

## Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau

David Vasse

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/821>  
DOI : 10.4000/doublejeu.821  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012  
Pagination : 95-104  
ISBN : 978-2-84133-424-7  
ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/821> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.821>

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# MAUVAIS SANG : LE CORPS EFFUSIF DANS LE CINÉMA DE PATRICE CHÉREAU

C'est un fait reconnu de tous : l'un des pôles brûlants de la représentation théâtrale et cinématographique de Patrice Chéreau touche à la très grande densité du corps, réalité compacte tirant sa puissance immédiate de sa faiblesse, ou plus exactement d'un affaiblissement provoqué par son refus d'être prisonnier de lui-même, par la peur de son unité. En effet, le corps chez Chéreau est *sans limites*, c'est-à-dire qu'il ne cesse de crier l'importance de sortir de son enveloppe trop étroite, trop déterminée socialement, anthropologiquement ou culturellement, pour prendre enfin le risque d'une ouverture fluctuante à et sur d'autres corps, autrement dit faire déborder le corps sur l'extérieur, multiplier les branchements à caractère souvent somatique afin de transformer cet espace extérieur en un véritable flux de tensions physiques contagieuses. Dans son essai intitulé *Le corps*, Michel Bernard explique, à la suite des théories de Merleau-Ponty, que « notre corps s'éprouve dans la médiation de l'expérience corporelle de notre prochain »<sup>1</sup>. Nous pouvons souligner que chez Chéreau cette médiation première est impérative, projetée dans une dimension toujours tonique, résumable à un vaste phénomène d'assimilation des affects, logiquement dérangeant car subvertissant tout : normes, lois, conduites, etc.

Excessif, pléthorique, traversé par tant d'énergies que la caméra elle-même ne cherche jamais à les contenir toutes, le corps chez Chéreau est en état d'alerte permanent, un état d'alerte indispensable pour que ce corps soit porté à la conscience de personnages mis en situation de l'éprouver. Pour obtenir cet état, Chéreau a sans cesse recours à tout ce qui affecte le corps en profondeur, tout ce qui d'ordinaire nous rappelle que nous

---

1. Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 54.

sommes incarnés, que nous avons un corps : la douleur, la maladie, les effets somatiques de sentiments violents. C'est cette déficience de la santé qui fait que le corps, non seulement se rappelle péniblement à notre bon souvenir, mais sensibilise autrement notre rapport au monde en l'investissant d'un excès de matière physique. Ce qui met en souffrance le corps chez Chéreau, et lui donne par là même un surcroît de présence lourde, est paradoxalement ce qui le met en mouvement, mouvement indissociable d'une force d'expulsion hors de lui-même au contact de toute une série de prolongements disséminés dans d'autres corps. La plupart des films de Chéreau stigmatisent les multiples réactions du corps à ce qui le ronge de l'intérieur (passion amoureuse, poison du pouvoir, maladie grave) à travers la porosité de leurs marques entre d'autres corps, entre les espaces, entre les plans. Lorsqu'on parle d'intimité au sujet de ses films, on ne fait pas que désigner le cœur de ce qu'il cherche à capter obstinément. On situe aussi l'intimité en ce qu'elle relève avant tout de l'extériorisation subversive du négatif. Subversive car la violence qu'implique une telle manifestation consiste à briser l'intériorité (synonyme d'intimité) en différents éclats symptomatiques ouverts sur un dehors complètement infecté et par conséquent perturbé dans son ordre. On est là alors dans une définition de l'intime datant du XVII<sup>e</sup> siècle, distincte de celle du siècle précédent qui, elle, était appliquée strictement à la vie intérieure et privée d'une personne : la proximité très étroite à un dehors, c'est-à-dire l'existence d'un intime partagé, rendu commun par l'interaction du foyer de l'intime et d'un milieu qui s'en fait à la fois l'écho et la substance. Par quel excès l'intimité (le dedans d'un moi gardé secret, la partie du corps dérobée au regard d'autrui) finit-elle par jaillir sur l'extérieur jusqu'à soumettre celui-ci à sa temporalité et à sa force ? En toute logique, Chéreau fait rarement l'économie à l'image de ce que l'on pourrait justement considérer comme l'envers bouillonnant de l'enveloppe corporelle, sa matière cachée symbolique et profane idéalement perçue comme l'expression du débordement de l'intimité et de tout ce qui en elle renvoie au latent, au refoulé, à l'interdit, etc. : je veux parler du sang et de ses multiples effusions.

Plus que sensible à l'attraction des corps entre eux jusqu'à l'exacerber au croisement de la fascination et de l'effroi, Patrice Chéreau fait du sang la marque la plus aiguë de la littéralité somatique, le moment où le corps se déchire sous la pression trop forte d'une intimité trahie par le retour (parfois) malveillant du monde extérieur. Un corps qui saigne équivaut à une poussée de l'hyperémotivité à proportion d'un réel qui, après avoir été mis à distance, revient s'immiscer dans les veines, tel un poison. Le sang n'est évidemment pas réduit à la conséquence ordinaire d'une blessure physique, à la nature d'une plaie ou d'une béance, il n'est pas non plus, loin de là, matière à sensation forte comme c'est le cas dans les films dits

«gore». Chez lui, saigne l'expulsion du sentiment violent si longtemps refoulé, c'est-à-dire si fermement contenu à l'intérieur du corps qu'à terme il s'écoule à travers la peau. Il est la réaction physiologique ultime d'un désir qui ne peut supporter davantage d'être tenu à l'étroit (en soi) et à l'écart (du monde). Là se situerait une forme de ritualisation intime de l'émergence du sang. Très loin de nous, dans les sociétés primitives comme dans le monde antique ou dans les mythes d'Asie centrale, le sang faisait office de célébration des âmes et des dieux. Versé à l'occasion de prophéties sacrificielles, il était généralement source de vie et de passion. Mais sa fonction varie selon qu'on l'exhibe ou qu'on le cache. Répandu solennellement parmi les fidèles, le sang était consacré signe de pureté liée à la croyance en l'éternité et à la noblesse des hommes. Au contraire, lorsqu'il est dissimulé, écarté de la société, il fait aussitôt figure d'interdit. Il dérange autant qu'il impressionne car il appartient dans ce cas au plus intime de l'homme et en particulier de la femme (le sang menstruel), c'est-à-dire au plus profond du plus profond de son corps, dessous la surface et derrière les apparences. Dans cette optique, le sang écoulé se fait souillure, il est ce qui fait tache dans le monde visible et met aussitôt à l'écart celui qui saigne. Comme tout ce qui fait tache, le sang est donc à même de subvertir un ordre, un espace commun déterminé. Considéré comme élément impur de contagion susceptible d'affecter les bases d'un milieu donné, le sang transperce le corps humain en même temps qu'il transgresse le corps social. C'est pourquoi il divise autant qu'il rassemble, sépare autant qu'il absorbe. Dans *Le dictionnaire du corps*, sous la direction de Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, Edoarda Barra et Frédéric Duhart expliquent à propos de la souillure qu'elle «est bien transgression d'un certain ordre [...] mais qu'elle renvoie aussi à un partage du monde, à des tensions entre l'extérieur et l'intérieur, le Soi et l'Autre, le propre et le sale, le sain et le malsain»<sup>2</sup> et que de ce fait elle déséquilibre le milieu où elle se manifeste.

Première des souillures, des sécrétions du corps, le sang est utilisé par Chéreau comme consécration de cette tension entre l'intériorité du ou des personnages (leur intimité, leur pudeur et leur honte mêlées) et leur extérieur immédiat au point que chacun des termes devient une sorte d'excroissance contaminée de l'autre, sous l'effet d'une *réciprocité médiée* (selon le mot de Sartre) par le regard d'autrui. Jamais le sang dans ses films ne jaillit par hasard, du moins en tant qu'accident physique un peu plus spectaculaire que d'autres. Il apparaît bien souvent au moment où l'espace social diversement représenté par un ou plusieurs de ses membres

2. *Le dictionnaire du corps*, Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch (dir.), Paris, CNRS éd., 2008, p. 311.

finit par s'intégrer plus ou moins de force dans l'intimité d'un individu, lorsque le dehors le plus étendu se devine comme la matérialisation de l'esprit d'un seul après que celui-ci l'ait côtoyé et traversé. Si la souillure touche au « déplacé », alors le sang consiste chez Chéreau à précisément déplacer physiquement l'individu de sa base (familiale, professionnelle ou religieuse) pour le situer dans un espace non plus strictement familial mais entièrement assimilé au mouvement et à la logique mêmes d'un sentiment-limite, fait de peur et de vertige. Autrement dit, le sang, de par sa nature de dépassement des limites du corps, figure la jonction toujours éprouvante de la « physique organique » et de la « physique sociale » (pour reprendre les termes d'Auguste Comte). Éclaboussant les formes socialisantes du réel, le sang ne fait rien d'autre que révéler la puissance endogène de l'individu malade de sa condition et découvrant dans ce corps soudain surexposé son appartenance à l'être incarné jusqu'ici tenu secret dans l'intérêt d'un ordre bien installé (ordre familial bien souvent). Parmi tous les films que Patrice Chéreau a réalisés, quatre au moins dramatisent la présence du corps en pointant, par l'effusion du sang, l'irréversibilité de son dépouillement, lorsque, pour paraphraser Jean-Luc Nancy dans *Nus sommes*, « l'intimité, [dans] ce qu'il y a de plus intérieur et de plus caché, devient surface maculée »<sup>3</sup>. Ces films sont les suivants : *L'homme blessé* (1983), *La reine Margot* (1994), *Son frère* (2003) et *Gabrielle* (2005), quatre films, quatre variations autour de la percée sanglante du sentiment.

Sur un scénario de Patrice Chéreau et d'Hervé Guibert, *L'homme blessé* est le récit d'une passion entre un adolescent et un mystérieux « marchand de corps » qui entretient avec ses clients des rapports sado-masochistes. Cette rencontre est pour l'adolescent, Henri (Jean-Hugues Anglade), la découverte ou plus exactement la brutale confirmation d'un désir homosexuel jusque-là sous-jacent. Prisonnier au départ d'un cadre familial étouffant, lui-même prisonnier des normes et de la moindre unité de mesure (la mère obsédée par les horaires), Henri manifeste très vite au début du film une attirance pour la marge et la rupture (dans la gare, il reste à distance de ses parents et de sa sœur, regardant ailleurs dans la multitude, à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un). Dans toute la première partie du film, avant la rencontre brutale avec Jean (Vittorio Mezzogiorno), le prostitué, Chéreau introduit le corps timide d'Henri dans un lieu public saturé et anonyme, une gare au moment des départs en vacances. Vite à l'écart de ses parents, attiré par un homme qui ne cesse de l'observer (le docteur Bosmans, joué par Roland Bertin), Henri est déjà un corps seul dans la foule, qui fraie à travers elle la ligne d'un désir

3. Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, « *Nus sommes* » : *la peau des images*, Paris, Klincksieck, 2006.

secret attesté et relancé par le regard insistant de cet inconnu qui le sème pour mieux le retrouver. Cette double polarisation du regard qui scelle le lien étrange entre Henri et l'inconnu enclenche aussitôt un mouvement intime au milieu d'un réel surabondant qui n'est pas sans rappeler, d'une autre façon, la grande séquence de la gare de Lyon dans *Pickpocket* de Robert Bresson (1959), dans laquelle le personnage principal insinuait également l'ordre de son désir (avec jouissance intégrée) dans le désordre du monde. Dans l'espace grouillant de la gare, le corps d'Henri est un corps regardant et regardé avec obstination, selon un axe réciproque nécessaire pour déclarer en l'accentuant l'existence d'un corps sensible en action. À ce propos, toujours dans son ouvrage *Le corps*, Michel Bernard parle de l'unité du corps obligé de passer par un entrelacs des sens pour ressentir son existence, et il prend comme sens principal, celui de la vision :

On constate alors que le corps voyant est en même temps visible par autrui et aussi par moi-même (comme dans un miroir) [...] D'une manière générale, le corps est *sentant sensible*, ce qui implique qu'il est à la fois partie du monde et ce qui lui donne existence. Autrement dit, il n'y a plus de limite entre le corps et le monde : ils s'entrelacent dans toute sensation, ils se croisent d'une façon telle qu'on ne peut plus dire que le corps et *dans* le monde et la vision *dans* le corps. En réalité, ils constituent un seul et même tissu que Merleau-Ponty appelle métaphoriquement « la chair » et dont le corps sentant et le corps senti sont comme l'envers et l'endroit<sup>4</sup>.

Ici, avant même d'indiquer quoi que ce soit sur la fonction des personnages dans le récit, Chéreau nous donne à distinguer deux êtres dans la foule qui ne se connaissent pas mais qui se *reconnaissent* par l'exercice d'un même principe indicible d'entrelacs des sens à l'origine de la relation passionnelle inexorable que le film décrira par la suite. Ces regards muets échangés dans la gare entre Henri et Bosmans agissent comme le repérage d'une intimité inquiète, égarée dans la masse de corps indifférenciés. C'est l'attestation, par le regard initiateur de Bosmans, d'une intériorité plongée dans l'extériorité la plus totale (le réel dans tous les sens, en mouvement aveugle). Ainsi fixée par le regard à la trace de ce guide mystérieux, l'intimité d'Henri, par définition déplacée par rapport à son entourage familial, devra pour s'accomplir totalement assurer la connexion de l'envers et de l'endroit du corps (la « chair » pour Merleau-Ponty) et ce par le rabattement analogue de l'extériorité (sociale) sur l'intériorité repérée. Et c'est à ce moment-là qu'intervient le sang en tant qu'expulsion du dedans du corps vers le dehors (social). Après avoir, sous la conduite silencieuse et

4. Michel Bernard, *Le corps*, p. 53.

magnétique du docteur Bosmans, vécu la première épreuve initiatique et passionnelle avec Jean, au cours d'une scène assez sordide de tabassage d'un client dans les toilettes de la gare, Henri cède au besoin de quitter en pleine nuit le domicile des parents pour de nouveau se lancer à la recherche de celui qui l'a extrait de lui-même par la violence (le mettre hors de lui). Sorti de lui-même, Henri ne peut donc plus en toute logique rester à l'intérieur de son espace domestique aliénant. Il retrouve Jean et le suit jusqu'à une fête foraine où l'un et l'autre vont tester leur force sur un putching ball automatique. L'enjeu de cette nouvelle épreuve est déterminant pour Henri : pas simplement rivaliser avec la supériorité physique de Jean à dessein de l'impressionner (celui-ci de toute façon gagne tout le temps) mais bien, pour un introverti comme lui, convertir en l'extériorisant sa faiblesse en force. Expulser la pudeur, faire jaillir les feux de l'intimité par le dépassement des limites du corps correspond cette fois, dans l'absolu de son prix, à l'implication du monde extérieur en nombre réduit (un public) dans ce qui apparaît comme la manifestation d'un sentiment privé. Dans la gare auparavant, le monde extérieur était aveugle à l'action secrète du désir d'Henri, guidé par Bosmans. Le monde ne regardait pas Henri en train de répondre au regard de son passeur de désirs. À ce moment, l'angoisse de l'intimité était (a)perçue de loin par un seul comme une surface sensible aux aguets. Cette fois, c'est différent. Autour d'Henri, le monde extérieur se regroupe pour le voir. Il est cette fois regardé de près par plusieurs. Cette soudaine concentration du regard de l'extérieur sur Henri équivaut proportionnellement à l'alliance de l'envers et de l'endroit du corps, du refoulé et du défoulé (c'est le cas ici avec le putching ball). L'extérieur regroupé assiste à l'expression de l'intériorité et y assistant l'atteste, la déclare. Dès lors, le sang concrétise sur le front d'Henri le phénomène d'exaltation de son intimité aux yeux du monde par l'expulsion du caché corporel, de l'envers organique. Plus tard dans le film, Patrice Chéreau fera de nouveau coïncider de manière littérale le dehors corporel et le dehors matériel avec le personnage d'amoureux désespéré joué par Gérard Desarthe. Toujours posté à l'entrée d'une boîte de nuit, dans l'espoir d'en voir sortir son amour, ce personnage finit par s'en faire jeter, le visage en sang, après s'y être introduit en douce. À Henri, il déclare blessé : « Attendre ça va mais c'est se faire jeter qui n'est pas possible ». Nouvelle corrélation serrée entre l'expulsion physique d'un lieu et le rejet sanglant du corps, tous deux par amour. Être jeté dehors provoque bel et bien l'image écarlate d'un dehors du corps.

Dans *La reine Margot*, l'épanchement du rouge sang atteint une dimension inhérente aux circonstances historiques. Tellement inhérente que l'affiche même du film ensanglantait la robe blanche d'une Isabelle Adjani terrifiée portant les mains sur son visage. Dans cette adaptation

du roman d'Alexandre Dumas, Patrice Chéreau met en scène une famille royale et sa cour dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle, comme un organisme déficient, avec ses cellules infectieuses, empoisonnées, ses veines gangrenées par des virus nommés « trahison », « mensonge », « inceste », « pouvoir », etc. Pour cela, il traite le sang de manière littérale en référence aux liens familiaux, les fameux « liens du sang », liens en l'occurrence mélangés au religieux par le biais de la conversion (le protestant Henri de Navarre qui se convertit au catholicisme pour sauver sa peau, après avoir épousé Margot par diplomatie illusoire). Si bien que le sang, au-delà de ce qu'il évoque du massacre de la nuit de la Saint-Barthélemy entre Catholiques et Protestants, renvoie très nettement au phénomène de la contagion, et de sa connotation malade. Le sang qui circule dans les veines est analogue aux turpitudes et fourberies tragiques qui circulent entre tous les personnages. Il suffit de prendre le livre sur la chasse au faucon que vend La Môle (futur amant de Margot) au début du film et que nous retrouvons plus tard empoisonné dans les entrailles de Charles IX, pour constater qu'il s'agit bel et bien d'un facteur de contamination qui circule de mains en mains (gantées ou non), de l'extérieur du pouvoir vers l'intérieur du corps. Le sang est à la fois ce qui unit l'inconciliable jusqu'à la mort (Catholiques et Protestants ensemble par les liens fallacieux d'un mariage arrangé) et ce qui rompt dramatiquement les membres d'une même famille (la mère et ses fils). Mauvais sang, assurément, jugé impur (on ne marie pas deux êtres de confession aussi inassimilables), il est pourtant, lorsqu'il s'écoule, la parfaite expression du mélange, de l'interchangeabilité fatale. C'est par exemple Charles IX qui sera empoisonné à la *place* de Henri de Navarre. Erreur ? Cruauté du destin ? Plutôt l'idée qu'il n'y a plus aucune distinction entre amis et ennemis, entre confiance et méfiance, entre l'amour des siens et la passion du pouvoir. Le sang souille tout le monde, appartient à un même corps malade (royal, familial), le virus n'est plus une substance étrangère introduite dans un corps sain, mais un principe de perversion morale qui corrompt la chair. Ainsi, le sang qui ruisselle sur la peau de Charles IX après son empoisonnement ne représente rien d'autre que la phase terminale d'un empire en décomposition (quelque chose de pourri dans le royaume de France), empire à la fois incarné et désincarné ; incarné par ceux, précisément de chair et de sang, qui sont victimes de la manipulation abusive du pouvoir, et désincarné par ceux qui détiennent ce pouvoir froid comme la mort et font couler le sang dont ils sont eux totalement dépourvus (Catherine de Médicis, être exsangue, vampirique). En outre, et pour revenir sur cette tension entre extérieur du corps et intérieur du corps (rapport surface corporelle / substance organique), il faudrait insister sur la façon dont Chéreau s'emploie à prolonger thématiquement le rapport coulisses / scène par le biais du secret (donc de l'intime) et



de l'événement. Dans *La reine Margot*, il n'est question que de cela, de secrets et de complots ourdis en privé (à l'oreille, dans les chambres et les salons) et de leurs manifestations sanglantes au grand jour, au milieu des sujets ravagés par le conflit. Dès lors, le sang en grande quantité touche proportionnellement au rejet du secret terrible (l'intimité du pouvoir en marche qui renvoie à l'idée d'intériorité du corps) sur l'extérieur peuplé (nouveau cas d'expulsion pathogène).

*Son frère*, lui, est un film qui traite directement de cette problématique puisqu'il raconte l'histoire de deux frères séparés depuis longtemps, que la maladie du sang dont souffre l'aîné va rapprocher exceptionnellement (même si le nom de la maladie n'est jamais prononcé, tout indique qu'il s'agit d'une leucémie car on diagnostique un nombre de plaquettes de plus en plus proche de zéro). Nous sommes donc là au cœur de la problématique du sang et de son rapport concret à l'intimité. En l'occurrence, le sang malade est ce qui permet à deux membres de la même famille de renouer, à domicile comme à l'hôpital (encore les liens du sang, retournés cette fois en ce qu'on pourrait appeler « le sang des liens »). De nouveau, le sang rend visible la profondeur du sentiment que l'on croyait enfoui à jamais, son effusion est à ce prix. Bien sûr, le scénario du film justifie sa présence mais il semble tout aussi pertinent de le lire à un autre niveau, c'est-à-dire comme la poussée la plus saisissante de l'affect. Le sang est également ce qui fait remonter le secret, l'intime, à la surface (la doctoresse – Catherine Ferran – dit à Thomas – Bruno Todeschini : « C'est terrible, avec moi, on ne peut pas avoir de secret » et plus loin d'ajouter « C'est ça le sang, il faut chercher, c'est tout »). Manière de dire qu'en cherchant ce que le sang contient d'informations sur l'état de la relation entre les deux frères, on parvient à diagnostiquer celle-ci, c'est-à-dire à la formuler, à la révéler, à la rendre visible. Donc, à force, plus de choses refoulées, plus de sentiments contenus, plus de secrets en effet (les deux frères se livrent alors à une série de confidences sur leur enfance, leur adolescence). D'ailleurs, le récit progresse selon un système de causalité fondé sur une logique d'inversion proportionnelle qui confirme l'importance symbolique du sang dans la réhabilitation tardive du lien entre les deux frères. En effet, à mesure que le nombre de plaquettes diminue dangereusement, les rapports de confiance et de tendresse entre eux se renforcent. Un effet poulie qui s'achève sur la disparition dans la mer du frère aîné, en référence au reproche qu'il avait fait à son cadet au sujet de son attitude et de son habitude passées (« tu apparaissais, tu disparaissais, comme ça »).

Enfin avec *Gabrielle*, adaptation d'une nouvelle de Joseph Conrad, Patrice Chéreau radicalise le propos en faisant du corps, voire l'idée même d'incarnation, une réalité improbable, du moins inenvisageable autrement que comme événement scandaleux et bouleversant. Dans le Paris du

début du siècle, une société mondaine, figée dans ses convenances et son hypocrisie, en arrive à exclure l'existence du désir, de l'intimité et du secret. Le cadre est simple : Jean (Pascal Greggory) est marié à Gabrielle (Isabelle Huppert). Ils habitent une grande demeure luxueuse avec domestiques et aiment recevoir régulièrement tout le gratin culturel de Paris. Dans cet univers d'apparat et d'apparences, aucune place pour le corps et ses épanchements. Jean, dit-il, ne pratique « aucun sport » et considère Gabrielle comme un magnifique objet de collection, immuable et par conséquent admirable. Le monde extérieur l'inquiète (en *off* : « chaque sortie est l'occasion de commettre une erreur »), il estime avec autorité connaître toutes les pensées de son épouse, même les plus secrètes et qu'il n'y a par conséquent aucune intimité entre eux, que si désir il y a c'est sous la forme réduite de l'habitude. Autrement dit, le regard de Jean réifie Gabrielle, il ne reconnaît au corps nul pouvoir de trahir le costume et la fonction sociale. Gabrielle est sa propriété en tant qu'elle est dépourvue d'émotion, de vie, de chair. D'où le choc irrémédiable qui le frappe au moment où il découvre l'infidélité notifiée de sa femme dans une lettre posée en évidence sur son bureau. Là, Jean découvre que Gabrielle possède une intimité physique, éprouve du plaisir dans les bras d'un autre, hors les murs de la maison. Qu'elle est donc à même de jouir de son corps sans lui. La lecture de cette lettre qui fait de cette intimité une révélation transgressive provoque aussitôt une rupture matérielle (avec la bouteille qui éclate au sol) et physique (Jean se coupe avec les bris de verre). En apprenant que Gabrielle vit une liaison secrète (même cas de figure adultère que dans *Intimité*), qu'elle a donc un corps ouvert aux plaisirs des sens, Jean goûte son propre sang, réaction somatique au scandale de cet aveu. Véritable libération de ce qui avait été si longtemps maintenu sous clé (chasteté), le sang à ce moment-là intervient comme le pendant substantiel de la révélation d'un corps jusque-là interdit, du moins refoulé. Même la voix *off*, procédé de mise à distance des événements, se fait chair en s'étranglant en milieu de phrase à la vue de la lettre, même l'inscription des phrases en très gros caractères à la surface de l'écran peut être lue comme une infection, une altération virale de l'image. Le sang est alors très clairement associé à la passion, au sens où il se soustrait à l'obsession compulsive de Jean. Jusqu'à présent, Jean tolérait l'existence du sang dans les veines de Gabrielle à la seule condition de pouvoir le distinguer à sa guise, comme dans un effet de transparence (« On peut suivre votre vie sur ces infimes veines bleues. Même le battement du sang, c'est très frappant », lui dit-il). Dès lors que ce sang échappe à son contrôle par le débordement passionnel, logiquement vécu à l'extérieur de la maison, sa raison vacille et il n'a plus qu'à constater la différence d'intensité entre le sang chaud, vital, de la passion et le sang glacial de la conservation fétichiste. Gabrielle ne dira-t-elle pas, à propos

de son amant: « Je voudrais m'écouler en lui comme du sang ». Veines visibles sur corps brûlants contre veines invisibles sur peau mortifiée.

Ces quelques exemples illustrent bien l'importance qu'accorde Patrice Chéreau à toutes les manifestations du corps, manifestations organiques au contact de la pensée et du sentiment extrême que le sang, situé à l'intersection de la chair et du monde, figure idéalement.

DAVID VASSE

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE