juge et le Général « des patins de

tragédien d'environ 0,50 m de haut » (p. 12). Serrant le pied en le soumettant à la pesanteur du matériau et de la forme, en l'engonçant dans un carcan aussi figé que celui de la rhétorique, le patin « exalte » le jeu social et la fonction de haut dignitaire dont rêvent les clients de madame Irma. « Moyen de parade selon tous les sens » (Genet, *Lettres à Roger Blin*, p. 222), il constitue à la fois une armure contre les pauvres habits de la réalité sociale et une panoplie somptueuse qui transcende le corps en une forme glorieuse à la rigidité ornementale. Mais cette paralysie répond à l'aspiration des clients qui recherchent la fixité providentielle et hiératique d'une pure image. Voilà pourquoi le travestissement qui dépouille le pied de sa nature humaine participe d'un cérémonial funèbre au cours duquel, habitant leur propre suaire, les personnages se fondent dans l'image pure et absolue de soi, une réalité de miroir proche du néant et de la mort.

Cette mort debout, cette rigidité cadavérique rêvée comme une érection verticale dans *le Balcon* mais aussi dans *les Paravents*, participe d'une fascination pour le sexe mâle et d'une glorification phallique d'ordre anal. En effet, le culte phallique pour ces grands fétiches exaltés et statufiés, magnifiques cadavres placés sur un trône, sous-tend un rejet de la différence sexuelle, un refus de la castration symbolique et de la mort. Chez Genet, il semble que la sublimation trouve son origine dans l'abject, le pied, cette partie du corps humain.

Momifiant et embaumant debout le personnage, le patin oblitère aussi le corps de l'acteur. Faisant partie des « accoutrements terribles

qui ne seraient pas à leur place sur des vivants » réclamés à Roger Blin pour la mise en scène des *Paravents* (p. 13), le patin ne facilite guère la rencontre du personnage et du comédien. N'est-ce pas un défi lancé au comédien occidental qui, au lieu de parler un langage physique, se cantonne dans un jeu cérébral, réduisant les expressions de son corps à une succession de jolis mouvements ?

J'ai eu l'idée de faire grimper les Trois Figures fondamentales sur de hauts patins. Comment les acteurs pourront-ils marcher avec ça sans se casser la gueule, sans se prendre les pattes dans les traînes et les dentelles de leurs jupes ? Qu'ils apprennent (Genet, *le Balcon*, p. 8).

Ce mépris pour les comédiens qui n'osent rien oser et vivent dans la dispersion d'eux-mêmes, conduit Genet à ce constat amer : « Je le sais, des marionnettes feraient mieux qu'eux l'affaire » (« Lettre à Pauvert », p. 3). Surtout s'il s'agit de la « surmarionnette » de Edward Gordon Craig, cette présence qui « ne rivalisera pas avec la vie mais ira au-delà », qui « ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera

d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort ! » (Craig, p. 74.)

Ainsi Genet a-t-il le mérite d'inventer un habillage rituel du pied, une figure folle de la chaussure qui n'est pas affectée des maladies du costume, diagnostiquées par Roland Barthes, maladies centrées autour d'une « hypertrophie de la fonction historique », de la « beauté formelle » et de la « somptuosité » avec les risques de dispersion, de parasitisme et de mensonge qu'elles comportent (Barthes, p. 54, 55 et 57)! Mais nous sommes loin aussi de la nudité du pied qui caractérise « l'acteur sacré » selon Jerzy Grotowski. Heureusement. Il serait dommage qu'au nom d'une pureté mythique du théâtre et d'un idéal de pauvreté ascétique, le pied nu et libre de l'acteur, possédant sa propre dimension figurative, ne dise plus que lui-même et la richesse de son pouvoir. Séparée du pied, ne foulant plus la scène, la paire de chaussures risquerait en effet de signifier que le théâtre mourant est en train de partir, n'étant plus en état de marcher.

Références

- BARTHES, Roland, « les Maladies du costume de théâtre », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 53-62.
- BATAILLE, Georges, *le Gros Orteil*, dans *Œuvres complètes. Premiers Écrits (1922-1940)*, Paris, Gallimard, 1970, p. 200-204.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1953.
- , *Fin de partie*, London, Methuen Educational, 1970.
- , *Ob les beaux jours*, Paris, Minuit, 1970.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- CIXOUS, Hélène, *le Paradire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CLAUDEL, Paul, *le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1929.
- CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, O. Lieutier, 1942.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, « Flux de marche avec piétinements », dans *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.
- DUBILLARD, Roland, *la Matson d'os*, Paris, Gallimard, 1966.
- GENET, Jean (1966), *le Balcon*, Lyon, L'Arbalète, 1966 [1956].
- , « Lettre à Pauvert », dans *Obliques*, 1989, p. 3.
- , *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard (NRF), 1986.
- , *les Paravents*, Lyon, L'Arbalète, 1976 [1961].
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971.
- IONESCO, Eugène, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, dans *Théâtre*, I, Paris, Gallimard, 1984, p. 215-309.
- , *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Pierre Belfond, 1977.
- , *Jeux de massacre*, Paris, Gallimard, 1981 [1970].
- KOLTES, Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989.
- , *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985.
- , *Un hangar, à l'ouest*, dans *Théâtre de l'Europe*, 9, 1986.
- PIEKENBROCK, Marietta, « C'est l'usine où devenir légers », dans *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, 1990, p. 90-92.
- VINAVER, Michel, *l'Ordinaire*, dans *Théâtre complet*, II, Arles, Actes Sud, 1986, p. 291-372.
- WINNICOTT, Donald Woods, *l'Enfant et sa famille*, Paris, Payot, 1991 [1971].