



HAL
open science

La politisation des émotions

Isabelle Charpentier

► **To cite this version:**

Isabelle Charpentier. La politisation des émotions. Isabelle Charpentier, Eric Darras. La Politique ailleurs, Presses Universitaires de France, pp.207-236, 1998, Collection CURAPP, 2130490220. hal-03689666

HAL Id: hal-03689666

<https://u-picardie.hal.science/hal-03689666v1>

Submitted on 7 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**LA POLITISATION DES ÉMOTIONS
FORTUNES ET INFORTUNES D'UNE RÉCEPTION
LES "NUITS FAUVES" DE CYRIL COLLARD***

PAR

Isabelle CHARPENTIER

*Doctorante
CURAPP - CNRS*

*"Cette histoire est entièrement vraie
puisque je l'ai imaginée d'un bout à
l'autre".*

Boris Vian. *L'Écume des jours.*

Sorti en France en octobre 1992, le film *Les Nuits fauves* de Cyril Collard, adapté d'un roman autobiographique à succès¹, raconte la passion amoureuse de Jean (Cyril Collard), 30 ans, cameraman, séropositif et bisexuel, et de Laura, 17 ans, comédienne amateur (Romane Bohringer). Malgré cette rencontre, Jean ne renonce ni à ses étreintes homosexuelles furtives sur les quais parisiens, ni à son ami Samy (Carlos Lopez), 20 ans, jeune prolétaire banlieusard marginal. Jean n'avoue à Laura sa séropositivité qu'après avoir fait l'amour avec elle sans utiliser de préservatif. Après le choc de l'aveu, le jeune homme impose ce moyen prophylactique à Laura, alors que celle-ci, doréna-

* Cet article a bénéficié des remarques critiques et des suggestions stimulantes de Claudine Haroche, Patrick Champagne, Jacques Chevallier, Eric Darras, David Deharbe, Stéphane Enguéléguélé, Claude Gautier, Patrick Lehingue, Domenico Menna et Bernard Pudal. Qu'ils trouvent tous ici l'expression de mes remerciements.

1. *Les Nuits fauves* paraît chez Flammarion en 1989, dans la collection dirigée par Françoise Verny. Il s'agit du deuxième roman autobiographique de Cyril Collard après *Condamné amour* (Flammarion, 1987, 150.000 exemplaires vendus en première édition, republié en livre de poche -J'ai Lu- en 1993). Notons que le livre n'a pas été écrit dans l'optique d'une adaptation cinématographique. 100.000 exemplaires sont vendus en première édition, avant deux republications en livre de poche (J'ai Lu) en 1991, puis en 1992.

vant consciente des risques encourus, souhaiterait avoir avec lui des relations sexuelles non protégées, au motif (plus ou moins explicite dans la narration filmique) que l'amour anéantirait le risque de contamination. A la fin du film, Laura se retrouve effectivement indemne, tandis que Jean se retire dans une contrée lointaine et ensoleillée².

La mort du cinéaste suit de peu celle du héros-narrateur de son film.

Morts du cinéaste et de son double : les usages immédiats du drame

Cyril Collard meurt du sida le 5 mars 1993, à 35 ans. Immédiatement, l'association médiatique et activiste Act Up se saisit du film, dont le thème et les ressorts dramatiques lui permettent de relancer la rhétorique du scandale et de la dénonciation, pierre désormais angulaire de son répertoire d'action habituel³. Le lendemain du décès de Cyril Collard, 15 000 manifestants répondent en effet à Paris à son appel unitaire. Le lien entre un produit esthétique controversé, la mort du cinéaste et la manifestation est résolument explicite, le discours fondé sur l'identification-projection appelant l'homogénéisation des comportements et des réactions : "*Le film de Collard correspond tout à fait à ce qu'on vit actuellement, que ce soit pour les homos ou pour les hétéros. (...) Collard est un symbole pour les jeunes homos, et pour les jeunes en général*", assène ainsi un organisateur pour qualifier le mouvement empathique dont feu C. Collard serait l'opérateur.

De fait, une population large, dépassant les seuls individus directement concernés par la maladie, semble se mobiliser autour du cinéaste (un millier de personnes suivent sa dépouille au cimetière du Père Lachaise) et du film,

2. Cette scène semble symbolique pour le cinéaste. Il faut rappeler qu'en 1979, alors qu'il est âgé de 22 ans, C. Collard accompagne son père lors d'un déplacement professionnel à Porto-Rico. Découvrant les quartiers défavorisés de la ville antillaise, le jeune homme prolonge son séjour sans son père, exerce différents "petits boulots", mais surtout commence à écrire, à composer des musiques et paroles de chansons, et connaît ses premières expériences homosexuelles. Dans tous ses récits autobiographiques et dans les biographies ultérieures, ce voyage à Porto-Rico est systématiquement (ré-)investi comme un "tournant", une charnière décisive. Il est d'ailleurs à noter que la mise en scène d'une rupture dans la trajectoire biographique semble être une constante dans les récits auto-réflexifs de malades du sida. Michaël Pollak affirme ainsi que "*dans presque tous les entretiens, le sujet (malade du sida) remet en question l'équilibre et la continuité de sa vie*" [Pollak (M.), *Les Homosexuels et le sida. Sociologie d'une épidémie*, Paris, A.M. Métailié, 1988, p. 16]

3. Act Up se distingue des autres associations françaises de lutte contre le sida par la dimension politique qu'elle entend donner à la maladie [voir notamment Barbot (J.), "Entre soi et face aux autres. La réunion hebdomadaire d'Act-Up à Paris", in : *Politix*, n° 31, 1995, pp. 113-123], son refus du salariat, de toute subvention étatique, ses pressions multiformes sur les pouvoirs publics, mais surtout par l'invention de formes nouvelles de manifestations spectaculaires attirant l'attention des journalistes. Sur ce dernier point, voir la contribution de Dominique Marchetti dans le présent volume.

dont le succès public est considérable (2 800 000 spectateurs français uniquement pour l'exploitation en salles)⁴.

Le 7 mars 1993, la cérémonie des Césars du cinéma français est consacrée à C. Collard et le consacre. C'est la première fois que ce rite d'auto-célébration de la profession cinématographique est ainsi dédié à un réalisateur. Le film comptabilise sept nominations, confirmées à hauteur de quatre, dont un doublet exceptionnel (meilleur film et meilleure première œuvre) — notons que les votes étaient clos depuis fin février. Mais l'acronyme "sida" n'est pas prononcé une seule fois au cours de cette soirée de gratification interne. Enfin, un Prix Cyril Collard (200.000 F pour un jeune réalisateur) est créé.

L'objet de cette étude⁵ est de montrer que la production et la réception des biens esthétiques, qu'ils soient cinématographiques ou littéraires, peuvent être analysées comme créatrices d'espaces où se discute le politique au sens large (politique sexuelle, familiale, de santé publique...), et ce bien que l'intentionnalité politique dans les prises de positions des différents acteurs n'apparaisse pas requise, soit qu'elle s'opère en dehors de toute volonté consciente, soit encore lorsque le caractère "politiquement orienté" des prises de positions est dénié (de bonne ou de mauvaise foi) par leurs auteurs eux-mêmes. L'expression "*politiquement orienté*" est ici utilisée dans le sens que lui donne Max Weber pour qualifier certaines "*activités sociales*" : elle s'applique lorsque et tant que ces derniers ont pour objet d'influencer la direction d'un groupement politique, en l'espèce de faire pression sur les pouvoirs publics chargés de mettre en œuvre une politique de prévention et de lutte contre le sida, en légitimant ou délégitimant certaines mesures prises ou envisagées.

La présente étude de cas cherche à démontrer qu'un objet non politique par destination peut être transformé en enjeu de politique publique et, plus

4. Le 6 mars 1993, le lendemain de la mort du cinéaste, *Les Nuits fauves* comptabilise 270.000 entrées à Paris, 900.000 sur toute la France ; le 16 mars 1993, après 21 semaines à l'affiche, il atteint 346.745 entrées à Paris, et est classé 25ème sur les 30 plus gros succès du box-office pour l'année 1992 (*Studio*, avril 1993). Le 17 mars 1993, le film réalise deux fois plus d'entrées à Paris que 23 semaines avant, le jour de sa sortie (21 octobre 1992). En novembre 1993, il totalise 615.000 entrées dans les salles parisiennes, 2.800.000 sur l'ensemble de l'hexagone (le coefficient multiplicateur est donc de 3). Ce succès ne se démentit pas au moment de la sortie de la vidéocassette, quelques mois plus tard : le chiffre des ventes atteint 100.000 exemplaires en février 1994 (source : *Studio*). Il est en outre à noter que la plupart des acheteurs ont déjà vu le film au moins une fois lors de sa sortie en salles. Notons aussi que la réception du film à l'étranger est très favorable : en 1993, le film est primé dans des festivals étrangers et vendu dans quinze pays ; ses droits sont acquis par un producteur américain pour un "remake" éventuel et il est diffusé en version originale aux Etats-Unis.

5. Cette analyse a déjà fait l'objet de deux présentations partielles, d'une part au cours d'une journée d'étude organisée par le CURAPP, portant sur "les formes non conventionnelles d'action politique" (Amiens, juin 1995) et, d'autre part, au sein de l'atelier "La politique hors champ politique" du Congrès de l'Association Française de Science Politique d'avril 1996 (Aix-en-Provence).

largement, que ce déplacement des prises de positions politiques sur des objets *a priori* non politiques, tels les produits symboliques, peut parfois s'analyser comme la condition même d'existence d'un débat politique⁶.

Il s'agit donc ici de montrer que l'atteinte physique personnelle, l'expérience vécue (film qui se présente comme réaliste puisqu'adapté d'un roman autobiographique), transfigurée et sublimée dans un produit symbolique artistique (fiction cinématographique) à succès, apparaissent en tant que telles comme polysémiques, autorisant une pluralité de discours sur l'œuvre et de "coups" dans ses appropriations. Un tel produit culturel peut au moins s'analyser simultanément :

— d'une part, comme le fondement d'une prise de parole (et donc de position) esthétique, politiquement orientée, du cinéaste — ou du moins présentée comme telle : en effet, la confusion auteur/héros/narrateur, particulièrement saillante dans le cadre autobiographique, va autoriser les commentateurs à imputer à C. Collard un discours politique ; le caractère plausible de cette intentionnalité politique du cinéaste est par ailleurs renforcée dans la mesure où sa prise de position, en tant qu'elle repose sur un témoignage individuel transcendant par une mise en images le rendant public, est présentée comme légitime (sinon autorisée) dans le débat public sur la maladie⁷ ;

— d'autre part, comme un ensemble de ressources défensives, exploitant le registre de l'émotionnel, immédiatement mobilisables par le cinéaste face aux prises de position et aux appropriations contrastées, mais non cloisonnées — c'est là l'une des originalités du processus — que le film n'a pas manqué de susciter de la part d'acteurs multiples, différenciellement situés dans l'espace politique, administratif et médiatique, acteurs qui sont habituellement relativement étanches les uns par rapport aux autres, mais dont les lectures, dans une conjoncture singulière et sur cet objet précis, vont faire écho, se répondre, interférer et contribuer à s'infléchir mutuellement : il s'agit notamment de la critique cinématographique, des journalistes politiques et des professionnels de la politique, des responsables associatifs engagés dans la lutte contre le sida, enfin des pouvoirs publics chargés de mettre en œuvre une politique de santé publique de prévention de la maladie. Autrement dit, on tentera ici d'illustrer l'analyse de Michel Dobry, démontrant que dans les "conjonctures fluides", "l'efficacité des coups échangés" résulte "d'un processus com-

6. Voir dans une perspective comparable, la lecture que fait Bernard Pudal du film de Claude Chabrol, *La Cérémonie*, malmenant les représentations communes sur l'illettrisme : "La Cérémonie ou l'illettrisme comme stigmatisé", in *Les Actes de la lecture*, n° 53, mars 1996.

7. *A contrario*, les romans et, *a fortiori*, les films sont exclus *a priori* des "interventions" dans le débat public sur la maladie par Ana Paula Fialho Lopes, lorsqu'elle étudie les "manifestations « intellectuelles »" sur le sida dans sa contribution "Du silence à « l'aveu » : les intellectuels et le sida de la mort de Foucault (1984) à la mort de J.P. Aron (1988)", in Favre (P.) (dir.), *Sida et politique. Les premiers affrontements (1981-1987)*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 149.

plexe au plan analytique ; processus dans lequel non seulement seront confrontées directement des ressources et des lignes d'action habituellement cloisonnées les unes par rapport aux autres, mais surtout dans lequel les coups tendent à être déchiffrés et appréciés les uns par rapport aux autres, dans les relations que leur ordre d'occurrence établit entre eux"⁸.

L'étude des événements et des circonstances affectant la carrière des réceptions d'un tel film au sujet d'actualité brûlant (sortie du film en octobre 1992, mort de Cyril Collard en mars 1993, scandale consécutif à une indiscretion concernant la mort d'une ancienne petite amie du cinéaste lancé au début de l'année 1994) pose ainsi le problème de la nature multiple du produit esthétique, dont l'ambivalence apparaît redoublée lorsqu'il comporte des aspects autobiographiques et que sa thématique exploite le drame et l'émotionnel.

Cette analyse se fonde sur des matériaux documentaires aussi abondants que divers, le film de C. Collard puis la mort rapide du cinéaste ayant fait l'objet d'une surexploitation médiatique et donné lieu à de multiples commentaires d'origine et de nature hétéroclites, d'utilisation méthodologique souvent délicate⁹ (romans et récits autobiographiques de Cyril Collard lui-même, biographies¹⁰, film, articles critiques, entretiens avec le cinéaste et témoignages de proches, souvent parties prenantes du film¹¹, parus dans la presse cinématographique spécialisée et dans la presse politique).

Analysé les logiques de l'intentionnalité politique imputée à Cyril Collard au travers d'un produit esthétique tel que *Les Nuits fauves* suppose, dans un premier temps, de revenir sur les conditions de possibilité de la prise de parole du cinéaste, entendue comme une tentative de visibilisation sociale du sida, maladie "médiatique" à "l'articulation du biologique, du politique et du social"¹², en particulier sur les ressources spécifiques (héritées ou acquises, réactualisées ou reconverties) et de nature variée dont disposait le cinéaste, sur lesquelles il s'est abondamment appuyé aux divers stades de production et de promotion de son film, et qui lui ont permis de s'imposer dans le

8. Dobry (M.), *Sociologie des crises politiques*, Paris, P.F.N.S.P., 1992, (e.o. : 1986), p. 181.

9. Sur cette question, voir notamment Passeron (J.-C.), "Biographies, flux, itinéraires, trajectoires", in *Revue Française de Sociologie*, 31 (1), 1990.

10. Quatre biographies posthumes sont parues quelques semaines seulement après la mort du cinéaste : celle de sa mère, J. Collard, *Cyril, mon fils* ; celles de J.-P. Guérard et M. Moriconi, *Cyril Collard : biographie* (Ramsay, 1993) et *Cyril Collard, la passion* (J'ai Lu, 1994), la dernière en date étant celle de G. Médioni, *Cyril Collard* (Flammarion — éditeur de Collard —, 1995).

11. Des entretiens, documentaires et reportages télévisés ont aussi été utilisés, notamment un volet spécial du *Cercle de Minuit* de Michel Field (octobre 1992) et un film de 90 mn réalisé par Doug Headline et Dominique Cazenave, diffusé en février 1994 sur Canal Plus.

12. Herzlich (C.) et Pierret (J.). "Maladie et médiatisation : le cas du sida", in *Encyclopaedia Universalis. La politique, les connaissances, la culture en 1989*, Paris, 1990, p. 337.

débat public, alors qu'il n'était pas, de prime abord, un intervenant attendu : il n'est, en effet, ni homme politique, ni haut fonctionnaire, ni médecin, ni même responsable associatif. Or il est certain, compte tenu du contexte, que la réussite d'une telle entreprise n'allait pas de soi : on se rappelle, par exemple, que Michaël Pollak relate longuement l'échec de la stratégie comparable de visibilisation médiatique de la maladie, mise en œuvre par un "malade-témoin" ordinaire, ne disposant pas des mêmes ressources que C. Collard¹³.

I - DU RÉEL À LA FICTION

Pour comprendre les usages pluriels du drame et de l'émotion opérés sur la base de cette fiction cinématographique autobiographique singulière, il convient de revenir rapidement dans un premier temps sur les années d'apprentissage de Cyril Collard et sur les filiations esthétiques politiquement orientées qu'il revendique.

A) Filiations

Cyril Collard est né en 1957 à Paris, fils unique de Jeanine et Claude Collard. Son père, ancien élève de Centrale, a été champion de France de judo et Président du Comité Olympique Français ; sa mère, sans profession, participe ponctuellement aux activités cinématographiques de son fils, en tant qu'actrice, mais surtout comme productrice sur quelques courts métrages. Cyril Collard effectue sa scolarité primaire et secondaire chez les Frères des Ecoles chrétiennes de Versailles ; il passe son baccalauréat à 15 ans et demi, avant d'entreprendre des études de mathématiques et de physique (math-sup, math-spé), puis d'entrer à l'École Centrale d'Ingénieur de Lille, qu'il quitte après un an et demi de scolarité.

Ecrivain et cinéaste prétendant (son premier court métrage de fiction, *Grand Huit*, date de 1982), Cyril Collard tente de se situer dans la filiation de la figure de l'artiste maudit ; en témoignent ses référents littéraires et philosophiques (J. Genêt, G. Bataille, E.-M. Cioran, F. Nietzsche) et son admiration pour des cinéastes qualifiés de réalistes : R.-W. Fassbinder et P.-P. Pasolini, mais aussi C. Saura, M. Pialat¹⁴ ou J. Cassavetes. Tant les thèmes fétiches de Collard (l'érotisme et la mort, l'ambivalence sexuelle, l'urgence) que son style de vie (consommation d'alcool, de drogues...) ne sont pas sans rappeler ceux de certains de ses maîtres.

13. Voir *Les Homosexuels et le sida*, op. cit., p. 105-109.

14. Cyril Collard est un ami proche du cinéaste, avec lequel il a eu l'occasion de travailler plusieurs fois : alors qu'il est assistant du service de presse de son "mentor", Claude Davy, occupé à la promotion du film de Maurice Pialat *Loulou* au Festival de Cannes en 1980, Cyril Collard rencontre le cinéaste. En 1983, il est son assistant et l'un de ses acteurs sur *A nos amours*. En 1985, il retrouve le cinéaste, auquel il vient de dédier son deuxième court-métrage

A la fin des années 1980, la multipositionnalité de Cyril Collard le place dans une posture ambiguë : se présentant à la fois comme "musicien" (il a fondé le groupe CYR), "écrivain" et "cinéaste", le jeune homme apparaît en effet avant tout comme un dilettante ; s'il ne parvient pas à obtenir une reconnaissance indiscutée dans un des trois domaines de compétences auxquelles il prétend, il réussit toutefois à reconvertir un certain nombre de capitaux (hérités ou acquis) dans ces différentes activités, et à en accumuler de nouveaux, au moins dans les deux dernières. Proche des médias par ses activités artistiques diverses, Cyril Collard se constitue progressivement un réseau, aidé notamment par un ami, l'influent attaché de presse Claude Davy¹⁵ et par ses contacts à *Globe*, auquel il collabore épisodiquement depuis 1981 — l'hebdomadaire lui avait alors servi de tribune pour se déclarer partisan du candidat F. Mitterrand.

B) La mise en scène du sida

Dans le premier roman autobiographique de Cyril Collard, *Condamné amour*, publié en 1987, le sexe implique déjà menace de mort, mais l'ombre du virus demeure toutefois tacite ; l'acronyme "sida" n'apparaît pas encore dans cette œuvre, alors qu'en 1987, l'émergence de la maladie comme enjeu dans le champ politique semble achevée. Ce n'est qu'en 1989, au moment de la sortie de son second ouvrage autobiographique *Les Nuits fauves*, que Cyril Collard se présente comme l'un des premiers artistes à prendre la parole à la télévision pour assumer publiquement sa séropositivité, lors du talk-show de Daniel Bilalian *Stars à la barre* ; il réitère la déclaration la même année dans l'émission *Océaniques*. Il affirmera pourtant plus tard : "*la militance gay ne m'intéresse pas*" (octobre 1992, *Cahiers du Cinéma*)¹⁶. Toutefois, si Michaël Pollak fait remarquer que l'engagement des homosexuels masculins dans les associations gays, peu préoccupées dans un premier temps par le développement d'une maladie qui touche principalement leurs adhérents, chute depuis 1985, il note aussi que la mobilisation s'est souvent reconvertie en direction des associations de lutte contre le sida¹⁷. Rien de tel chez Cyril Collard : d'une

(suite note 14) de fiction *Alger la Blanche* (13 fois primé dans des festivals divers) pour le tournage de *Police*, dont il collabore un temps au scénario.

15. En 1979, Cyril Collard rencontre par l'intermédiaire de Frédéric Edelmann, journaliste au *Monde*, Claude Davy, influent attaché de presse de cinéma. Cet homme, que Collard surnommera plus tard son "*deuxième père*" ou son "*père élu*", l'aide à développer des contacts dans les milieux littéraires et cinématographiques où le jeune homme cherche à se faire (re)connaître : il lui fait rencontrer notamment le cinéaste Maurice Pialat en 1980 et Françoise Verny, directrice littéraire chez Flammarion, en 1983.

16. On observe les mêmes "réticences" chez trois autres cinéastes abordant fin 1991-début 1992, le thème de l'homosexualité masculine, non comme un "drame social" nécessitant une approche "militante", mais comme un "itinéraire personnel", sans jamais toutefois aborder le problème du sida (*Le Ciel de Paris* de M. Bena, *Les Equilibristes* de N. Papatakis, *J'embrasse pas* d'A. Téchiné).

17. Voir Pollak (M.), "Constitution, diversification et échec de la généralisation d'une grande cause : le cas de la lutte contre le sida", in *Politix*, n° 16, 4ème trim. 1991, notamment

part, il refuse l'étiquette d'homosexuel pour ne témoigner que sur le terrain de la bisexualité, d'autre part, il n'a jamais appartenu à aucun de ces deux types d'associations, même s'il entretient des liens amicaux avec certains de leurs responsables, tels Frédéric Edelmann d'Arcat-Sida¹⁸ ou Yanne Beauvais, cinéaste adhérent de Positif, association créée en 1990, réunissant les réalisateurs concernés par le sida et promouvant leurs films.

Si l'engagement du cinéaste n'est pas explicitement assumé (il ne met pas, en effet, sa renommée médiatique au service d'une cause collective, immédiatement identifiable en tant que telle — militantisme direct dans les associations homosexuelles ou de lutte contre le sida —), Cyril Collard témoigne publiquement et semble pourtant souhaiter être reconnu comme le porte-parole d'un "groupe en pointillés"¹⁹, cette "génération de l'angoisse"²⁰, communauté plus ou moins "imaginée" sinon "imaginaire" incluant certains groupes générationnels et/ou sociaux hétérogènes et peu visibles, concernés par l'homosexualité, la bisexualité et le sida, collectif néanmoins plus large que le groupe (au demeurant très hétérogène) des seuls sidéens ou séropositifs — on mesure bien, par ailleurs, la portée du caractère unifiant de termes tels "génération", gommant toutes les différences (notamment sociales) qui subsistent²¹.

(suite note 17) p. 83 ; Pollak (M.) et Schiltz (M.-A.), "Identité sociale et gestion d'un risque de santé : les homosexuels face au sida", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, n° 68, 1987, p. 77 et *Les Homo- et bisexuels masculins face au sida. Six années d'enquête*, Paris, C.S.P.M., 1991.

18. Chef adjoint du service culturel au journal *Le Monde* et administrateur de l'Ecole Normale Supérieure des Beaux-Arts — dont il est un ancien élève —, Frédéric Edelmann, né en 1951 (Paris 8ème) d'un père ingénieur et artiste peintre et d'une mère dessinatrice, s'investit très activement dans la lutte contre le sida dès 1984 : cofondateur en 1984 et secrétaire général de l'association AIDES, il la quitte en 1987 pour devenir Vice-Président et Directeur des programmes d'Arcat-Sida, association créée en 1985 par des dissidents de AIDES. Il est aussi Président du Centre Interprofessionnel pour l'Information sur le Sida (Civis) et directeur de publication du mensuel *Sida 1990* depuis 1989. C'est par son intermédiaire que C. Collard rencontre Claude Davy en 1979.

19. Voir Bourdieu (P.), "La délégation et le fétichisme politique", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, n° 52-53, juin 1984, p. 49-55.

20. "Contrairement à ceux qui voyaient pendant les révoltes des étudiants de 1986 une "génération morale", je vois plutôt une "génération de l'angoisse". (...) Les garçons de 20 ans vivent une confusion affective et idéologique", déclare ainsi C. Collard à *Globe* en octobre 1992.

21. Depuis la génération "yé-yé" "découverte" par E. Morin dans une série d'articles parus dans *Le Monde* au cours de l'été 1963, les usages sociaux de tels collectifs fondés sur l'âge ont la vie dure et provoquent des effets sur le réel. On en trouvera un exemple éclairant dans l'étude consacrée par Stéphane Miannay aux conditions de production et de réception — profanes et médiatiques — ainsi qu'aux fonctions sociales complexes de l'émission très controversée de la station radiophonique Fun Radio, "Lovin' Fun", destinée aux "jeunes" : voir Miannay (S.), *Les Médias et l'intimité : l'exemple de Lovin' Fun*, mémoire pour le D.E.A. de Sciences Administratives et Politiques, sous la direction de Jacques Chevallier, Université de Picardie-Jules Verne, septembre 1995, 167 p., ainsi que sa contribution sur le même thème dans le présent ouvrage.

Outre ces diverses déclarations du cinéaste, on en veut comme illustration une scène des *Nuits Fauves*, où le film semble glisser de l'évocation d'un drame personnel à la défense d'une cause collective : Jean se coupe la main et menace de contaminer par son sang un leader fascisant, agresseur du demi-frère immigré espagnol de Samy. Cette seconde scène de tentative de contamination volontaire, bien que scientifiquement invraisemblable, n'est, au contraire de la première, guère brocardée dans la presse, qui ne la mentionne pas dans ses commentaires. Evoquant ce passage — qui ne figurait pas dans le scénario original — et insistant ainsi sur son travail de désingularisation, Cyril Collard "politise" le débat, sans abandonner pour autant son entreprise d'auto-construction de sa figure charismatique : "*là, il y a une prise de position du personnage. (...) Il y a un moment où (...) il faut que (Jean) soit vraiment dans la réalité, qu'il fasse un acte social. (...) C'est un peu gros, comme symbolisme, le sida contre le fascisme. Mais en même temps, pourquoi pas ? (...) Ce qui compte, c'est l'engagement. (...) C'est quelque chose d'unique, rendu plus fort encore par le thème et par mon état*". Malgré l'interdiction administrative "aux moins de 16 ans" qui accompagne son film, le cinéaste paraît donc se présenter comme manifestant, focalisant et traduisant des attentes profanes. Il tente ainsi de produire son public et, sinon d'apporter une solution aux problèmes liés au sida, au moins de porter sur la maladie un regard alternatif.

Ces prises de positions de C. Collard doivent être néanmoins contextualisées, et surtout mises en perspective avec celles qui les ont précédées dans le champ intellectuel. En effet, le silence ou la prise de parole des intellectuels atteints du sida face au virus qui les touche recouvrent des enjeux divers, variables dans l'espace, dans le temps et dépendent de la position occupée dans le champ de référence²² : on se souvient ainsi que si Michel Foucault n'a jamais révélé publiquement son homosexualité et a toujours caché la nature du mal, pourtant déjà médiatisé, qui le rongeaient, Jean-Paul Aron a avoué les deux à la une du *Nouvel Observateur* ("*Mon sida*", 30.10.1987), avant d'incarner la maladie à la télévision (Antenne 2, 21 juin 1988). Rappelons que ce n'est qu'en 1987 que le sida émerge véritablement comme problème de santé publique prioritaire, pour devenir "*grande cause nationale*"²³. Par la suite, l'écrivain Hervé Guibert expose dans ses récits son style de vie et l'évolution du mal, il filme même pour une chaîne de télévision les effets de la progression du sida (document *La Pudeur ou l'impudeur*). Ces personnalités publiques plus ou moins confidentielles (Aron ou Guibert n'ont pas la notoriété de Foucault, et celui-ci ne s'est jamais exprimé sur la maladie) ont contribué (parfois malgré elles) à incarner le sida et à alerter les milieux intellectuels. Mais la lutte contre le virus n'est pas encore, en ce milieu des années 1980, constituée en catégorie d'intervention publique. Leur prise de parole, peu

22. Voir Fialho Lopes (A.-P.). "Du silence à "l'aveu", article précité, p. 149-156.

23. A ce sujet, voir Favre (P.). "L'émergence des problèmes dans le champ politique", in Favre (P.) (dir.), *Sida et politique, op. cit.* p. 5-37.

spectaculaire et donc peu efficace médiatiquement, n'atteint guère le grand public. Rappelons, en outre, qu'en décembre 1985, la première émission de télévision entièrement consacrée au sida à l'initiative de Line Renaud ne met en scène aucune personnalité française touchée par le virus. Cette "*identité indicible*" (Michaël Pollak) apparaît ainsi au milieu des années 1980 toujours ambiguë.

Le film *Les Nuits fauves* sort en France le 21 octobre 1992, après deux ans et demi de préparation. La production du film semble émaillée de difficultés, tant au niveau de son montage financier que de la réunion de son casting.

C) La mise en scène des contraintes de production du film

L'avance sur recettes²⁴ est une première fois refusée aux *Nuits Fauves* en 1989, alors que Françoise Giroud est Présidente de la Commission — et ce malgré le soutien actif du vice-président, Serge Toubiana. Elle est accordée en décembre 1990, après le renouvellement partiel des membres de la Commission, grâce à la pression conjointe des réalisatrices et comédiennes Catherine Breillat²⁵ et Christine Pascal, et du rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*, Serge Toubiana.

Après quelques tergiversations, c'est finalement la productrice franco-italienne Nella Banfi (productrice entre autres de Nanni Moretti), rencontrée en janvier 1991, qui s'attelle au financement du film, après que plusieurs producteurs aient rejeté ce projet. Puis, les investisseurs traditionnels (soit deux chaînes de télévision, La Sept et Canal Plus, le Centre National de la Cinématographie et la banque PROCIREP) participent au financement. En définitive, le film est donc produit dans des conditions tout à fait classiques et correspond, par conséquent, sans aucun doute, tant au commercialement pensable et productible qu'à l'artistiquement présentable et dicible en l'état du champ cinématographique de l'époque. Il apparaissait en outre sans doute difficile de différer la sortie d'un tel film au sujet aussi brûlant d'actualité, en l'absence d'autre fiction française centrée sur ce thème²⁶, mais aussi en raison de la maladie qui affectait le réalisateur lui-même. Pourtant,

24. L'existence d'une telle Commission d'Avance sur Recettes du Centre National de la Cinématographie montre que l'autonomie du champ cinématographique est plus relative et moins "achevée" que celle d'autres champs artistiques, comme le champ de la peinture par exemple.

25. Cyril Collard a rencontré Catherine Breillat en 1985 sur le tournage du film *Police* de M. Pialat, dont elle est scénariste.

26. D'autres films français — souvent "confidentiels" — évoquent plus ou moins explicitement le sida avant *Les Nuits fauves*, mais sans jamais en faire le sujet central de l'histoire : on peut ainsi citer *Mauvais sang* de Leos Carax (1986), *Once more* de Paul Vecchiali, *Merci la vie* de Bertrand Blier (1990) et *Sabine* de P. Faucon (1992).

Nella Banfi semble avoir intérêt à se présenter comme une productrice désintéressée, qui "découvre de jeunes talents" et prend le risque de les produire, puisqu'elle persiste *a posteriori* à décrire ce projet comme un défi aux traditions et aux contraintes spécifiques au champ de production cinématographique ; elle affirme : "*«produire» n'était pas le terme approprié, c'était en dehors de toute logique productive. (...) Ce n'est sans doute pas un hasard si ce fut contre... et seule ou presque (que j'ai produit ce film)*" (Globe, mars 1993). Cyril Collard tire manifestement, lui aussi, profit à renchérir une présentation de soi en marge des circuits cinématographiques habituels, plus proche de l'avant-garde de la création artistique que de la production commercialement rentable : "*Je ne pouvais pas faire le film avec des producteurs traditionnels. Mais bizarrement après, on a fait marcher tous les rouages de l'institution. Il y a une télé, une banque, UGC, l'avance sur recettes. Il faut accepter des choses du système tout en marquant sa propre limite*". Remarquons que cette présentation de soi est, en partie au moins, sinon usurpée, au moins travestie, le cinéaste omettant souvent de signaler qu'il a, à plusieurs reprises, réalisé des commandes institutionnelles "alimentaires", notamment sur des courts-métrages²⁷. Son parcours, somme toute ordinaire pour un cinéaste prétendant, témoigne ainsi plutôt de sa relative intégration aux circuits de production et de distribution cinématographiques les plus classiques, que de sa marginalité ou de sa totale indépendance.

Les Nuits Fauves a, en outre, rencontré de multiples problèmes de casting : le rôle sulfureux du héros bisexuel et séropositif est successivement refusé par Patrick Bruel, Hippolyte Girardot et Jean-Hugues Anglade, peut-être soucieux de leur image publique. Environ un mois avant le tournage, Cyril Collard décide donc d'endosser lui-même le rôle controversé de Jean.

Porté par un souci affiché de réalisme, le tournage commence en décors naturels au Portugal, au Maroc et en France, avec une large part d'improvisation sur canevas, à laquelle se prêtent les acteurs complices, qu'ils soient amateurs ou proches du cinéaste. Caméra à l'épaule, filmant dans la rue, privilégiant les longs plans-séquences, Cyril Collard tourne ainsi des kilomètres de rushes, le double environ d'un film normal, ce qui contribue à augmenter les coûts.

D'octobre 1992 à mars 1993, il semble que l'intrigue de ce film autobiographique, l'exploitation qu'il opère du drame et de l'émotion autour d'une fic-

27. On songe en particulier au court-métrage documentaire *La Baule-Dakar*, commande passée en 1981 par Olivier Guichard, maire gaulliste de La Baule, et au court-métrage de fiction chorégraphique trois fois primé, *Les Raboteurs*, réalisé en 1988 pour le compte du Musée d'Orsay.

28. Nous renvoyons plus généralement à la problématique développée par Patrick Champagne, notamment dans "Le cercle politique. Usages sociaux des sondages et nouvel espace politique", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, n° 72, mars 1988 et "La construction médiatique des «malaises sociaux»", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, n° 90, décembre 1991, pp. 64-75.

tion présentée comme vécue, rendent possible sa constitution en événement dans le champ médiatique et politique²⁸. Mais ce simple élément ne suffit pas à rendre compte des logiques des deux étapes qui scindent la carrière de la réception des *Nuits fauves*, l'irruption d'un scandale au début de l'année 1994 venant brutalement produire un retournement des grilles de perception du film et de son auteur. Il convient dès lors d'avancer quelques pistes de réflexion qui peuvent éclairer les usages évolutifs du drame et de l'émotion auxquels vont à leur tour procéder les différents interprètes du film entre fin 1992 et fin 1994.

II - DE LA FICTION AU RÉEL

La réception des *Nuits fauves* va connaître deux étapes saillantes, entraînant chacune des usages différents du drame et de l'émotion dans le champ politique et médiatique cette fois. De manière synchronique, au moment de sa sortie en octobre 1992, le film focalise apparemment les commentateurs en fonction de deux premiers principes de classement :

* presse cinématographique spécialisée / presse politique -les éditorialistes et chroniqueurs des pages "société" se saisissent d'emblée du film ;

* presse politique de gauche / presse politique conservatrice²⁹.

Cette première lecture illustrera le constat de C. Herzlich et J. Pierret, selon lequel la presse "*a polarisé les rapports qui se nouaient (à propos de l'information sur le sida). A travers elle, la maladie est devenue l'objet de prises de position, d'affrontements, de clivages collectifs, (...) combat contre la maladie mais aussi combat entre des groupes et des positions morales, (...) l'un des révéléateurs les plus sensibles (...) des conflits idéologiques fondamentaux*"³⁰.

Au-delà de cette première phase sur laquelle les arguments vont se distinguer, sans être totalement cloisonnés toutefois, on peut ensuite mettre en évidence une **rupture diachronique dans ces logiques d'appropriation**, puisqu'un procès médiatique de délégitimation va survenir un an après la sortie du film et la mort du cinéaste, et entraîner des **retournements critiques**.

29. Pour une enquête plus générale sur la construction simultanée du sida comme "*phénomène social*" dans le champ scientifique et la presse politique grand public entre janvier 1982 — date du premier article — et juillet 1986, voir les articles de Herzlich (C.) et Pierret (J.), "Une maladie dans l'espace public. Le sida dans six quotidiens français", in *Annales E.S.C.*, n° 5, septembre-octobre 1988, p. 1109-1134 et "Maladie et médiatisation : le cas du sida", in *Encyclopedia Universalis, La politique, les connaissances, la culture en 1989*, Paris, 1990, pp. 337-340, ainsi que celui de Mercier (A.), "Les médias comme espace scénique. Information sur le sida et émergence dans le champ politique", in Favre (P.) (dir.), *Sida et politique, op. cit.*, pp. 109-126.

30. Herzlich (C.) et Pierret (J.), "Maladie et médiatisation : le cas du sida", article précité, pp. 337, 339 et 340.

Avant une rumeur lancée en 1994 à la suite d'une "indiscrétion" de Françoise Giroud, tout se passe comme si le film, depuis sa sortie en octobre 1992, n'était pas ouvertement disqualifiable en tant que tel : *Les Nuits fauves*, autobiographie sublimée dans une œuvre fictionnelle, est gratifié par la profession lors des Césars (mars 1993), son succès public est considérable, et surtout la réalité a rejoint la fiction : la maladie puis la mort du cinéaste en mars 1993 viennent en effet interrompre un premier travail d'interprétation et contraignent ainsi les critiques négatives au silence ; même la presse conservatrice cherche alors à éviter le commentaire moralisateur. Après la rupture introduite dès le début de l'année 1994 par l'intrusion d'un second élément de réalité (mort d'une ancienne petite amie du cinéaste après contamination supposée par celui-ci), un travail collectif de (re-, dis-)qualification politique du film, du discours subversif de son producteur et, à travers lui, des groupes générationnels et/ou socioculturels qu'il est censé représenter, devient possible.

Le discrédit, non pas artistique mais politique, va alors autoriser l'expression non euphémisée d'arguments polémiques et passionnels dans la presse conservatrice. Comme produit symbolique artistique polysémique, le film autorise donc une pluralité de réceptions, qui correspondent à des états différents du champ politique. Un retour sur la carrière des interprétations des Nuits fauves peut permettre de rendre compte des schèmes interprétatifs pluriels et évolutifs mobilisés par les journalistes et des logiques politiques plus globales de ces deux moments charnières d'une réception contrastée.

A) Appropriations plurielles mais convenues : du commentaire esthétique à la justification politique (octobre 1992-mars 1993)

Si la sortie du film est assez discrète, il est toutefois immédiatement remarqué et salué par la presse spécialisée, qui y décèle un style et une liberté de ton "nouveaux". Mais face aux imperfections techniques du film, les experts abdiquent rapidement leur fonction d'appréciation esthétique, et justifient leur argumentaire par le développement des "qualités sociales" de l'œuvre : les maladresses esthétiques sont reconverties sans discussion en traits de génie, les hésitations érigées en stratégie esthétique délibérée du cinéaste, et l'argumentaire, comme décalé, glisse rapidement sur le terrain explicitement politique.

Pour comprendre ce traitement, il convient de resituer la position de C. Collard dans les logiques de production internes au champ cinématographique français, et notamment dans l'ensemble des jeunes cinéastes qui émergent depuis la fin des années 1980³¹. Au début de la période, certains professionnels

31. Je tiens à remercier vivement Domenico Menna pour ses remarques précises et précieuses à ce sujet.

de la critique cinématographique relèvent en effet, dans un discours prophétique, “le retour du cinéma politique”, en rupture avec les deux étapes antérieures que le cinéma français aurait connu depuis 1968 : après les “*fictions militantes de gauche*” de l’après 68, où les prétentions politiques et sociales des cinéastes s’affirment dans la narration filmique (Bellon, Boisset, Costa-Gavras, Sautet...), les années 80 auraient marqué l’affirmation, par le culte d’une “*esthétique du faux*”, de l’image et du monde virtuel, déniait toute réalité historique, politique, sociale et sexuelle ; sont épinglés ici notamment Jean-Jacques Beineix (*La Lune dans le caniveau*, 1983, *37°2 le matin*, 1986, *Roselyne et les lions*) et Luc Besson (*Subway*, *Le Grand Bleu*, 1987, *Atlantis*)³². Les années 1990 annonceraient, au contraire, “*la résurgence de la réalité et du réalisme*”. Deux cinéastes feraient le lien entre ces deux périodes : Leos Carax (*Mauvais sang*, 1986 et *Les Amants du Pont-Neuf*, 1991), hésitant entre l’esthétisme et la prise en compte du réel, et Eric Rochant (*Un Monde sans pitié*, 1989).

Lorsqu’il évoque cette “*nouvelle*” narration filmique, J. Magny, historien du cinéma à l’Université de Paris VIII et membre de la rédaction de l’organe en position dominante dans le champ critique, *Les Cahiers du Cinéma*³³, utilise le terme “*politique*” dans son acception d’organisation de la cité et de son espace³⁴, y incluant ainsi les films abordant à titre principal le régime de Vichy et la collaboration (*L’Œil de Vichy* de L. Cabrol, 1993, *Pétain* de J. Marboeuf, 1993) ou encore la décentralisation (*L’Arbre, le maire et la médiathèque* d’E. Rohmer, 1993). Mais il met surtout l’accent sur le “*renouveau*” d’un “*jeune*” — les cinéastes ont environ 30 ans- “*cinéma d’auteurs*”³⁵ — on y trouve des cinéastes débutants (P. Faucon, A. Desplechin, E. Rochant, X. Beauvois, M. Bena, L. Ferreira-Barbosa, C. Kahn, M. Kassovitz, P. Kassovitz, J. Audiard, M. Dugowson ou C. Vincent) comme déjà confirmés³⁶ —, privilégiant des

32. Voir les articles de Daney (S.), “Le cinéma français et le retour de la fiction”, in *Encyclopaedia Universalis*, 1986, pp. 423-425 et de Collet (J.), “Le jeune cinéma français”, in *Encyclopaedia Universalis*, 1988, pp. 413-415.

33. Sur l’histoire et le positionnement de cette revue originale, voir De Baecque (A.), *Les Cahiers du cinéma. Histoire d’une revue*, notamment le tome 2 : *Le Cinéma, tours et détours (1959-1981)*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1991.

34. Voir Magny (J.), “La société française au miroir du cinéma”, in *Encyclopaedia Universalis*, 1994, pp. 389-390. Cette analyse est partagée par d’autres professionnels de la critique : voir par exemple De Bruyn (O.), “Le ciel bas et lourd du cinéma français”, in *Positif*, juin 1992 ; De Lajarte (T.), “Hautes solitudes”, in *Les Cahiers du cinéma*, hors-série, 1992 et Estève (M.), “La Sentinelle d’Arnaud Desplechin”, in *Encyclopaedia Universalis*, 1993, pp. 474-475.

35. Sur la réactualisation de l’expression “*jeune cinéma*”, qualifiant à l’origine “*la Nouvelle Vague*” des années 1960, voir Luong (C.), “Le jeune cinéma français d’aujourd’hui : une génération sans pères ?”, in *Quaderni*, n° 29, printemps 1996, pp. 13 et s.

36. C’est par exemple C. Breillat avec *Sale comme un ange*, 1991 ; A. Téchiné avec *J’embrasse pas*, 1991 ; O. Asseyas avec *Paris s’éveille*, 1992 ; D. Dubroux avec *Border Line*, 1992 ; J. Labrune avec *Sans un cri*, 1992 ; C. Pascal avec *Le Petit prince a dit*, 1992 ; B. Stora avec *Consentement mutuel*, 1994 ; A. Téchiné avec *Les Roseaux sauvages*, 1994 ; C. Chabrol avec *La Cérémonie*, 1995 ; C. Pascal avec *Adultère (mode d’emploi)*, 1995 ; M. Pialat avec *Le Garçu*, 1995 ; B. Blier avec *Mon Homme*, 1996.

thèmes plus "intimistes", plus "personnels". Compressions autobiographiques de la vie des cinéastes eux-mêmes, ceux-ci jouent parfois leur propre rôle (X. Beauvois dans *Nord*, C. Collard dans *Les Nuits fauves*). Si l'on tente une analyse structurale des récits filmiques³⁷, violents et incarnés, de cette "nouvelle génération", on peut dégager certains points communs aux "héros-sujets" : reflets d'une situation collective de mal-être, ils connaissent tous une situation affective difficile liée au passage à l'âge adulte et à leurs relations tendues avec des "anti-sujets" (inaptitude à constituer un couple, rapports conflictuels avec les parents, solitude, incommunicabilité, névroses...) qui les laissent impuissants et désarmés. Tous sont à la fois victimes d'une "malédiction" objective initiale (stigmates sociaux, bouleversements politiques, maladie) mais détenteurs d'un "adjuvant", d'un "auxiliaire magique" (amour ou quêtes sentimentales diverses, secours moral ou matériel...) ; la menace mortelle (sociale, politique, biologique) à laquelle ils sont confrontés inscrit leur parcours individuel dans la réalité et leur permet de faire partie de la collectivité ; confrontés à l'angoisse, ils se donnent à eux-mêmes une "mission" et deviennent ainsi des "animaux" socialisés et politiques (rappelons ici la phrase de clôture du livre et du film de Cyril Collard : "*Le monde n'est pas seulement une chose posée là, extérieure à moi-même : j'y participe*"). Toutefois, le social et le politique jouent un rôle indécidable, hors d'atteinte (les "coupables" ne sont jamais désignés, comme ils l'étaient dans le cinéma militant des années post-soixantehuitardes). C'est dans cette catégorie que J. Magny classe, parmi d'autres donc, *Les Nuits Fauves* de C. Collard.

Certes, ces labels procèdent des classifications indigènes des exégètes autorisés, en même temps qu'ils les construisent ; ils n'évitent pas, en outre, les jugements de valeur, plus ou moins explicites. Il ne s'agit donc pas de prendre les critiques au pied de la lettre, ni de considérer le groupe décrit comme homogène, ayant les mêmes prédispositions et dispositions et usant de ressources identiques. Mais il convient simplement de souligner que ces entreprises singulières, regroupées par les instances de légitimation en un véritable courant cinématographique, sont perçues comme introduisant une rupture par rapport au cinéma des années 80.

Si C. Collard se distingue effectivement par sa notoriété, s'expliquant notamment par sa trajectoire et le succès public de son film, il ne constitue donc pas un cas isolé : ni son projet cinématographique, ni sa posture esthétique n'apparaissent véritablement originaux.

Dans *Les Cahiers du cinéma*, prophète du "retour du cinéma politique", le cinéaste est pourtant immédiatement élevé sinon à la dignité de "révolutionnaire", au moins à celle de "résistant", puisque son film participerait de la "lutte contre l'exclusion, le conformisme, l'« embourgeoisement »" (...) Ce

37. On se réfère ici à la matrice d'analyse structurale du récit ("fonctions" et "sphères d'action") dégagée par V. Propp pour les contes de fées russes. Voir *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, (e.o. : 1928), 1973.

qui frappe dans ce film dont l'imperfection est la principale qualité, c'est qu'il offre une réponse vivante (...) à la mesquinerie et à l'embourgeoisement croissants", affirme ainsi en octobre 1992 Serge Toubiana — *Les Cahiers du cinéma*, dont il est le rédacteur en chef, consacre à Collard un numéro spécial, fait exceptionnel pour ce mensuel, en particulier pour un premier film. Mobilisant une rhétorique métonymique, Serge Kaganski des *Inrockuptibles* (n° 40, novembre 1992) attribue globalement au film une portée antiraciste : "Collard balance aux orties les leçons de cinéma et l'académisme ronflant. (...) (Il) filme la peste fasciste et comment elle peut gangrener une jeunesse paumée en mal d'exutoire hormonal. On n'avait plus vu ça depuis Lacombe Lucien". On trouve encore des échos très analogues dans *Studio*.

La presse spécialisée recode ainsi le film en fonction de logiques externes au champ cinématographique et contribue à qualifier *Les Nuits fauves* comme film politiquement décriptable.

Derrière des logiques *a priori* professionnelles de réception, on perçoit que ce film autobiographique, circulant dans différents espaces sociaux, autorise une pluralité de projections, de coups dans son appropriation. Ce constat est d'autant plus net à mesure que l'on s'éloigne de la presse spécialisée pour se déplacer sur le terrain de la presse généraliste qui, elle aussi, se saisit immédiatement du film.

Dans la presse politique conservatrice, les termes d'"*exhibitionnisme*", de "*scandale*" et de "*provocation*" reviennent assez consensuellement (et sans surprise) pour qualifier *Les Nuits fauves*. Dans un éditorial du *Figaro Magazine*, Louis Pauwels revient ainsi sur des thèmes qui lui sont chers depuis qu'il lança l'expression "*sida mental*" en décembre 1986 : un certain nombre de comportements sexuels considérés comme déviants (et les groupes socioculturels auxquels on les impute) sont à cette occasion une nouvelle fois directement et publiquement disqualifiés³⁸.

De même, *L'Express* (22 octobre 1992) fustige la "*complaisance*" et le "*narcissisme*", mais estime que le film, par ailleurs présenté comme un "*événement*", renferme des qualités. Pourtant, Cyril Collard est qualifié de "*p'tit frère des enfants de Marx, de Godard et du Coca*", qui met "*sans scrupules — et sans précaution — ses amours en danger*".

38. Sur la construction et l'exploitation du stigmaté "*groupes à risque*", voir Mercier (A.), "Les médias comme espace scénique", article précité ; Pollak (M.), *Les Homosexuels et le sida*, *op. cit.*, notamment pp. 127-130 et Wellings (K.), "Perceptions of risk-Media treatment of AIDS", in Aggleton (P.) et Homans (H.) (dir.), *Social Aspects of AIDS*, The Falmer Press, 1988. Sur le concept de "stigmaté", voir plus généralement Goffman (E.), *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

Face aux attaques violentes de la presse de droite et surtout d'extrême-droite dont il est la cible dès la sortie du film, Cyril Collard va immédiatement chercher à modifier sa réception, à réorienter prudemment les interprétations dont il fait l'objet : il adopte alors une position défensive et affirme situer son histoire en 1986, date à laquelle il a lui-même appris sa séropositivité³⁹, pour expliquer "l'irresponsabilité" de son héros. Il estime que le même comportement en 1992 ferait de Jean "un personnage quasi-criminel". Dans une telle logique du flou, la transgression du cinéaste apparaît donc relative, toujours prisonnière du double jeu constamment entretenu entre le miroir autobiographique et la fiction romanesque...

B) Les utilisations politiques à décharge

A l'exception de deux voix dissonantes (Michel Polac et le Professeur Léon Schwartzberg — qui avait proposé un dépistage systématique du virus lorsqu'il était au Gouvernement —, prennent, en effet, violemment parti contre Cyril Collard dans plusieurs tribunes), la presse de gauche encense globalement le film et prend fait et cause pour le cinéaste. Le métadiscours utilisé alors porte l'exploitation politique de l'émotionnel au rang de règle, ce mode de traitement atteignant son paroxysme au moment du décès du cinéaste, qui fait l'objet de plusieurs "unes" *post mortem* : les 6 et 7 mars 1993, *Libération* titre ainsi : "Collard, un garçon est mort" ; de même *Le Journal du Dimanche* : "Collard, le petit prince est mort". Son film autobiographique est volontiers présenté comme testamentaire : "Son unique film "Les Nuits fauves" restera comme le film culte des années sida", "le film d'une génération, celle du sida et de la fin du siècle", déclare *Libération* le lendemain de la mort du cinéaste. *Globe*, où le cinéaste comptait nombre d'amis, contribue largement à organiser une atmosphère de ferveur collective, en publiant des articles dithyrambiques : "le film est bien plus que ce que l'on appelle un "phénomène de société" : il est un objet culte vraiment populaire, un grigri, un talisman. (...) Pour la première fois, le sida s'affiche en grand (...) avec ce chef-d'œuvre" (mars 1993). Franchissant encore un degré dans le registre de l'intensité, *Globe* va parfois jusqu'à l'hagiographie béatificatrice du martyr [on songe par exemple à l'article "La Passion selon saint Cyril" de Christophe Girard, vice-président d'Arcat-Sida : "(Cyril) est un exemple, un repère, un emblème pour beaucoup d'entre nous. (...) Merci à tes parents de t'avoir créé, merci du fond du cœur de nous avoir donné ta vie"].

Les interprétations qui fondent le concert de louanges à gauche varient toutefois, pour s'articuler tendanciellement autour de l'une des trois vertus attribuées au film : redéfinition sexuelle des rôles sociaux, intégration, prévention.

39. Rappelons que les premières mesures de dépistage des anticorps au virus HIV, qui demeurent alors ponctuelles (après un don de sang, par exemple), apparaissent en France mi-1985 et que le test est commercialisé en 1986.

* Le film est d'abord exploité — quoique de manière marginale — comme privilégiant l'“*antiracisme*” homophobe : après avoir érigé Cyril Collard en “*héros*” et en “*héraut*”, en “*militant de la vie (...) redresseur de mort*”, évoquant le “*mouvement d'admiration et d'adhésion*” suscité par le cinéaste, son “*charisme*”, les “*fluides de vibrations affirmatives et défensives qu'il a lancés*”, facteurs “*puissants*” de “*mobilisation*” selon lui, Laurent Dispot règle ainsi ses comptes dans *Globe* (mars 1993) avec le “*racisme sexuel*” : “*Les Nuits fauves donnent l'image d'une autre virilité, (...) qui a intégré le féminisme et le plaisir homosexuel. (...) (Cyril) est un porte-parole des nouvelles mentalités et (le) vainqueur de la paranoïa viriloïde. Le héros des Nuits fauves fait du judo social. (...) Il a explosé la vieille peur qu'ont les hommes d'être diminués en sortant de leurs rôles figés. (...) Il a ouvert le champ de l'antiracisme sexuel que SOS-Racisme avait loupé à cause de ses dirigeants coincés. (...) Fin des «sous-hommes» et des «hommes-femmes» (...) Avec Cyril Collard et les Nuits fauves, il n'y a plus de «races» en sexualité*”.

* Le film est encore utilisé pour ses vertus supposées d'intégration, de lutte contre l'exclusion : dans *L'Événement du Jeudi*, Jérôme Garcin, directeur de la rédaction, estime ainsi que “*le film témoigne, (...) alors que les victimes de la maladie se sentent plus que jamais rejetées par la société, qu'on peut “exister” malgré et avec la maladie*”. Cet argumentaire politique et moral de (ré)habilitation, plus fréquent après la mort du cinéaste qu'avant, est aussi celui généralement tenu par les rédacteurs de *Globe*.

* Plus fréquente bien que très paradoxale, la dernière propriété attribuée au film justifie qu'on s'y arrête précisément, en ce qu'elle va permettre à divers univers sociaux, habituellement relativement imperméables les uns aux autres, de communiquer. En effet, la vertu de “*prévention auprès de la jeunesse*” que recèlerait le film de Cyril Collard contribue à expliquer que des associations de lutte contre le sida se saisissent progressivement des *Nuits fauves*, pour en faire l'une des pierres angulaires de leur discours critique face à la politique du ministère de la Santé.

Dans un premier temps, deux mois avant la mort du cinéaste, *Télérama* (n° 2244, 13 janvier 1993) compare l'efficacité du film et les campagnes de prévention du Ministère de la Santé, le bilan tournant rapidement en défaveur de ces dernières : “*en trois mois, “Les Nuits fauves” de Cyril Collard ont eu plus d'impact que six ans de campagne d'information sur le sida. (...) Par une sorte d'exorcisme et contrairement aux différentes campagnes du ministère de la Santé, le film a incité à la prévention des jeunes*”. Même écho chez Monique Gehler, auteur d'une enquête sur les homosexuels (*Adam et Yves. Enquête chez les garçons*, Grasset, 1994) et journaliste à *L'Événement du Jeudi*, qui oppose les images des *Nuits fauves* aux campagnes publiques de prévention, “*suaves, (...) charmantes, pleines de bonnes intentions qui ne choquent personne*”, dont le “*message égoïste et plat, sans écho, sans envergure, sans programme (...) s'adresse aux séronégatifs, exclusivement et tou-*

jours". A travers les remarques laudatives dont le film fait l'objet, les commentateurs mettent en cause la politique ministérielle de prévention du sida et se livrent à une critique énergique du pouvoir en place.

Cette vertu attribuée au film de C. Collard — envisagé comme discours — doit évidemment être nuancée : si l'impact des déclarations de personnalités publiques très largement médiatisées, comme les artistes ou les sportifs, sur les comportements préventifs du grand public a pu être évalué aux États-Unis, de manière par ailleurs discutable — après les aveux spectaculaires de l'acteur homosexuel mourant Rock Hudson (juillet 1985) ou du basketteur "Magic" Johnson (1991) devant les caméras de télévision, il semble ainsi que les appels sur la ligne téléphonique américaine d'information sur le sida et le nombre de tests de dépistage effectués s'accroissent, même si ces actes proviennent de personnes considérées comme n'étant pas "à risque" —, on ne dispose d'aucun indicateur pertinent pour le cas français.

En outre, cherchant apparemment à médiatiser la maladie en "*donnant un visage au sida*" et à l'imposer dans le débat public en vue de participer à la redéfinition des représentations communes, Cyril Collard lui-même demeure ambigu quant aux dispositifs publics de lutte contre le virus ; en fait, il tente surtout d'affermir sa position d'artiste inspiré, en se démarquant des vulgaires publicitaires : "*Je n'ai ni la bêtise, ni la folie de critiquer l'usage des préservatifs. Mais mon film n'est pas un spot du Ministère de la Santé. (...) J'ai l'impression que le film met un peu le bordel. (...) J'ai choisi (de parler du sida) (...) pour briser les tabous, pour "banaliser" au bon sens du terme la séropositivité. (...) A partir du moment où j'avais choisi d'en parler dans le film, je me sentais une responsabilité*". Se faisant, il s'écarte ostensiblement du discours autorisé (dominant) des pouvoirs publics (gouvernement, ministère de la santé) sur la maladie et en développe un autre, hétérodoxe, concurrent et perturbateur⁴⁰. Requalifiant cette pathologie singulière, il refuse pourtant le misérabilisme disqualifiant et le voyeurisme complaisant de la souffrance mise en scène : "*on ne voulait surtout pas faire un film "myopathe", avec un mec qui se ramollit, dont les oreilles tombent*", ironise Nella Banfi. Toutefois, le cinéaste n'évite pas toujours la "*reconversion du stigmaté en emblème*" et l'esthétisation mystique de la maladie, parfois présentée comme rédemptrice ; on songe en particulier à cette scène où la mère de Jean lui dit, "*ce virus va peut-être te rendre meilleur*".

Il paraît nécessaire de s'arrêter précisément sur l'accueil réservé à ce discours hétérodoxe tant par les journalistes que par les divers responsables associatifs : reçu par certains journalistes comme mettant à mal, voire battant en brèche les campagnes publiques d'information et de prévention du sida, Cyril Collard semble faire œuvre de subversion, puisqu'il contribue à affaiblir la croyance en l'efficacité de l'action publique dans la lutte contre la mala-

40. Pour des stratégies comparables dans les répertoires d'action non violentes, voir Sharp (G.), *The Politics of nonviolent action*, Boston, Porter Sargent, 1973, 902 p.

die, en la capacité des pouvoirs publics (acteurs politiques et technico-administratifs) à résoudre le problème : dans la mesure où les campagnes institutionnelles d'information apparaissent, sinon les seules, au moins les plus visibles des mesures gouvernementales concrètes⁴¹, on comprend alors que ce n'est pas seulement la légitimité de la revendication de résolution monopolistique du problème par les professionnels de la politique⁴² qui est ainsi mise en cause : leur compétence même en ce domaine apparaît déniée.

De fait, ce discours vient renforcer les doléances des divers responsables associatifs investis dans la lutte contre le sida, fustigeant pour la plupart l'inertie des pouvoirs publics⁴³ et l'inadaptation des spots préventifs. Ils ne tardent pas à exploiter stratégiquement le film, de manière parfois provocante : si *Les Nuits fauves* présente un intérêt pour inciter à des comportements préventifs, ce serait justement... parce qu'il contrevient aux prescriptions les plus élémentaires des campagnes du ministère de la Santé ; ainsi Jean-Marc Priez, de l'association AIDES, affirme : "*Le film de Collard pose le bon problème : c'est parce que ses héros transgressent les messages de prévention qu'on entend habituellement que les ados peuvent prendre la mesure du danger et en tirer les conséquences*" (entretien à *Télérama*, n° 2244, 13.01.1993).

Le film semble participer de la recomposition du système d'action à un moment crucial de la mobilisation contre la maladie, où la confiance en l'efficacité de l'action publique s'érode, alors que les acteurs associatifs en particulier, gagnent en légitimité et se trouvent en "*position conjoncturelle d'offensive*"⁴⁴ : rappelons ainsi — et bien que la formulation des questions ne soit pas exempte de réserves méthodologiques — qu'en 1992, 39,3 % des personnes interrogées déclarent "*ne pas faire confiance pour l'information sur le sida au Ministère de la Santé*" (contre 25,3 % en 1990), tandis que 54,3 %

41. On peut rappeler qu'"il ne suffit pas (...) que des idées soient professées par des responsables politiques pour devenir des idées forces, capables de s'imposer par la croyance : il faut aussi que ces idées soient (au moins partiellement) nanties par des réalisations ou des croyances dans les réalisations passées, actuelles ou à venir sur les champs du pouvoir politique". Gaxie (D.) et Lehingue (P.), *Enjeux municipaux. La constitution des enjeux politiques dans une élection municipale*, Paris, P.U.F., CURAPP, 1984.

42. A l'initiative du Ministre de la Santé, Michèle Barzach, l'article 1er de la loi du 30 juillet 1987, portant réforme du *Code de la santé publique*, dispose ainsi que "*la définition de la politique de lutte contre l'infection par le virus de l'immunodéficience humaine appartient à l'Etat*". A ce sujet et sur le rôle de M. Barzach dans la politique de prévention du sida, voir l'article de Le Floch (F.), in Favre (P.) (dir.), *Sida et politique*, op. cit.

43. Pour une analyse globale des associations de lutte contre le sida issues des milieux homosexuels comme "*des agences de dérivation et d'appropriation (du problème du sida), ajournant le processus d'émergence*" de la maladie dans le champ politique, voir Favre (P.), "L'émergence des problèmes dans le champ politique", article précité, notamment pp. 9-16 et Dulac (F.), in : Favre (P.) (dir.), *Sida et politique*, op. cit. Dans une perspective comparatiste, voir Setbon (M.), *Pouvoirs contre sida. De la transfusion sanguine au dépistage : décisions et pratiques en France, Grande-Bretagne et Suède*, Paris, Le Seuil, 1993, et Kirp (D.) et Bayer (R.), *AIDS in the industrialized democracies*, New Jersey, Rutgers University Press, 1992.

44. Dobry (M.), op. cit., p. 230.

affirment plus généralement "*ne pas faire confiance au gouvernement*" en cette même matière (48,5 % en 1990). A l'inverse, seulement 2,8 % déclarent "*ne pas faire confiance aux associations de prévention*"⁴⁵.

Dans le même temps, les plus hautes personnalités socialistes de l'Etat, le Président de la République et l'ancien Ministre de la Culture, s'approprient officiellement les *Nuits fauves* : en mars 1993, François Mitterrand érige ainsi Cyril Collard, qui vient de mourir, en "*héros pour la jeunesse*", tandis que Jack Lang estime à son tour que "*Les Nuits fauves sont plus efficaces que n'importe quelle campagne anti-sida*", déclaration politique fort à propos en cette période de nouvelle cohabitation...

Sommées de prendre parti, certaines agences publiques d'information sur la maladie vont alors tenter de récupérer le film, sa projection suivie d'un débat pouvant servir de support pour dispenser des conseils de prévention auprès des populations les plus jeunes. Le Centre Régional d'Information et de Prévention du Sida (C.R.I.P.S.) utilise cette méthode. Son directeur, Didier Jayle, affirme ainsi : "*tous ceux qui travaillent à informer sur le sida se servent du film de Cyril Collard pour amorcer les discussions. C'est venu doucement, dans les lycées surtout. Parce que l'histoire de Jean, Laura et Samy déclenchait des questions nouvelles et essentielles, les proviseurs organisent aujourd'hui des projections du film pour les élèves de première et de terminale. Le plus souvent gratuites, ou avec une participation minimale de dix francs, toujours bondées.*" — Belle ironie si l'on se souvient que le film a été frappé d'une censure directe relative (interdiction "aux moins de seize ans") lors de sa sortie — "(...) Avec *Les Nuits fauves*, poursuit-il, *les préoccupations des moins de 20 ans émergent enfin. (...) Grâce au film, on nous pose des questions qu'on ne nous posait jamais. (...) Pour parler du sida, les adolescents ont vraiment besoin d'employer leur propre langage. Les discours institutionnels les ennuient*" (entretien à *Télérama*, n° 2244, 13.01.1993). L'expérience vécue, même sublimée dans une fiction, est ici valorisée contre l'expertise par les experts eux-mêmes... Voix dissonante dans le consensus, le film réintroduit le débat contradictoire et lèverait des tabous ; il est, en outre, reconstruit comme anticipant ou exprimant les "attentes des jeunes", ni représentées ni traduites par les pouvoirs publics. Même l'Agence Française de Lutte contre le Sida (A.F.L.S.), institution officielle d'expertise responsable des campagnes publiques d'information et de prévention, qui avait refusé de cautionner le film à sa sortie — le motif alors invoqué était la scène de tentative de contamination volontaire par coupure comme moyen de défense de Jean face à l'agression d'un militant d'extrême-droite, scène qualifiée de "*désinfor-*

45. Résultats de la partie française de l'enquête internationale sur les "connaissances, attitudes, croyances et pratiques" (KABP) face au virus du sida, présentés par Moatti (J.-P.), Dab (W.) et Pollak (M.), "Les Français et le sida : les comportements évoluent", in *La Recherche*, n° 247, vol. 23, octobre 1992, p. 1207. Il conviendrait toutefois de s'interroger très précisément tant sur le sens de telles propositions que sur la valeur des statistiques ainsi recueillies...

tion⁴⁶ —, revient sur sa position initiale. En 1993, un chargé de mission témoigne ainsi de la perception évolutive de l'Agence, en avalisant la transgression du cinéaste : "*Collard met les pieds dans le plat. Même si son film va à l'encontre de tous nos messages, c'est celui qu'il fallait faire*" (entretien à *Télérama*, n° 2244, 13.01.1993).

Dans la même optique, on rappellera encore qu'en février 1993, le premier film de fiction de François Margolin, *Mensonge*, racontant le parcours d'une journaliste mariée, contaminée par son compagnon bisexuel, qui apprend sa séropositivité lors d'un test de grossesse, sera immédiatement soutenu par l'Agence Française de Lutte contre le Sida, dans la mesure où elle n'a pu elle-même diffuser un spot de prévention visant les hommes mariés bisexuels, en raison d'une interdiction du ministère de la Santé. Le cinéma pallie ici directement la carence des pouvoirs publics.

L'engouement public autour des *Nuits fauves* contribue en outre très directement à expliquer la réussite d'une brusque remobilisation financière des ministères de la Santé, de la Culture et de l'Éducation Nationale autour d'un projet lancé à l'origine par Médecins du monde, l'Association pour la Prévention du Sida et le Centre Régional d'Information et de Prévention du Sida dès 1989 (mais passé alors inaperçu) : il s'agissait d'un concours de scénarii destiné aux jeunes de 15 à 25 ans, sur le thème : "*Un séropositif dans la ville*". En 1993, le cinéma est donc devenu un vecteur légitime dans le dispositif public de prévention, dans la mesure notamment où il est susceptible de toucher les populations les plus jeunes : une opération en direction des moins de 20 ans, "*3 000 scénarios contre un virus*" (les 30 meilleurs sont mis en scène par des cinéastes et diffusés à la télévision), est relancée à grand renfort médiatique.

En raison notamment du succès public des *Nuits Fauves* et du caractère intrinsèquement ambivalent de ce produit esthétique autobiographique politiquement orienté (et/ou susceptible d'être décodé comme tel), le film est donc devenu un enjeu de la lutte politique se nouant en particulier autour de la définition du dispositif public de prévention du Ministère de la Santé, puisque *Les Nuits Fauves* est approprié et exploité par différents acteurs comme légitimant ou délégitimant *a priori* ou *a posteriori* certaines mesures prises ou envisagées ; incontournable, il est récupéré par les agences étatiques, un instant court-circuitées. En intégrant le film dans le dispositif de lutte contre le sida, les hauts fonctionnaires infléchissent l'orientation initiale de la politique publique de prévention. Acteur inattendu et non autorisé, C. Collard finit ainsi par s'imposer.

46. L'A.F.L.S. avait en l'espèce adopté le point de vue technique de l'expertise, en se démarquant de tout jugement moral : "*Quand Jean menace un lepéniste en se coupant la main, c'est romanesque, mais c'est faux, on ne peut pas attraper le sida de cette façon-là*", avait alors affirmé l'un des chargés de mission de l'agence.

La prise de position de Cyril Collard, indistinctement perçue comme artistique et politique, exerce donc un effet certain sur la redéfinition sinon des objectifs, ou moins des modalités, d'une politique de santé publique.

Cette appropriation relativement enchantée connaît pourtant une rupture violente qui va faire basculer la réception du produit artistique du jugement esthétique à la disqualification politique explicite. Deux journalistes, Françoise Giroud et Dominique Jamet, vont en effet se saisir du film pour adopter publiquement une posture d'indignation. Il convient de tenter de reconstituer la logique de cette seconde réception dénonciatoire.

C) L'"indiscrétion" : fabrique collective de l'opprobre et utilisations politiques à charge (printemps 1994)

L'"affaire Collard"⁴⁷ est lancée au printemps 1994, quelques semaines après le début de la nouvelle transition politique, sur la base d'une "indiscrétion" de Françoise Giroud, livrée dans une transcription de son journal intime publiée aux éditions du Seuil. Dans ce *Journal d'une parisienne*, elle affirme en effet qu'Erika Prou, petite-fille de l'écrivain Suzanne Prou, morte du sida fin 1993 à 26 ans, aurait été contaminée par Cyril Collard en 1984 — le cinéaste n'aurait appris qu'il était séropositif qu'en 1986. Suzanne Prou elle-même évoque le drame à mots couverts lors de la soirée télévisée "Tous contre le sida" du 7 avril 1994. Le 8 avril, *Le Parisien* reprend la rumeur⁴⁸, qui va susciter des prises de position en chaîne (de soutien ou d'anathème) dans le champ journalistique articulées sur les logiques des "routines" décrites par Murray Edelman : simplification, personnalisation, dramatisation⁴⁹.

Il n'est pas anodin de constater qu'à la suite de Françoise Giroud, c'est Dominique Jamet qui se saisit du scandale. Comme sa consœur du *Nouvel Observateur*, le journaliste expérimente une situation sinon de déclin social relatif, au moins de reconversion professionnelle difficile ; ses prises de position politiques oscillent aussi, depuis presque 35 ans, entre les sympathies socialistes et les inclinations conservatrices ; à l'instar de Françoise Giroud

47. On emploie bien ici le terme "affaire" dans l'acception sociologique développée par L. Boltanski, Y. Darré et M.-A. Schiltz : un "processus d'enrôlement et d'enroulement autour d'un cas problématique et litigieux dont la détermination et la décision sont liées aux efforts de mobilisation déployés dans chaque camp", "La dénonciation", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, n° 51, mars 1984, p. 3. Voir aussi l'intervention orale d'Eric Darras pour la présentation du séminaire doctoral du CURAPP sur les "questions sensibles" : "Sensibilité des médias et sensibilité aux médias", Amiens, 7 mars 1997.

48. Pour une analyse complète des rumeurs médiatiques qui ont pu circuler autour du sida, voir Hirsch (E.) (dir.), *Le Sida. Rumeurs et faits* (entretiens), Paris, Cerf, 1987, notamment la contribution de Herzlich (C.) et Pierret (J.). "Le phénomène sida. Discours autour d'une maladie".

49. Edelman (M.), *Pièces et règles du jeu politique*, Paris, Seuil, 1991.

enfin, la multipositionnalité passée de Dominique Jamet le place en position équivoque, à la charnière des champs journalistique, politique et artistique : il faut rappeler, en effet, que si Françoise Giroud est aujourd'hui connue comme journaliste, éditorialiste de la chronique "Médias" du *Nouvel Observateur*, mais aussi en tant qu'écrivain, auteur de romans et de surtout de biographies de "femmes célèbres", l'ancien Secrétaire d'Etat à la Condition féminine puis à la Culture sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing a débuté sa carrière au cinéma comme script-girl, puis comme assistante-metteur en scène ; avant d'assurer la présidence de la Commission d'Avances sur Recettes du Cinéma Français, elle a été membre du Conseil de l'Ordre des Arts et des Lettres et a produit de nombreuses adaptations et dialogues pour le cinéma⁵⁰. Dominique Jamet a pour sa part exercé pendant de nombreuses années les fonctions de critique dramatique et littéraire dans différents quotidiens⁵¹.

Transformant *ipso facto* la "révélation" de Françoise Giroud en "information", Dominique Jamet s'institue accusateur public dans *Le Quotidien de Paris* (16.04.1994). Pour légitimer sa dénonciation et éviter une (re-)présentation de lui-même, indigne d'un "grand" journaliste, tel un vulgaire colporteur de ragots, voire même délateur, il s'appuie d'abord sur — et stigmatise — le caractère autobiographique du livre et du film : "j'avoue que je ne savais rien d'autre du comportement sexuel (de Cyril Collard) que ce qu'il en a dit lui-même dans son œuvre autobiographique. (...) Quand quelqu'un bâtit son œuvre et sa gloire sur le déballage prétendument autobiographique de sa vie intime et sexuelle, il doit accepter la critique. Fût-ce sur sa vie privée. (...) Il ne peut pas ensuite crier à la violation de sa vie privée !⁵²". Dès le début de

50. Née en 1916, fille d'un haut fonctionnaire international, Françoise Giroud est d'abord script-girl pour Marc Allégret (*Fanny*, 1932), puis pour Jean Renoir (*La Grande illusion*, 1936), avant de devenir directrice de la rédaction de *Elle* et d'exercer des fonctions de direction à *L'Express*, hebdomadaire qu'elle a cofondé avec Jean-Jacques Servan-Schreiber. Outre des biographies et des romans, dont certains ont été adaptés au cinéma (*Le Bon plaisir*, 1982), elle a publié un essai sur le "jeune" cinéma (*La Nouvelle vague. Portrait de la jeunesse*, 1958), ainsi que diverses adaptations et dialogues pour le "septième art" (*Antoine et Antoinette*, 1947 ; *La Belle que voilà*, 1950 ; *L'Amour, Madame*, 1951 ; *Julietta*, 1953 ; *Le Bon plaisir*, 1984 ; *Le Quatrième pouvoir*, 1985). La plupart de ses fictions romanesques évoquent d'ailleurs les relations complexes liant l'espace du pouvoir et le champ journalistique.

51. Né en 1936, Dominique Jamet est successivement critique dramatique à *Combat* (1958-1959), Secrétaire de rédaction à *France-Soir* (1961-1962), documentaliste puis Secrétaire de rédaction, rédacteur et chroniqueur au *Figaro littéraire* (1962-1973), grand reporter, critique dramatique et éditorialiste à *L'Aurore* (1973-1979). Il devient rédacteur en chef et éditorialiste au *Quotidien de Paris* en 1979. Il quitte le journal en 1987 pour *L'Événement du Jeudi*. Il revient au *Quotidien de Paris* en 1994.

52. On n'est pas très éloigné ici de la position adoptée par la cour d'appel de Colmar le 27 juin 1983, lorsqu'elle déboute un groupe d'homosexuels attaquant en diffamation un évêque pour avoir tenu les propos suivants : "Je respecte les homosexuels comme les infirmes. Mais s'ils veulent transformer leur infirmité en santé, je dois dire que je ne suis pas d'accord" ; "il appartient à (un homosexuel) seul de révéler sa condition, tout en sachant que celle-ci est considérée comme anormale par une partie du public et qu'il doit alors en assumer les conséquences", avait alors estimé la cour dans un de ses attendus...

cette seconde réception et au contraire de la phase précédente, le scandale provient donc d'emblée moins de l'intrigue fictionnelle que des aspects autobiographiques qu'elle est censée contenir et de ce qu'elle apprendrait des comportements sexuels réels du cinéaste et de leurs conséquences supposées⁵³. Utilisant le double jeu qu'autorise le pacte autobiographique — *i.e.* le brouillage de la frontière public/privé —, Dominique Jamet exploite le malentendu pour confondre le créateur et sa créature. Dans la mesure où elle permet d'imputer au cinéaste une intentionnalité politique, cette identification intéressée fonde la disqualification. L'éditorialiste estime en effet que la version racontée par Françoise Giroud est parfaitement plausible, que le cinéaste a pu contaminer Erika Prou et même "plusieurs autres personnes"⁵⁴, et accuse donc Cyril Collard d'être un "criminel irresponsable" et son film "un danger public", une "apologie de la licence", une "défense et illustration de la contamination". Ce type de discours rend compte d'un processus déjà relevé par Claudine Herzlich et Janine Pierret : "un schéma implicite d'imputation de responsabilité fonctionne qui lie les deux modèles possibles de la transmission : à partir de la malédiction atteignant un groupe spécifique minoritaire, une catastrophe bien plus large risque de se développer"⁵⁵.

Derrière une logique *a priori* purement professionnelle d'interprétation se profile pourtant plus globalement le recentrage politique de Dominique Jamet ; pour marquer son retour au *Quotidien de Paris* (qu'il avait quitté en 1987 après avoir pris position en faveur de François Mitterrand) et regagner un droit de parole alors que le contexte politique vient à nouveau de changer, le journaliste semble en effet avoir intérêt à exploiter politiquement cette affaire émotionnellement chargée : mobilisant une rhétorique au caractère alarmiste affirmé, se posant en défenseur de la moralité et de la santé publique contre "les millions de clients d'un film", il fustige... François Mitterrand, Jack Lang et... *Globe* (notamment le numéro spécial C. Collard du 10.16/03/1993 : "Cyril Collard : le fou d'amour"), grâce auxquels le "culte" du cinéaste aurait été rendu possible. Ses défenseurs sont assimilés par Dominique Jamet à des "complices".

53. On peut ainsi admettre avec Patrick Champagne et Dominique Marchetti "qu'est «scandaleux» ce que le champ journalistique, dans son ensemble, considère comme tel et parvient surtout à imposer à tous" (p. 43). Sur le poids de la presse sur la constitution des "scandales", voir Champagne (P.) et Marchetti (D.), "L'information médicale sous contrainte. A propos du "scandale du sang contaminé", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, n° 101-102.

54. L'"information" est, évidemment, invérifiable. Mais il suffit ici qu'elle soit "plausible" "aux yeux du sens commun, et la concordance des reportages, fruit de la communauté des schèmes interprétatifs engagés et des matériaux bruts partagés par les journalistes de tous bords, est là pour produire un effet d'objectivité qui garantit leur succès", Wacquant (Loïc J.-D.), "Le gang comme prédateur collectif", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, 199, p. 100.

55. Herzlich (C.) et Pierret (J.), "Maladie et médiatisation : le cas du sida", article précité, p. 339.

Ce repositionnement politique du journaliste du *Quotidien* se double d'une stratégie de démarcation à usage interne : la cible officieuse de ses critiques s'élargit, en effet, aux représentants du milieu culturel cinématographique et littéraire de gauche fréquenté par Collard, berceau — toujours selon Dominique Jamet — de propagation du virus. L'idée véhiculée est en définitive que ces "ennemis de l'intérieur" seraient coupables de la "déréliction morale du pays", de la "corruption" et de la "décadence de la civilisation". Comme d'autres journalistes, il participe ainsi à construire l'idée, politiquement chargée, que le sida "n'atteint pas seulement les corps mais la culture et les valeurs de la fin du XXème siècle"⁵⁶. La disqualification répugnée de ce "Paris des Nuits fauves" avait déjà été entamée une semaine auparavant en termes plus euphémisés, lors de la soirée télévisée "Tous contre le sida", ses détracteurs estimant dans la presse du lendemain qu'il avait montré là "son vrai jour", en défendant le "sexe facile" et l'usage du préservatif.

Si l'on admet avec Patrick Champagne et Dominique Marchetti que "la reprise d'une information par d'autres supports est comme une sorte de vote interne par lequel la profession choisit quotidiennement, pour elle et pour tout le monde, ce qui est important"⁵⁷, il semble que Dominique Jamet ait réussi son "coup"⁵⁸ : s'engouffrent dans la brèche à sa suite Patrice de Plunkett, directeur de la rédaction du *Figaro* et catholique fervent, Alain Griotteray, député U.D.F.-P.R., éditorialiste et directeur délégué du *Figaro Magazine*, ainsi que Jean Ferré (*Figaro et Figaro Magazine*, 16.04.1994). Dans ce cadre compétitif, la stratégie de dramatisation et de démonisation, orchestrant et amplifiant le scandale⁵⁹, perdure, toujours dans la presse conservatrice, avec son organe le plus diffusé, *France-Soir* : appelant à l'émotion publique, le quotidien fait sa "une" avec la photo du visage de la petite-fille de Suzanne Prou, étiquetée "victime", et celle de Cyril Collard, qualifié, lui, de "coupable", de "salaud". Notons que le journal reste ainsi fidèle à son mode habituel de traitement de la maladie depuis son apparition : le quotidien a, en effet, toujours évoqué le sida plus souvent par le biais d'anecdotes, volontiers dramatisantes et sensationnalistes, que d'articles de fond⁶⁰.

56. Herzlich (C.) et Pierret (J.), *Ibid.*, p. 339.

57. Champagne (P.) et Marchetti (D.), "L'information médicale sous contrainte. A propos du "scandale du sang contaminé", article précité, p. 62.

58. On retrouve ici la notion d'interdépendance développée par Norbert Elias, qui rappelle : "comme au jeu d'échecs, toute action accomplie dans une relative indépendance représente un coup sur l'échiquier social, qui déclenche infailliblement un contrecoup d'un autre individu (...). limitant la liberté d'action du premier joueur", in *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 152-153.

59. Sur la dramatisation des problèmes comme ressources des journalistes et des professionnels de la politique, voir Champagne (P.), *Faire l'opinion*, Paris, Minuit, 1990 ; "La manifestation comme action symbolique", in Favre (P.) (dir.), *La Manifestation*, Paris, Presses de la F.N.S.P., 1990, pp. 339 et s. et "La construction médiatique des "malaises sociaux", précité. Voir aussi Edelman (M.), *op. cit.*

60. A ce sujet, voir Verbaere (I.), *Le Sida à la une de France-Soir. Les dits et les non-dits*, mémoire de maîtrise I.C.S.T., octobre 1988.

La controverse médiatique prend une telle ampleur qu'une mobilisation de riposte défendant le cinéaste s'organise autour de la rédaction de *L'Événement du Jeudi* : l'hebdomadaire lui consacre un dossier spécial (21.27/04/1994), où les éditorialistes à l'origine de la divulgation du scandale sont sommés de s'expliquer. Cette réaction peut s'analyser plus profondément comme une nouvelle illustration des rapports de forces à l'intérieur du champ journalistique, et des luttes autour de la définition légitime de l'information. Jérôme Garcin titre ainsi "*Tous contre Collard ?*", et critique vigoureusement la violente campagne de "*lynchage médiatique*" dont il estime que le cinéaste fait l'objet *post-mortem* : "*au nom du salut public, la profanation succède à la délation*", affirme-t-il. Le cinéaste est présenté comme un "*bouc émissaire*", un "*exutoire manichéen*", utilisé comme prétexte pour opposer les "*prétendus coupables, les fidèles des Nuits Fauves, et (...) les victimes désignées, les gens vertueux qui lisent Le Figaro Magazine ou le Quotidien de Paris*". Montant en généralité et soulignant les possibles effets pervers de la conception du sida "*péril*" développée par une frange de la presse conservatrice⁶¹, il estime que cette campagne de stigmatisation médiatique a pour effet (sinon pour but) "*de jeter l'opprobre et la suspicion sur tous les sidéens*". Dans le même hebdomadaire, Laurent Neumann développe un argumentaire plus directement politique et estime que si le "*mythe Collard*" n'a pas été attaqué plus tôt, c'est parce que ce type de dévoilement n'apparaissait pas "*politiquement correct*", dicible au sein des différentes rédactions avant le printemps 1994 et le retour de la droite au gouvernement.

Interrogé par *L'Événement du Jeudi* (21.27/04/1994) sur la polémique suscitée par son éditorial, Dominique Jamet persiste, mais se sent cette fois sommé de prendre position plus nettement qu'une semaine auparavant sur le terrain du "débat d'idées". Adoptant une chronologie occultant *a priori* toute dimension politique, il fait alors de la soirée télévisée contre le sida du 7 avril 1994 le début de "*l'ère de la responsabilité*", alors qu'"*il y a moins d'un an, nous célébrions le dieu Collard. (...) Aujourd'hui, nous louons le dieu latex*". Rappelant qu'avant la polémique, "*Cyril Collard était (...) un symbole positif, un mythe. (...) La Nuit des Césars le divinise. Dans le discours médiatico-mondain moraliste, Cyril Collard est intouchable. C'est du terrorisme intellectuel. (...) Aujourd'hui, (...) Collard est devenu un intouchable au sens de la caste en Inde. Un paria*", il réaffirme avec une rare violence : "*je redis aujourd'hui, calmement, que Cyril Collard est un criminel irrespon-*

61. La conception, objectivement fautive, mais symboliquement rentable, du sida "*péril*" sournois, "*attribué à l'environnement, (...) donc soustrait soit à tout contrôle, soit au contrôle de l'individu*", réactivée notamment par Dominique Jamet (mais bien avant lui par l'extrême-droite, dès 1986), s'oppose à celle du sida "*risque*" ("*danger librement accepté et individuellement évitable*"), accréditée par les campagnes publiques d'information et les associations de lutte contre le sida. Sur cette distinction [inspirée de Luhmann (N.), *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Francfort, Suhrkamp, 1988 et "Risiko und Gefahr", in *Soziologische Aufklärung*, vol. 5, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990, pp. 131-169], voir Hahn (A.), Eirmbter (W.-H.) et Jacob (R.), "Le sida : savoir ordinaire et insécurité", in *Actes de La Recherche en Sciences sociales*, 199, notamment p. 81.

sable, qu'il a commis un homicide par imprudence. Ce n'est pas un assassin, ce n'est pas Touvier, c'est un chauffard de l'amour. (...) C'est un criminel irresponsable". Toujours dans la même logique de surenchère, Dominique Jamet prête au film des effets néfastes très puissants, puisque les comportements dont Cyril Collard est supposé faire l'apologie mettraient en péril rien moins que la santé publique du pays. Et le journaliste de généraliser, continuant à privilégier le registre de la culpabilisation et à prôner l'observance de mesures antisida autoritaires : "Si, comme cette soirée télévisée nous l'a rabâché, le sida est vraiment la catastrophe de cette fin de siècle, il faut ouvrir le débat et poser deux questions essentielles : 1) Faut-il ou non dépister le virus de façon systématique ? (...) Faut-il (malgré le danger d'une telle mesure — atteinte à la vie privée, caractère policier —) pour autant laisser se propager la maladie ?⁶² 2) Faut-il ou non punir celui qui, se sachant séropositif, ne prend aucune précaution avec son ou ses partenaires ?⁶³ (...) Je suis partagé. (...) Moralement, une telle attitude est ignoble et condamnable. (...) A moyen terme, il faudra, je crois, opter pour la solution prônée par l'Académie de médecine : quand un médecin sait qu'un de ses patients est porteur du virus, il peut avoir le droit de prévenir ses partenaires. (...) A l'époque de la syphilis, des médecins n'hésitaient pas à violer le secret médical en prévenant les partenaires des patients touchés. Ce qu'on perdait en liberté, on le gagnait en sécurité".

De même, Françoise Giroud, interrogée par l'hebdomadaire, affirme ne pas regretter son "indiscrétion", portant pourtant sur des aspects présumés d'une vie privée que la principale intéressée, Erika Prou, souhaitait dissimu-

62. En 1992, 16,1 % des personnes interrogées au cours de la partie française de l'enquête internationale sur les "connaissances, attitudes, croyances et pratiques" (KABP) face au virus du sida s'estiment "d'accord ou peut-être d'accord" avec l'idée que "le consentement de la personne n'est pas indispensable avant le test de dépistage" (contre 18,9 % en 1990). L'opinion apparaît par conséquent fort réservée face à une mesure coercitive de prévention telle que le dépistage systématique ou opéré à l'insu des individus — résultats présentés par Moatti (J.-P.), Dab (W.) et Pollak (M.), "Les Français et le sida : les comportements évoluent", article précité, p. 1206. Dès 1988, avec la création des Centres de dépistage anonyme et gratuit, les concepteurs de la politique publique de prévention du sida font bien prévaloir la démarche volontaire des personnes.

63. Le caractère sensationnaliste des cas de contamination volontaire explique qu'ils soient régulièrement brocardés dans les médias [voir, par exemple, le témoignage d'un jeune homosexuel "propagateur conscient" du virus, rapporté par Monique Gehler dans son ouvrage *Adam et Yves, op. cit.*, et reproduit intégralement dans *L'Événement du Jeudi* (21.27/04/1994), au moment justement de l'exploitation de "l'affaire Collard-Prou"]. La sortie de deux films très controversés, l'un américain, *Kids* (novembre 1995), l'autre français, *N'oublie pas que tu vas mourir* (janvier 1996) a encore relancé ce débat. Le premier, réalisé par Larry Clark, raconte l'itinéraire d'un adolescent ignorant sa séropositivité qui, pour éviter de contracter la maladie, ne séduit que des jeunes filles vierges. Le second, mis en scène et interprété par Xavier Beauvois, relate l'histoire d'un jeune étudiant qui apprend sa séropositivité lorsqu'il effectue ses "trois jours" et qui sombre ensuite dans la drogue et la prostitution avant d'aller mourir à Sarajevo. Sur ce problème, voir Pollak (M.), *Les Homosexuels et le sida, op. cit.*, notamment pp. 91-92.

ler au grand public : "Je n'ai pas le sentiment d'avoir commis une erreur, j'ai donné une information. (...) Lorsque (Suzanne Prou) m'a dit qu'elle avait promis à sa petite-fille de ne jamais révéler le nom de Cyril Collard, j'avais déjà rendu mon Journal à l'éditeur". A l'instar de Dominique Jamet, l'éditorialiste du *Nouvel Observateur* tente de justifier son droit de regard, au nom du rétablissement de la "vérité" et de la "défense de la jeunesse", tentant ainsi d'affirmer son impartialité et son indépendance ; l'attendrissement et l'émotion entourant le cinéaste l'exaspèrent : "Je trouve insupportable l'auréole romantique dont on a entouré ce garçon. (...) Aujourd'hui, on fait comme si on ignorait que Cyril Collard avait le sida. Or il l'a écrit lui-même, en précisant qu'il lui arrivait de faire l'amour sans préservatif ! (...) Cet "ange de la mort" qui sème le sida dans une sorte d'apothéose, c'est une image détestable pour les jeunes qui en sont atteints. Croit-on vraiment qu'ils vivent cette horreur comme une histoire romantique ? Quant à la presse, elle a beaucoup fait pour donner de lui cette image de héros des temps modernes"⁶⁴.

Les logiques des postures d'indignation adoptées par Françoise Giroud et Dominique Jamet semblent donc davantage conditionnées par des propriétés analogues communes aux deux journalistes, en particulier leurs situations sociales en "porte-à-faux" (brouillage du clivage droite/gauche, trajectoires en déclin relatif ou en reconversion, vieillissement social, multipositionnalité et proximité par rapport aux champs journalistique, politique et artistique) que par leur positionnement politique conjoncturel. Singulièrement complexes à décoder, ces deux interprétations exemplaires témoignent, s'il en était besoin, de la difficulté à déterminer des lois générales d'appropriation des produits symboliques artistiques, dont le caractère aléatoire apparaît encore redoublé lorsque ces biens circulent d'un espace social à l'autre, multipliant ainsi les possibilités de "télescopages" dans leurs réceptions.

64. Les termes de cette "analyse" (?) se retrouvent jusque dans les dénonciations et les "étonnements" de certaines recherches universitaires. Le livre et le film de C. Collard s'avèreraient "condamnables" car les comportements évoqués constitueraient "une brutale et presque méthodique négation des Droits de l'homme" ; ainsi cette réflexion de Raphaël Draï fustigeant ces "hagiographies de situations dégradantes, néanmoins érigées en « causes » euphémisant ou occultant le véritable attentat à la dignité humaine contre soi et contre autrui commis de manière délibérée sinon totalement consciente par le présumé héros. (...) Que faut-il héroïser dans l'attitude d'un jeune homme qui se livre volontairement à la plus profonde et systématique des souillures, qui attend de lui-même si fortement à sa propre dignité humaine que l'on se demande tout simplement en quoi il respecte une idée minimale des droits dont par ailleurs il réclame d'outre-tombe l'observance ?" ("La banalisation des objets de scandale. Variations sur la notion variable de bonnes mœurs", in CURAPP, *Les bonnes mœurs*, Paris, PUF, 1994, pp. 141-142). Outre le thème de la "souillure", du "pur" et de l'"impur" mis en avant, la maladie est ici envisagée comme "faute", conséquence et punition d'une dépravation sexuelle librement consentie ; cette stigmatisation permet de rejeter C. Collard dans l'"inhumanité". De même, Michel Tibon-Cornillot (EHESS) s'interroge : "Pourquoi donner comme héros en pâture à la génération «Mitterrand» un bisexuel pervers qui contamine son amie non seulement au cinéma mais dans la réalité ?", "Contagion médiatique et diffusion épidémique. Les mises en scène du corps moderne", in *Quaderni*, n° 29, printemps 1996, p. 168.

Pour ne pas conclure. Réceptions et recodages : des malentendus socialement intéressés et scientifiquement intéressants...

En soulignant le caractère polysémique du produit esthétique, une telle étude présente pour le politiste l'intérêt de montrer qu'il est parfois nécessaire, pour tenter de comprendre le politique, d'étudier des espaces non politiques où il s'exprime pourtant sans euphémisation. En effet, dans certaines conjonctures, tout se passe comme si la condition même de l'invective ou du débat politique était précisément de surgir hors champ politique, à propos d'objets eux-mêmes *a priori* non politiques. Le déplacement des enjeux politiques vers le champ artistique (notamment cinématographique ou littéraire) permettrait ainsi, mais dans la dénégation, l'expression non euphémisée d'argumentaires politiquement orientés, qui ne pourraient s'exprimer sous cette forme crue au sein du champ politique. L'ambivalence intrinsèque du produit artistique rend en effet possible ce processus : en tant que produit esthétique, il s'autorise de l'autonomie et de la spécificité du champ de production symbolique ; il déroge en outre simultanément aux règles habituelles de la prise de position politiquement orientée. Même s'il est présenté comme esthétique, un produit artistique, qu'il soit cinématographique ou littéraire, demeure donc essentiellement polysémique, autorisant des réceptions multiples et éclatées.

La logique du flou entourant la transgression relative d'un cinéaste multi-positionnel, dont l'engagement politique demeure incertain, peut permettre d'éclairer le double jeu dont l'auteur et ses exégètes successifs semblent prisonniers. Le caractère autobiographique et réaliste revendiqué d'une œuvre fictionnelle circulant dans différents espaces sociaux multiplie en effet à l'infini les jeux de miroirs possibles et redouble encore les malentendus intéressés dans ses appropriations⁶⁵.

65. Pour un processus analogue de production et d'appropriations, indistinctement esthétiques et politiques, d'une œuvre littéraire cette fois, voir Charpentier (I.), "De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux", in *Politix*, n° 27, 3ème trim. 1994, pp. 45-75.