

**DOUBLE JEU**  
THÉÂTRE | CINÉMA

**Double jeu**  
Théâtre / Cinéma

9 | 2012  
D'un Chéreau l'autre

---

## Sous la surface des rêves : *L'homme blessé*, 1983

Rose-Marie Godier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/853>

DOI : 10.4000/doublejeu.853

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 125-135

ISBN : 978-2-84133-424-7

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Rose-Marie Godier, « Sous la surface des rêves : *L'homme blessé*, 1983 », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/853> ; DOI : 10.4000/doublejeu.853

---



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

# SOUS LA SURFACE DES RÊVES : *L'HOMME BLESSÉ*, 1983

Je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls. On la distingue dans un regard, une démarche, un sourire, et c'est en vous qu'elle produit les remous. Elle vous démonte. Cette violence est un calme qui vous agite.

Jean GENET<sup>1</sup>

Lorsque Patrice Chéreau et Hervé Guibert entreprennent d'éditer en 1983 le scénario de *L'homme blessé*, ils l'accompagnent d'une partie des nombreuses notes, manuscrites ou dactylographiées, qui ont successivement et durant plus de six années jalonné son élaboration. Comme si l'œuvre ne se pouvait envisager indépendamment de sa genèse – à la manière de ces plantes aquatiques qui s'enracinent très profondément et ne vivent que grâce à l'épaisseur d'eau et de boue, invisible, qui secrètement permet leur éclosion. Un film reste, pour Patrice Chéreau, « une chose vivante, une chose qui se transforme au fil du temps »<sup>2</sup>. Les archives plus exhaustives, qu'il a déposées à la Cinémathèque française, constituent précisément la trace de ce travail dans la pensée et dans le temps – et laissent en même temps percevoir une partie du “limon” dans lequel le film s'enracine.

Ce film [déclarait Patrice Chéreau] traite de la part secrète des choses, non pas dans le sens de ce qui ne doit pas être dit, mais dans celui de ne pas rester à la surface des rêves, des désirs, des sentiments, et de toutes ces choses qui habituellement n'émergent pas à la lumière du jour<sup>3</sup>.

- 
1. Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 14.
  2. Patrice Chéreau, cité dans « *L'homme blessé*, l'âge le plus triste de la vie », *Park Mail*, n° 88, septembre 1984.
  3. Patrice Chéreau, cité dans Annette Insdorf, « Patrice Chéreau – France's Triple Threat of the Arts », *The New York Times*, 13 janvier 1985 (nous traduisons).

Le scénario de 1983, publié aux éditions de Minuit<sup>4</sup>, reprend pratiquement telle quelle la dernière des treize versions dactylographiées du projet, c'est-à-dire le manuscrit de décembre 1981. À cette époque encore, le film s'intitulait *L'homme qui pleure* et non pas *L'homme blessé*. Entre cette date de décembre 1981 et le tournage du film, qui s'effectue durant l'été de 1982, le projet va encore évoluer. La production nécessite déjà un resserrement de quelque vingt minutes<sup>5</sup>; au montage enfin, si une des séquences est simplement déplacée, d'autres vont disparaître ou être pour partie amputées. Aussi bien, travailler sur le temps entraîne aussi parfois de profondes mutations : au travers de ces modifications, Patrice Chéreau opère une condensation, une sorte d'épaississement de la matière du film.

Pour une part, ce sont les nombreux déplacements des personnages qui seront assez systématiquement ôtés du film<sup>6</sup>. Cette omission tend à donner son aspect heurté, haletant à *L'homme blessé* : les lieux mal raccordés construisent un espace quasi halluciné, dans lequel toute action relève de l'immédiateté. Le temps filmique se construit d'une somme de présents, d'instantanés, non pas arrêtés, mais vibrants d'un complexe d'émotions et de sensations. Mais sur cet aspect et sur les lieux, nous aurons à revenir plus loin. Pour une autre part, les coupures concernent une partie des scènes de dialogue, ce qui va tendre à opacifier davantage certains des protagonistes du film : Jean, ce personnage à éclipses, que le spectateur est invité à compléter ; l'elliptique Bosmans et tout ce qui le lie à Jean – ces liens entraperçus, relevant peut-être de quelque nocturne confrérie. Au travers de ces resserrements, les actes aussi s'opacifient, et leur prolongement dans la sensibilité à fleur de peau du jeune Henri. Les parenthèses du film sont nombreuses, mais déjà le projet de décembre 1981 s'attachait à rester quelque peu à la surface des choses, des personnages, des actions et des sentiments.

- 
4. Le contrat est signé avec Jérôme Lindon le 7 décembre 1982, c'est-à-dire après le tournage et pendant le montage du film.
  5. En février 1982, Ariane Litaize, pressentie pour être scripte, prévient Chéreau d'envisager dès à présent la réduction des 2h38'50" que totalisait le projet du film : « N'oublie pas que dans l'ivresse de la préparation et l'excitation du tournage, on n'a pas l'esprit assez clair : couper 20 à 25 minutes nécessite une restructuration complète, sinon on ampute le scénario ou certains personnages » ; archives de *L'homme blessé*, Cinémathèque française, B18 – CHEREAU 33.
  6. Voir Patrice Chéreau, Hervé Guibert, *L'homme blessé*, Paris, Minuit, 1983 : séquences 23 (départ nocturne de la gare) ; 26-27 (arrivée nocturne terre-plein, jusqu'à l'appartement) ; 53 (trajet jusqu'à l'hôtel avec le client) ; 58-59 (fin scène à l'hôtel, Henri s'enfuit dans l'escalier et court dans la rue) ; 68 (couloir souterrain avec salles de jeux) ; 87 (Bosmans, au volant d'une voiture, suit Henri) ; 91 (arrivée voiture à la villa Bosmans) ; 111 (Henri au matin retourne à la fête foraine déserte).

Il est, disions-nous la treizième version du projet. Des notes éparées, réunies dès juin 1975 en vue d'un hypothétique film – elles portent en exergue la mention « FILM ? » –, aboutissent à un premier traitement en décembre 1976. Deux autres le suivront, en avril puis en mai 1977. Le projet est provisoirement mis de côté jusqu'en décembre 1979 : grâce à cette interruption, les personnages, les situations, l'histoire, profondément transformés, semblent avoir fait l'objet d'un véritable saut qualitatif. Puis six autres versions scénarisées se succéderont jusqu'en novembre 1980<sup>7</sup>. Une deuxième coupure intervient et c'est en septembre, novembre puis décembre 1981 que le projet prend sa forme presque définitive.

Or, l'invariant de tous ces récits d'apprentissage, outre la passion d'un tout jeune homme pour un homme plus âgé, brutal, veule et indifférent, reste la scène finale : tous ces essais doivent avoir pour terme nécessaire le meurtre de Jean par Henri. Une note de Patrice Chéreau, datée du 15 août 1975, atteste que cette scène, réglée presque dans ses moindres détails, reste le moteur profond du film : « Comment tue-t-il ? Il l'étouffe en faisant l'amour. La fascination du dos de l'autre qui aide la jouissance sans regarder »<sup>8</sup>. Ainsi, dès le départ, Chéreau précipite son film vers cette image tragique, vers ce qu'il nomme : « le corps-à-corps sublime des hommes »<sup>9</sup>. Et tous les essais de récit ultérieurs tendront à préciser comment, c'est-à-dire par quels détours, les personnages viendront *achever* cette image finale.

Autre constante : ce meurtre ne s'effectue jamais à deux, mais à trois personnages. Si Jean et Henri sont présents et nommés dès 1976, le personnage de Bosmans n'apparaîtra que plus tardivement, après la première coupure, c'est-à-dire en décembre 1979. Pourtant, dès le premier traitement de décembre 1976, c'est une patronne de bordel, Madame René, née à Vladivostok, qui livre à Henri, Jean endormi ; en mai 1977, elle commence sa mutation, puisqu'elle se révèle être un vieux travesti à moitié chauve. Mais cette constante des trois protagonistes confère à la scène son caractère irréductible : ce meurtre est et reste avant tout un cérémonial.

Les parenthèses du film, disions-nous, sont nombreuses ; quelques-unes étaient pourtant largement ouvertes dans les premiers essais de scénario. En décembre 1976, il manque ainsi trois doigts à la main droite de Jean ; Henri tapine effectivement à la gare pour le compte de Jean, l'argent afflue, mais ce dernier disparaît en emportant tout avec lui ; Henri, désorienté, tente

7. Scénarios de : décembre 1979 ; janvier 1980 ; avril 1980 ; mai 1980 ; novembre 1980, et des fragments non datés d'une version singulière dans laquelle, à la gare dès le début du film, c'est Élisabeth qui mène Henri à Jean (B20 – CHEREAU 36).

8. Voir B26 – CHEREAU 44, cette note est reproduite dans Patrice Chéreau, Hervé Guibert, *L'homme blessé*, p. 158.

9. *Ibid.* ; Patrice Chéreau, Hervé Guibert, *L'homme blessé*, p. 155.

alors de lui ressembler, c'est-à-dire de le faire réapparaître en lui ; il fait des petits coups, la police l'arrête et découvre dans sa poche un tube de vaseline ; relâché, il part tapiner à Marseille, retrouve Jean qui maquereaute dans le bordel de Madame René ; à la suite d'un cambriolage grand-guignolesque, Henri, donné par Jean à la police, est envoyé en maison de correction. Il en sort à dix-huit ans, retourne chez Madame René – qui lui livre Jean. En avril et en mai 1977, Jean n'est plus estropié, Henri ne part plus à Marseille, mais se met en ménage avec Maud, un travesti, qu'il emmène tout naturellement déjeuner chez ses parents. Les jurés de Cannes se sont déjà émus en 1983 à la projection de *L'homme blessé* ; on n'ose imaginer leurs réactions si l'un de ces premiers scénarios avait effectivement été réalisé !

Or, toute cette "panoplie" des premiers essais provient, pour une grande part, directement et sans retenue, de l'univers de Jean Genet, et du *Journal du voleur* en particulier.

Ainsi, le beau Stilitano du *Barrio Chino* avait perdu sa main droite quelque part en Allemagne ou en Europe centrale. La rencontre foudroie le narrateur. Pour lui, il ira jusqu'à travailler travesti à la *Criolla*. Mais Stilitano disparaît près de San Fernando : « Il s'arrangea pour me donner rendez-vous à la gare [écrit le narrateur]. Il n'était pas là. J'attendis longtemps, je revins deux jours de suite, certain néanmoins qu'il m'avait abandonné »<sup>10</sup>. De lui, le narrateur soupçonnait déjà la veulerie : « Il fuyait [écrit-il], comme on le dit d'un récipient »<sup>11</sup>. Stilitano est un faux dur, de mèche avec la police et c'est, de plus, « un pédé qui se hait »<sup>12</sup>. Mais à cause, singulièrement, de toutes ces "qualités" par lesquelles Stilitano s'inhumanise<sup>13</sup>, le narrateur de son absence reste désesparé et vide – « mesquin », précise-t-il autre part<sup>14</sup>. Le faire revivre en soi – certains soirs, écrit-il, « Stilitano subtilement s'introduisait en moi, il me musclait »<sup>15</sup> –, c'est retrouver, précise encore le narrateur, « le véritable sens de ma vie – comme on dit le sens du bois – et que la mienne se devrait signifier hors de votre monde »<sup>16</sup>. Le tube de vaseline, découvert lors d'une rafle dans la poche du narrateur consterné, d'objet de honte se transmue nuitamment en symbole éclatant, offert à tous les regards : « l'inverse d'une Adoration perpétuelle », aime-t-il penser<sup>17</sup>.

10. Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 77.

11. *Ibid.*, p. 62.

12. *Ibid.*, p. 60.

13. De Mignon, autre mac fabuleux, Jean Genet écrivait : « Vendre les autres lui plaisait, car ça l'inhumanisait » ; Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Lyon, L'Arbalète, 1948, p. 34.

14. Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 189.

15. *Ibid.*, p. 205.

16. *Ibid.*, p. 100.

17. *Ibid.*, p. 23.

À Marseille, lorsqu'il avait seize ans, le narrateur dit s'être prostitué<sup>18</sup>. Avec la maison de correction, le souvenir de Mettray n'est pas loin, où Genet dit avoir fait l'apprentissage de l'horreur et de l'humiliation – celle aussi de la haine amoureuse.

Pour le reste, ces trois premiers projets du film empruntent aux agonies successives et étouffantes d'un roman de Reinaldo Arenas<sup>19</sup>, à la collection d'anecdotes recueillies par Hervé Guibert et à celle des faits-divers soigneusement découpés – qui constituent, selon Jean Genet, « les *Barrios Chinos* des journaux »<sup>20</sup>.

Avec l'interruption de l'écriture du projet, disions-nous, celui-ci se retrouve profondément modifié. Dégagé des anecdotes, c'est-à-dire des apparences, du roman de Genet, le scénario de décembre 1979 résulte, dirait-on, d'un travail en profondeur, d'une plongée à l'intérieur du monde de Jean Genet. De cette imprégnation, de cette "trempe", les essais ultérieurs, jusqu'au film lui-même, resteront durablement marqués.

Le travail des deux scénaristes consistera dès lors à réécrire, mais aussi à briser, disjoindre des parties de ce texte de 1979, afin de les remonter dans un ordre autre, différent. Mais c'est ainsi, remarquaient Odette Aslan et Philippe Regnault, que Patrice Chéreau travaillait habituellement à cette époque ses mises en scène de théâtre : « Il brise l'écorce d'un texte et en néglige la forme superficielle. [...] Son analyse l'incite à relire, à re-monter au besoin le texte, [...] à assembler des séquences, à en disjoindre, à en déplacer »<sup>21</sup>. Et l'on ne s'étonnera pas de trouver dans les archives de *L'homme blessé* un procédé de fragmentation et de collage, qui n'est pas sans rappeler celui qu'exerçait Blaise Pascal sur le "texte" de ses *Pensées*<sup>22</sup>. À ces éclats d'un film épars, la main seule, dirait-on, peut assurer vie et continuité : en avril 1980, Patrice Chéreau réécrit tout le scénario à la main<sup>23</sup>. Dans ce « corps-à-corps avec la structure d'une œuvre »<sup>24</sup>, déjà noté par Odette Aslan, les différents essais de Patrice Chéreau se ramènent à ceci : « Suivre profondément le cheminement souterrain d'un auteur », dit-il<sup>25</sup>.

---

18. *Ibid.*, p. 186.

19. Reinaldo Arenas, *Le palais des très blanches mouffettes*, Paris, Seuil, 1975 ; réédition : Paris, Mille et une nuits, 2006.

20. Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 201.

21. Odette Aslan, « De Sartrouville à Nanterre », in Chéreau, *les voies de la création théâtrale*, n° 14, Odette Aslan (dir.), Paris, CNRS éd., 1986, p. 36.

22. Même si le collage des fragments, tel qu'on peut le consulter à la BNF, résulte du choix posthume des Messieurs de Port-Royal.

23. Voir B26 – CHEREAU 44.

24. Odette Aslan, « De Sartrouville à Nanterre », p. 24.

25. *Ibid.*, p. 40.

De l'univers de Genet, le film garde à sa surface quelques îlots isolés. Les murs de l'orphelinat<sup>26</sup> rappellent celui où Genet a grandi; le seul ami d'Henri avait pour père le sous-directeur d'une prison<sup>27</sup>; le couteau que Jean donne à Henri<sup>28</sup> brillait déjà du même éclat féroce dans les mains de Stilitano, puis dans celles du narrateur<sup>29</sup>; la fête foraine relève des « accessoires » dont use habituellement Genet, puisqu'ils sont, écrit-il, « imprégnés de la violence des hommes, de leur brutalité »<sup>30</sup>; la nuit à trois dans l'appartement d'Élisabeth a déjà eu lieu dans le grenier de Divine<sup>31</sup>; les partitions et les objets qu'Henri entasse sous son lit sont l'écho du violon plat, ce violon à deux dimensions, que cachait soigneusement sous son propre lit le jeune Culafroy, qui deviendra Divine<sup>32</sup>. Pourtant, ces îlots isolés ne sont que la partie émergée d'un plus vaste continent, car c'est de l'univers de Genet que personnages, situations, lieux, événements, paroles mêmes de ce film tirent leur cohérence et leur mode de « croissance ».

Stilitano, le manchot magnifique, reste un des modèles du personnage de Jean. C'est dire qu'il serait vain de lui chercher un répondant dans la réalité – le film de Chéreau et Guibert relève d'un tout autre réalisme –; la seule « logique » de ce personnage réside dans son appartenance à la série des beaux macs que Jean Genet nommait sa « Garde crépusculaire »<sup>33</sup>. Qu'ils aient nom Mignon, Stilitano ou Querelle, « je reconnais aux voleurs, aux traîtres, aux assassins, aux méchants, aux fourbes, une beauté profonde – une beauté en creux – que je vous refuse », écrit-il<sup>34</sup>.

La force de Jean, semblable à celle de Querelle, relève certes de l'enfer, « mais d'une région de l'enfer où les corps et les visages sont beaux », ajoute Jean Genet<sup>35</sup>. Jean, dès lors, se devra d'être d'une beauté animale, souple et puissant à la fois, comme tous les macs des romans de Genet; mais il faudra, de plus, qu'il parle argot, c'est-à-dire la langue des hommes, en quoi Genet voyait quelque « attribut sexuel secondaire »<sup>36</sup>. On s'est beaucoup récrié à propos du doublage de la voix de Vittorio Mezzogiorno

---

26. Séquence 96.

27. Séquence 66.

28. Séquence 49.

29. Voir Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 202.

30. *Ibid.*, p. 303.

31. Voir Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 78.

32. *Ibid.*, p. 85.

33. Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 106.

34. *Ibid.*, p. 124.

35. Jean Genet, *Querelle de Brest*, in *Œuvres complètes*, t. III [1953], Paris, Gallimard, 1993, p. 320.

36. Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 41.

dans *L'homme blessé*. Interrogé encore récemment sur ce choix *a priori* saugrenu, Patrice Chéreau explique que Mezzogiorno pouvait, certes, s'exprimer en français, mais dans un français bien sage<sup>37</sup>. C'est dire qu'il était loin de pouvoir pratiquer la « langue mâle ». Gageons alors que c'est l'inscription du film dans le *paysage mental* de Jean Genet qui a rendu radicalement, absolument nécessaire le doublage de cet acteur, par ailleurs tout à fait formidable.

De plus, les beaux macs des romans de Genet ne sont qu'une apparence – celle que le désir du narrateur leur prête<sup>38</sup>. Les qualités et les gestes virils grâce auxquels l'auteur les compose – comme on compose un poème – n'ont d'autre vertu que leur efficacité : « Le poème, toujours, fait le sol se dérober sous la plante de vos pieds et vous aspire dans le sein d'une merveilleuse nuit », écrit-il<sup>39</sup>. De même, précise-t-il autre part,

[...] aimer un homme ce n'est pas seulement me laisser troubler par quelques-uns de ces détails que je qualifie de nocturnes parce qu'ils établissent en moi une ténèbre où je tremble [...], c'est obliger ces détails à rendre en ombre tout ce qu'ils peuvent, développer l'ombre de l'ombre, donc l'épaissir, multiplier son domaine et le peupler de noir<sup>40</sup>.

L'amour sera contact fulgurant – « contact sacré », écrit Georges Bataille<sup>41</sup> – avec le Mal. C'est-à-dire vertige étincelant au bord du plus profond désespoir.

La fin de *L'homme blessé*, qui aimante l'ensemble du film, appartient en droit à l'univers de Genet : au point de fuite de tous ses romans, dans ce lieu virtuel que tout indique obstinément, se tient la scène en miroir du meurtre de l'aimé par l'amant<sup>42</sup>. Chez Genet, écrit Jean-Paul Sartre, « l'amour est un cérémonial magique par quoi l'amant vole à l'aimé son être pour se l'incorporer »<sup>43</sup>. Il s'agit bien pour Henri de mener à ses limites, c'est-à-dire d'achever son amour pour Jean.

37. Rencontre avec Patrice Chéreau, N. T. Binh et Jacqueline Nacache au séminaire de Frédéric Sojcher, le 24 octobre 2006. Je remercie Jacqueline Nacache de m'avoir permis d'accéder à la retranscription de ces débats.

38. Voir Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 106 : « Je ne suis que par eux, qui ne sont rien, n'étant que par moi ».

39. Cité dans Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, in Jean Genet, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1952, p. 334.

40. Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 225.

41. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, t. IX, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 296.

42. Voir, par exemple, Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 37 : « [Mignon] plonge en Divine comme en un miroir et la beauté un peu molle de son ami lui raconte, sans qu'il le comprenne bien clairement, la nostalgie d'un Mignon mort, enterré en grand appareil, et jamais pleuré ».

43. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 99.



Pourtant, les choses ne sont pas aussi simples : la scène, encore une fois, se joue, non pas à deux, mais à trois personnages. Bosmans, en “maître de cérémonie”, se fait l’ordonnateur de ce sacrifice – tout comme déjà, dans la salle d’attente dès le début du film, il avait fait éclore le désir : c’est bien lui qui amorce le piège mortel auquel la jeunesse d’Henri va se prendre. Mais derrière tous les personnages des romans de Genet se tient aussi une troisième instance : le narrateur, le poète, « crevant parfois les toiles peintes pour montrer sa tête malicieuse à la place de celles de ses personnages »<sup>44</sup>. C’est lui qui livrait déjà dans *Pompes funèbres* son amant Jean au jeune milicien Riton : « Tue-le ! », implore-t-il, puis : « Descends-le, je te le donne »<sup>45</sup>. Si le film se fait à peine moins explicite, cette scène de *L’homme blessé*, où Jean encore fuit dans le sommeil, relève pourtant de quelques *pompes funèbres* – si l’on garde à ce titre et à cette expression ses multiples significations. Le dioscurisme propre à Genet<sup>46</sup>, c’est-à-dire *le corps-à-corps sublime des hommes* de la fin de *L’homme blessé*, ramasse en une seule image l’essence même de l’univers du romancier, du poète. Et cette essence, Chéreau l’a bien compris, est avant tout charnelle<sup>47</sup>.

« De l’action du paysage sur les sentiments, on a souvent discuté, mais non, me semble-t-il, de cette action sur une attitude morale », écrivait Jean Genet<sup>48</sup>. Les archives de la Cinémathèque française contiennent nombre de photos de repérage pour le film à venir : c’est dire le soin extrême avec lequel Patrice Chéreau et Richard Peduzzi ont choisi de construire l’espace singulier de ce film. En 1977, dans une note d’Hervé Guibert, pointe déjà l’idée de la forme d’une ville : « Sentiment d’hallucination, de vision globale de la ville du film : une ville créée de toutes pièces par la caméra, le montage, la mise bout à bout de repérages distincts, contradictoires », écrit-il<sup>49</sup>. Tout

44. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 598.

45. Jean Genet, *Pompes funèbres*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 560 et p. 562.

46. Voir Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 596.

47. C’est peut-être pourquoi elle ne pouvait se “résoudre” qu’en images. Loin de constituer une simple adaptation, *L’homme blessé* travaille, parcourt jusqu’au bout et fait se déployer le sens ultime des romans de Genet. Dans ces derniers opérait une parole qui fait voir ; l’image, au travers de personnages incarnés, est bien plus prompte à mouvoir, à émouvoir, à « pénétrer notre chair et notre âme ». « Faire voir, c’est faire croire », écrit ainsi Marie-José Mondzain, dans *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 19. Albert Dichy et Pascal Fouché rapportent le témoignage de François Sentein : bien avant la rédaction du *Condamné à mort* et de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Jean Genet avait accumulé nombre de manuscrits, comprenant une bonne part de pièces de théâtre et de scénarios de films. À cette époque, en octobre 1942, Jean Genet, passionné de théâtre et de cinéma, rêvait de devenir réalisateur (voir Albert Dichy, *Jean Genet, essai de chronologie : 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l’université Paris 7, 1988, p. 201).

48. Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 87.

49. Note reproduite dans Patrice Chéreau, Hervé Guibert, *L’homme blessé*, p. 174.

sera tourné en décors réels, entre Paris, Villeurbanne et Lyon. Le monde de *L'homme blessé* ne vise pas un irréel, sans lien avec notre réalité. Et s'il ne respecte pas le monde traditionnel, c'est qu'il ressortit à une vraisemblance plus secrète<sup>50</sup>. La vraisemblance étant, selon Jean Genet, « le désaveu des raisons invouables »<sup>51</sup>, la fiction de *L'homme blessé* imposera de construire, au travers de lieux bousculés, heurtés, c'est-à-dire reproduisant le côté abrupt, péremptoire du rêve, un espace qui relèverait avant tout d'une géographie intérieure. C'est que l'espace du film doit induire aussi un temps, qui est moins celui du récit que celui de l'initiation.

La gare du Nord est peut-être un rappel de ce pont qui surplombe à la Chapelle l'enchevêtrement des rails – et sur lequel se détacha soudain, noire sur noir, la silhouette d'Erik dans *Pompes funèbres*<sup>52</sup>. Ce lieu a déjà décidé pour le jeune Riton de son entrée, de sa chute au sein d'une nuit de fer. Ainsi les toilettes, les passages souterrains, tous ces lieux obscurcis où se complait le film ne sont pas irréels : ils reproduisent simplement l'envers de notre réalité. Et ce monde à deux niveaux est constitutif de l'univers de Genet : tout se passe à ses yeux comme si « la vie avait une surface sur laquelle nous glissons (le bien) et une épaisseur où l'on ne s'enfonce que rarement »<sup>53</sup>. C'est au mouvement vers cette épaisseur qu'il réserve le nom d'aventure, de désir, d'orgueil – de solitude aussi, rappelant que les joailliers nomment “solitaire” un diamant rare, de belle taille, étincelant<sup>54</sup>. « Comme le bien, le mal se gagne peu à peu par une découverte géniale qui vous fait glisser verticalement loin des hommes, mais le plus souvent par un travail quotidien, minutieux, lent, décevant », ajoute-t-il<sup>55</sup>. Ainsi, à partir de la descente dans l'escalier raide des toilettes de la gare, Henri avancera peu à peu dans l'aventure choisie, décidée – jusqu'au parking souterrain en béton, transformé en bordel, de *L'homme blessé*.

Dans cette perspective, tout comme dans les romans de Genet, le temps disparaît : dans ces derniers, écrit Jean-Paul Sartre, « un événement n'est rien d'autre qu'une transsubstantiation, bref [...] une nomination. [...] Du coup, l'événement devient cérémonie et le récit se change en rituel »<sup>56</sup>. Dans l'obscurité du box fermé, Henri peut se donner tout entier à cette ultime cérémonie qui, dans sa forme fermée, coupée d'avec le futur, réalise

50. Voir Jean Genet, *Le baigneur*, Décines, L'Arbalète, 1994, p. 139. C'était aussi le choix de Jean Genet dans ses projets de films ; un seul d'entre eux a été réalisé (*Un chant d'amour*, 1950).

51. Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 18.

52. Jean Genet, *Pompes funèbres*, p. 691.

53. *Ibid.*, p. 751.

54. *Ibid.*, p. 644.

55. *Ibid.*, p. 587.

56. Jean Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 524.

l'exécution parfaite, l'achèvement du désir et de l'aventure amoureuse – puisque ce rituel est aussi une trahison, autrement dit : le sommet de l'ascèse noire de Jean Genet. Mais la prison, le bagne ou la Centrale, la guillotine même, lui seront épargnés.

Si Henri doit beaucoup de ses traits – et d'abord son nom – au jeune milicien de *Pompes funèbres*, qui s'est tout entier placé sous l'invocation trinitaire définie par saint Genet : la trahison, le vol, l'homosexualité<sup>57</sup>, ce personnage du film de Chéreau et Guibert emprunte également à une autre tradition. Le Riton de *Pompes funèbres*, qui se fait milicien pendant l'occupation, par haine de la société et pour porter une arme, n'a que peu d'épaisseur, si ce n'est au travers de la plume de Genet. Pour la vraisemblance du film, il fallait d'abord susciter autour d'Henri un enfer à ce point insupportable et étouffant, que tout autre lui soit préférable immédiatement – autrement dit, son amour pour Jean.

L'appartement-cercueil de ses parents reprend, à peine transposé, celui où agonisait jour après jour le jeune Fortunato du roman d'Arenas – jusqu'à la salle de bains et sa baignoire-fantôme, où Adolfinia, sa tante, s'enfermait chaque jour de longues heures pour se tuer plus sûrement. Même silence du père, même chaleur excédante, et cette impression d'être « toujours évadé de la réalité, toujours comme en fuite, sans savoir où fuir »<sup>58</sup>. « Un autre enfer, un autre enfer ; plus monotone, plus étouffant, plus horrible. Mais un autre », réclamait Fortunato<sup>59</sup>. Fortunato à Holguin avait tenté l'aventure des maquis de la révolution cubaine ; il y trouva la mort. L'aventure pour Henri sera de se laisser happer par la chute vertigineuse de Jean.

Le film, dans tous les essais de scénario, s'intitulait *L'homme qui pleure* – en référence au personnage interprété par Gérard Desarthe, qui pleure d'amour et de haine à la porte de la boîte de nuit. Dans tous les essais antérieurs, ce personnage, qui allait jusqu'au meurtre de sa maîtresse prostituée, préfigurait en somme le destin d'Henri. Il ne s'est pas entièrement effacé du film, mais s'est résorbé en une présence inquiétante : à l'instar du jeune garçon de la fête foraine, il est signe de violence et d'une noire désespérance. Mais, en écartant quelque peu ce personnage, Chéreau a aussi écarté toute idée de fuite et de folie dans la passion amoureuse du jeune Henri. Son désir est vertige, et s'il délire, c'est pourtant en pleine lucidité qu'il descendra les marches du bordel souterrain – comme il avait choisi de s'aventurer seul dans l'escalier sombre des toilettes de la gare. Au travers de ces personnages, pour Patrice Chéreau, comme pour Jean Genet, il s'agit moins de fuir la réalité que de l'user jusqu'à en percer la

57. Voir Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 193.

58. Reinaldo Arenas, *Le palais des très blanches mouffettes*, p. 138.

59. *Ibid.*, p. 144.

surface – « jusqu'à ce qu'on voit le jour au travers », écrivait Jean-Paul Sartre<sup>60</sup>. C'est-à-dire aussi jusqu'à ce que le spectateur, comme le lecteur, découvre en soi-même ces personnages, jusqu'alors y croupissant<sup>61</sup>.

C'est Hervé Guibert qui donnera finalement son titre à ce film. Les archives contiennent une carte postale reproduisant un tableau de Courbet, au revers de laquelle Guibert a écrit ces mots :

Patrice, je vis avec cette carte postale, posée sur mon bureau, depuis des mois. Et puis hier, en m'épuisant encore dans des listes de titres [...], j'ai regardé de nouveau cette peinture, ce visage, ce sang, cette couleur de la peau qui sort de l'obscurité. J'avais vu les rushes avec toi la veille au soir et je me suis dit que cette carte pourrait peut-être receler ton titre, notre titre. *L'Homme blessé*<sup>62</sup>.

La reproduction est plus précisément légendée : « Gustave Courbet, Autoportrait dit l'homme blessé, 1854 ». Aussi bien, Jean Genet écrivait :

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde<sup>63</sup>.

Si *L'homme blessé* est aussi un autoportrait, ce que dépeint le film est peut-être pour Patrice Chéreau la traversée de cette contrée de lui-même, qui a nom Jean Genet.

ROSE-MARIE GODIER

UNIVERSITÉ DE PARIS-OUEST-NANTERRE-LA DÉFENSE

60. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 23.

61. Voir Jean Genet, *Querelle de Brest*, p. 325 : « [...] et par notre verbe, le lecteur découvre en soi-même ces héros, jusqu'alors y croupissant [...] ».

62. B14 – CHEREAU 25.

63. Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 42.