Patrice Chéreau et le corps suintant : esquisse d'une esthétique des sécrétions

Valérie Nativel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/829>
DOI : 10.4000/doublejeu.829
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 105-114
ISBN : 978-2-84133-424-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Valérie Nativel, « Patrice Chéreau et le corps suintant : esquisse d'une esthétique des sécrétions », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/829> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.829>

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

PATRICE CHÉREAU ET LE CORPS SUINTANT : ESQUISSE D'UNE ESTHÉTIQUE DES SÉCRÉTIONS

« Explorer l'être de l'homme comme l'être d'une *surface*, de la surface qui sépare la région du même de la région de l'autre »¹ : c'est par un emprunt à la langue de Gaston Bachelard que nous souhaitons introduire ce travail.

L'enjeu de la présente recherche est de tenter d'élaborer une manière d'anthropologie propre à Patrice Chéreau : nous souhaitons poser la question du corps en focalisant notre attention sur sa surface, donc sur la peau. C'est la peau que nous examinerons en détail pour comprendre pourquoi le metteur en scène s'est petit à petit consacré exclusivement au cinéma, dans un mouvement qui nous apparaît comme un tropisme vers la peau des acteurs, vers la surface des personnages comme lieu privilégié de l'observation de l'intime².

Notre parcours dans l'œuvre de Patrice Chéreau débutera par l'analyse du théâtre de Bernard-Marie Koltès et ira vers un corpus théâtral plus large avant d'aborder certaines réalisations cinématographiques³. Nous tenterons de comprendre quel est le rapport que Patrice Chéreau entretient au corps et à la peau en particulier, nous chercherons à construire l'outil à même de problématiser le rapport surface / intimité pour comprendre certaines constantes thématiques du répertoire théâtral, afin d'élucider les enjeux d'une migration du théâtre au cinéma.

1. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2004, p. 19.

2. Un tel mouvement, patent en 2008, est à relativiser aujourd'hui au vu des récentes productions théâtrales et opératiques de Patrice Chéreau.

3. Nous ne nous étendrons pas sur l'analyse du corpus cinématographique effectuée sous un angle similaire par David Vasse.

Nous n'observerons ici que les quatre pièces de Koltès montées par Chéreau, à savoir, chronologiquement, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton* et *Le retour au désert*. La plupart des personnages de ces pièces ont en commun une crainte vis-à-vis de l'autre qui se manifeste par une terreur à l'égard de leurs sécrétions. C'est bien entendu le contact avec l'autre qui effraie, mais, plus spécifiquement, ce que ce contact suppose de mélange de fluides.

Le plus caractéristique à cet égard est le personnage de Cal dans *Combat de nègre et de chiens*. Homme blanc sur le chantier de travaux publics perdu au cœur de l'Afrique, Cal a abattu un ouvrier noir. (Notons que l'opposition blanc / noir se réalise d'ailleurs dans la peau, organe de la discrimination.) Celui-ci avait craché vers lui, craché presque sur ses chaussures. Plus que l'insolence du geste, c'est la peur d'une contamination, l'angoisse devant l'hypothétique maladie portée par l'homme noir qui pousse Cal à le tuer. Tous les efforts du personnage sont tendus vers les moyens de se protéger de la population qui l'encercle dans le village africain trop proche. Il se pense protégé derrière une forme d'écorce, de carapace qui isole son corps de l'extérieur. C'est ce qu'il explique à la petite Léone tout juste débarquée de Paris : « Si c'est la transpiration qui vous fait peur, eh bien, c'est idiot ; une couche de transpiration, ça sèche, et puis après une autre, une autre, ça fait une carapace, ça protège »⁴.

Mais, au fur et à mesure de la pièce, ses défenses tombent littéralement. Contraint de sortir du chantier pour chercher jusque dans les égouts le cadavre de l'homme qu'il a tué, il en revient épouvanté et vulnérable, cette vulnérabilité se traduisant par l'angoisse d'avoir perdu sa carapace : « Regarde comme je transpire, bordel, regarde cela ; ça ne veut pas sécher »⁵.

Cette sueur qui refuse de sécher devient le symptôme de la vulnérabilité. Comme un animal, Cal craint ces sécrétions qui rendent sa peur odorante et visible. Remarquons aussi que ce personnage porte le nom de Cal, son nom même porte le sème de l'épaississement et du durcissement de l'épiderme puisqu'il signifie la réaction défensive de la peau à la friction.

Dans *Quai Ouest*, c'est le personnage de Monique chez qui se manifeste le mieux cette appréhension. Petite bourgeoise arrivée par hasard dans un hangar louche, elle frissonne de dégoût dans ce lieu sale et mal fréquenté :

Brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains ; j'en ai tellement marre de ces fous mal lavés, je préférerais vivre avec des rats et des chiens, Seigneur ! tous ces gens me dégoûtent. Je vais vivre enfermée par quatre portes de béton, je vais me barricader dès que je rentre chez

4. Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 74.

moi, je me ferai passer la nourriture par un tunnel pour ne plus voir ni sentir l'odeur de cette raclure d'êtres humains ; je veux me faire couler du béton des cheveux jusqu'aux pieds avec juste un trou pour la bouche et le nez, Maurice, je veux rentrer⁶.

À nouveau, le fantasme du personnage est celui d'une imperméabilité au monde extérieur.

Dans le cas de *Dans la solitude des champs de coton*, c'est le personnage du Client qui exprime son refus de se plier à une quelconque forme d'échange avec le Dealer : « soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés et qui roulent chacun dans sa direction »⁷.

Le désir de rondeur se manifeste ici en réponse à la menace de la dispersion de soi.

Cette menace de la contamination est métaphorisée par celle de l'intrusion : l'on craint l'intrus sur son territoire, comme l'on craint la saleté et la maladie au contact de sa peau. Dans le théâtre de Koltès, cela se manifeste par l'importance des espaces clos, espaces pensés par leurs occupants comme des territoires à protéger. Le hangar de *Quai Ouest*, la maison du *Retour au désert*, le chantier de *Combat de nègre et de chiens* sont autant d'espaces que les personnages souhaiteraient inviolables, à l'image de leur corps. Or le viol, au sens propre et métaphorique, est une constante de cet univers : viol de Claire par Fak dans *Quai Ouest*, viol de Fatima par le parachutiste noir dans *Le retour au désert*. (Notons que c'est une thématique récurrente chez Koltès tout autant que chez Patrice Chéreau. Pensons au viol de Margot. Et il semble important de rattacher cette problématique du viol à l'enjeu spatial d'une intrusion dans l'espace.)

Si l'on élargit maintenant notre observation aux autres pièces mises en scène par Patrice Chéreau, l'on peut retrouver aisément cette problématique de l'espace clos soumis à l'intrusion. Le phénomène était patent face aux décors monumentaux de Richard Peduzzi : ces hauts murs qui signaient ses créations étaient là pour mieux manifester l'intrusion qu'ils s'apprêtaient à subir, pour mieux rendre visible la brèche qui se créait dans le territoire des personnages. C'est un point commun aux pièces mises en scène par Patrice Chéreau, une forme de cohérence de son répertoire, que de se situer dans des espaces fermés voire dans des huis clos. On évoquera ici *Quartett* de Heiner Müller, rêverie autour des *Liaisons dangereuses* qui

6. Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 81.

7. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 52.

prend place, nous précise la didascalie initiale, dans « Un salon d'avant la révolution française. Un bunker d'après la troisième guerre mondiale », ce bunker pouvant *a priori* être une métaphore du cœur inaccessible de la Merteuil. Dans cette pièce également, la thématique des sécrétions est fondamentale. Elle dit l'excès du désir, l'effusion qui est dispersion hors de soi :

Je veux libérer votre sang de la prison de ses veines, les entrailles de la contrainte du corps, les os de l'étau de la chair. Comment sinon saisir de mes mains, et voir de mes yeux, ce que l'enveloppe éphémère soustrait à mon regard et à ma prise⁸.

C'est Valmont qui parle ici et le terme d'enveloppe dit assez que le désir de pénétrer l'intimité de l'autre est désir d'éplucher ou d'écorcher. Les corps et les cœurs asséchés des Valmont et Merteuil vieilliss inventés par Müller rêvent de l'effusion des liquides corporels, sperme, sueur, salive ou sang, pourvu que ça coule.

La problématique de la contamination s'explique en partie, chez Koltès tout comme chez Chéreau, par la période à laquelle prend place leur création. La collaboration de Koltès et Chéreau se situe dans les années 1980 au moment où l'épidémie de sida se déclenche et commence à frapper d'abord le milieu homosexuel. « J'ai mis un temps, à mon avis anormal, à comprendre que le sida n'était pas une maladie comme les autres, puisqu'elle se mettait à toucher spécifiquement tous mes amis »⁹, nous dit Patrice Chéreau. Le thème de l'homosexualité n'est pas abordé par Patrice Chéreau avant les années 1980 et le film *L'homme blessé* dont le scénario fut écrit avec Hervé Guibert. Le thème du sida n'est quant à lui jamais abordé de front. Il l'est de façon détournée dans *Son frère* qui raconte une maladie du sang. Il l'est surtout dans le lien indissoluble qui unit Chéreau à Koltès mais aussi à Hervé Guibert. Choisir d'offrir au public la lecture du *Mausolée des amants*, journal intime d'Hervé Guibert, révèle de la part de Patrice Chéreau un désir d'évoquer par les mots de l'autre une question qui se place au centre d'une vie et en creux d'une création.

Le rapport aux sécrétions, toujours indissociable d'une mise en péril de la peau comme surface d'échange est un enjeu fondamental du questionnement du rapport à l'autre porté par Patrice Chéreau. Si le corps est affecté par la maladie, la peau l'est de façon plus évidemment visible.

8. Heiner Müller, *Quartett*, Paris, Minuit, 1982, p. 145.

9. Frédéric Martel, *Le rose et le noir : les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Seuil, 2000, p. 298.

Notons cependant qu'avant d'être la maladie qui se voit, le sida est d'abord un mal qui ne se voit pas, à même de susciter d'autres formes d'inquiétude. Avant que les causes n'en soient précisément déterminées, la maladie reste enveloppée par une série de représentations dénoncées par Susan Sontag dont l'ouvrage *Le sida et ses métaphores* montre comment le sida réactualise la crainte de l'épidémie. On se souviendra ici de *La mort à Venise* et du climat de désir exacerbé, désir transgressif qui trouve sa place dans une ville frappée par la peste.

Le stade final de la maladie du sida est souvent marqué par les manifestations du sarcome de Kaposi qui provoque notamment de nombreuses lésions cutanées. C'est sur la peau que se concentrent les signes de la maladie, c'est elle qui rebute l'autre.

N'excluons pas qu'une partie de l'effroi que le Sida soulève puisse venir moins encore de sa rapide diffusion, ou du châtiment qui semble frapper une libre sexualité, que de cette mise à nu de la maladie, avec son éventuel tableau d'ulcération (un visage crucifié, christique) ; jadis le lépreux à la peau ravagée, le pestiféré (les bubons) ou le varioleux n'ont-ils pas suscité la peur dans la mesure où l'infection lacérait « l'image d'un corps devenu suintant »¹⁰ ?

Et plus loin :

La seule vue du corps délabré retentit en effet sur notre propre « image » et l'inquiète ; chacun éprouve de la difficulté à se préserver de ce qui l'altère ou le fissure, aussi la présence de l'ulcère ou du multi-contusionné suscite-t-elle l'angoisse, sinon l'éloignement¹¹.

Ce rapport problématique à la peau de l'autre, à la peau malade mais aussi à la peau saine en ce qu'elle impose d'échanges rappelle violemment à l'individu sa propre vulnérabilité et suscite le désir de se protéger derrière une carapace à même de se substituer à la surface d'échange imposé que représente la peau. L'image du mélange, de la fusion des sécrétions vient comme métaphore de la sexualité, le rapport à l'autre apparaissant indissociable de ce rapport à son corps dans ce qu'il a de plus intime.

De Thomas Mann à Chéreau, quelque chose dans la maladie permet de dire le désir, quelque chose dans les symptômes de la maladie permet de métaphoriser une érotique.

10. François Dagognet, *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1993, p. 30.

11. *Ibid.*, p. 31.

Étant donné ce rapport complexe que le personnage établit avec la peau (la sienne comme celle de l'autre) dans le travail de Patrice Chéreau, nous avons été amenée à exploiter le concept de « moi-peau » développé par le psychanalyste Didier Anzieu, l'idée principale de cette théorie étant que le moi est structuré comme une peau.

Rappelons d'abord très simplement la définition du mot « peau » :

C'est un organe frontière essentiel à la protection du corps face aux agressions de l'environnement ; c'est un organe de contact sensoriel et d'échanges thermiques, hydriques, essentiels au maintien de l'homéostasie. Il participe à la communication sociale ; c'est un organe miroir au niveau duquel se manifestent non seulement la plupart des maladies internes, mais également les réactions aux modifications de l'environnement et, en particulier, les émotions. Lorsqu'on se regarde dans un miroir, on ne regarde pas un organe, on se regarde soi-même¹².

Didier Anzieu propose ainsi sa définition et décrit un certain nombre de fonctions de la peau recoupant la définition du sens commun :

La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci¹³.

Face au monde qui menace mon intégrité, face aux autres qui désirent pénétrer mon corps et mon intimité, je ne peux opposer que ma peau, mince pellicule protectrice menaçant toujours de laisser suinter au-dehors les humeurs que je gardais secrètes, menaçant aussi d'absorber par chaque pore une altérité conçue comme forme de maladie et redoutée à ce titre.

Les personnages de l'univers de Patrice Chéreau ont ce rapport-là à la peau. D'où le besoin accru de se protéger. On renoue presque avec les phobies du XVII^e siècle décrites par Georges Vigarello dans *Le propre et le sale* : le corps est poreux et le contact avec l'eau est pour lui une menace, tout un imaginaire de la faiblesse corporelle nous paraît essentiel pour comprendre le rapport à l'autre (individu ou maladie), pour comprendre les manifestations du désir, qui mêlent intimement attraction et terreur de l'échange.

12. *Encyclopædia universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/peau>.

13. Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p. 61-62.

C'est alors par le biais d'une forme de sublimation poétique que cette angoisse du moi poreux, d'une individualité définie par la surface perméable de la peau se change en fantasme du moi carapace. On se plaît ici à retrouver les rêveries de l'habitat développées par Bachelard dans *La poétique de l'espace* : « C'est une vulnérabilité radicale que dit ce désir d'être protégé par une peau carapace, désir d'être un monstre de physionomie impénétrable »¹⁴.

Le langage rend compte à sa manière de ce désir : avoir la peau dure signifie bien être coriace. Si la peau se durcit c'est l'individu qui est protégé : à défaut de pouvoir entrer comme une tortue la tête dans sa carapace, il voudrait se réfugier derrière l'écorce de sa peau. Et, à défaut, il se terre chez lui comme un animal : bien souvent, c'est en effet le terrier qui remplace la carapace. Qu'il s'agisse du bunker de *Quartett*, de l'appartement du *Temps et la chambre*, de la maison du *Retour au désert* dont on voudrait qu'elle soit le monde, les lieux du théâtre sont des lieux clos, des lieux refuge. Mais le cinéma de Patrice Chéreau n'est pas moins riche en huis clos, que l'on pense à l'entresol d'*Intimité*, à la maison de *Gabrielle*, aux wagons de *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Ces lieux sont des pièges bien sûr, et l'on ne s'en arrache que péniblement pour se confronter au monde extérieur.

Les rêveries du seuil et du franchissement ne sont pas loin. Penser l'arrachement au chez soi, comme au soi, c'est penser le passage du dedans au dehors, c'est penser le franchissement de la porte. La pensée de l'espace rejoint celle du corps.

Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être *veut* se manifester et *veut* se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert¹⁵.

Entr'ouvert et malheureux de l'être, tentant de lutter contre cette condition imposée, désireux de pouvoir à loisir s'exposer ou se fermer comme une huître. Tel est le personnage du théâtre et du cinéma de Chéreau. C'est la possibilité d'interroger ce rapport au corps que Patrice Chéreau recherche dans le choix des textes à mettre en scène, comme dans le choix des textes à adapter au cinéma, mais aussi dans les lectures qu'il effectue.

À considérer la peau comme le point où se concentre l'intérêt de Patrice Chéreau, l'on comprend le mouvement qui l'emmène à laisser de côté le théâtre pour privilégier le cinéma.

14. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 128.

15. *Ibid.*, p. 200.

C'est sur l'épiderme que se concentrent les problématiques des relations interindividuelles. Interroger la peau, la montrer dans ce qu'elle est, surface d'échange entre l'intimité, l'intériorité et le monde extérieur, interroger l'autre c'est aller vers un dévoilement de l'intime. Scruter la peau revient à regarder au plus près de ce que l'individu donne à voir de ce qu'il est. Et pour scruter cette peau rien ne vaut le gros plan, la caméra-caresse, la possibilité que le théâtre n'offre pas d'exhiber le grain de peau, d'offrir à l'œil une nudité qui est avant tout celle de la peau.

Au théâtre, Patrice Chéreau manifestait ce besoin d'être au plus près du comédien par des méthodes de direction d'acteur caractéristiques : souvent sur scène, enlaçant presque le comédien, il travaille au plus proche, comme une ombre qui accompagnerait les mouvements pour mieux les diriger. Mais au théâtre, le rapport au corps restait cantonné à des aspects essentiellement thématiques. Il apparaissait cependant dans certaines dimensions de la mise en scène. On pensera bien sûr à *La dispute* et au travail sur le corps des enfants sauvages de Marivaux. Dans des spectacles plus récents, c'est une forme de dégradation du corps qui pouvait être mise en avant. Ainsi dans *Quai Ouest*, la comédienne Catherine Hiégel qui assumait le rôle de Monique garde un souvenir intense de cette expérience :

Je savais que je commençais la pièce propre, dans un joli petit tailleur, bien coiffée, et que je la finirais trempée, mouillée, les genoux en sang, le corps sale, et en larmes. C'était une décadence qui arrivait tout doucement. Pour montrer cette dégradation du personnage au fur et à mesure, je changeais trois fois de tailleur et trois fois de chaussures. C'était curieux de commencer comme ça, petite et propre entre deux deux containers, et de savoir que deux heures après elle serait une loque¹⁶.

Significativement, elle fait le récit de l'effet que ce rôle produisit sur sa vie et particulièrement sur son corps :

Le personnage de Monique m'a atteinte dans mon corps. Finir en rampant dans cette eau sale, finir dans la fatigue et presque au-delà de la peur – elle a tellement peur que je crois qu'à partir d'un moment elle n'a même plus peur –, toute cette dégradation physique qu'elle subit au cours de la pièce m'avait inconsciemment atteinte et j'ai eu pendant plusieurs jours des cloques sur la peau, comme si j'étais tombée dans les orties. Mon costume me brûlait ; il fallait que je m'enduisse de pommade pour le mettre.

16. *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, février 1990, Bernard-Marie Koltès : dossier, Serge Saada, Anne-Françoise Benhamou (dir.), p. 29.

J'ai fait une allergie nerveuse à cette dégradation, à cette angoisse, à la déchéance de cette pauvre fille dans ce hangar¹⁷.

Cette peau qu'il met à mal, il semble que Patrice Chéreau ait éprouvé le besoin de l'exhiber, de montrer la dégradation des corps au plus près, bien plus près que ne le permettait le théâtre.

Le choix de se consacrer au cinéma est clairement effectué en raison de ce désir de montrer la peau : « J'aime les corps, c'est ça le cinéma, des peaux et des visages »¹⁸. Les corps, définis par la peau et le visage. Et c'est bien la peau que nous donne à voir le générique d'*Intimité*, balayant le corps d'un homme endormi. Au plus près de cette peau, c'est chaque goutte de sueur que l'on pourra observer, l'humidité de chaque repli. Ainsi, le cinéma permet à la thématique des sécrétions de trouver visuellement sa place. « L'idée de votre sperme dans mon corps m'est insupportable », dit Gabrielle à son époux dans le film éponyme.

Mais le film où cette problématique apparaît de façon plus spectaculaire est *La reine Margot*. La scène qui montre la robe de Margot tachée par le sang du roi est essentielle pour comprendre cette vulnérabilité du corps poreux et son traitement à l'image. Le roi empoisonné transpire du sang. L'image apparaissait déjà chez Heiner Müller dans les paroles de Merteuil : « À la seule pensée de son odeur, je sue de tous mes pores. Mes miroirs exsudent son sang »¹⁹. L'empoisonnement du sang est ici sublimé. Cette thématique réapparaît avec *Son frère*, le personnage étant atteint d'une maladie du sang. C'est ce sang qui se répand, le sang de l'hémorragie, que la caméra tente de saisir, et peut-être de contenir. L'œil de la caméra en créant un cadre recrée un contenant, une cellule à même de contenir, de contrôler l'épanchement, l'effusion des sécrétions.

La caméra devient alors le dispositif à capter les fluides organiques ; l'écran est la boîte qui contient les humeurs, les « *precious liquids* » pour reprendre le titre d'une œuvre de Louise Bourgeois qui nous servira ici de modèle :

Liquides précieux est une imposante installation cylindrique où le spectateur est invité à entrer. Il s'agit d'un espace sombre et clos, composé d'un réservoir cylindrique d'eau en bois de cèdre, tel qu'on peut en voir sur les toits new-yorkais, et destiné à recueillir les « liquides précieux ».

17. *Ibid.*, p. 30.

18. Patrice Chéreau, cité dans *Libération*, supplément cinéma, mercredi 11 septembre 2002.

19. Heiner Müller, *Quartett*, p. 133.

Ces liquides sont ceux que le corps humain produit quand il est soumis à des émotions comme la peur, la joie, le plaisir, la souffrance. Sang, lait, sperme, larmes sont donc des liquides précieux pour l'artiste qui en orchestre la mise en espace²⁰.

Cette œuvre appartient à la série des *Cells* ou cellules, œuvres monumentales dont le nom renvoie chez Louise Bourgeois à la plus petite unité organique qui nous constitue autant qu'à la maison conçue comme un refuge. C'est ainsi que fonctionne la caméra, recueillant les liquides pour les contenir dans le cadre. La caméra redevient chambre et renoue avec l'imaginaire du lieu clos : elle offre aux personnages, menacés par la dispersion d'eux-mêmes au-dehors, la possibilité d'être contenus.

C'est une recherche en cours d'élaboration que celle-ci. Elle aura à s'inscrire dans un questionnement plus large sur le corps et le désir. Mais le rapport à la peau est essentiel pour comprendre le travail de Patrice Chéreau et son déplacement du théâtre au cinéma. C'est une migration artistique paradoxale que Patrice Chéreau nous permet d'observer. En laissant derrière lui le théâtre pour se consacrer au cinéma, il choisit un art qui donne l'image du corps au détriment d'un art caractérisé par la présence physique du comédien. Car la caméra-caresse n'effleure jamais. La caméra suppose une distance infranchissable et laisse en dehors le spectateur comme le réalisateur. Dans ce passage du théâtre au cinéma, dans ce tropisme paradoxal vers la peau, dans la mise en scène du désir comme friction des épidermes s'élaborent à la fois et dans un même geste créateur une anthropologie, une érotique et une esthétique du corps suintant.

VALÉRIE NATIVEL

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE — PARIS 3

20. Margherita Leoni-Figini, « Présenter l'espace », dossier *L'œuvre et son espace*, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-oeuvre-espace/ENS-oeuvre-espace.htm>.