

Créer pour mieux voir : Image(s) du sida et enjeux de la représentation dans *120 battements par minute*

ROMAIN CHAREYRON

University of Saskatchewan / Canada

✉ roc104@usask.ca

RÉSUMÉ. À travers l'analyse du film de Robin Campillo *120 battements par minute* (2017), cet article se propose d'interroger le rôle des images dans notre conceptualisation de l'épidémie de sida. En choisissant de porter à l'écran un pan de l'histoire française récente dont la fiction s'est peu emparée – les luttes menées par Act Up-Paris durant les années 1990 – le film s'attache à effectuer un réexamen du passé du point de vue de celles et ceux qui ont combattu pour une plus grande justice sociale mais qui ont longtemps été relégués aux marges. Comme le montrera cet article, en prenant pour sujet une association dont le message politique reposait en grande partie sur l'image qu'elle véhiculait et qui se voulait un contre-poids aux discours politique et médical de l'époque, le film participe d'une mise en abyme des enjeux de la représentation et du regard qu'elle induit. Cela nous amènera à réfléchir sur la force du visuel à incarner un message, ainsi que sa capacité à nous amener à penser le monde social. Nous nous intéresserons plus

MOTS-CLÉS :

Campillo ;
sida ;
Act Up-Paris ;
représentation ;
image

Pour citer cet article

Chareyron, R. (2021). Créer pour mieux voir : Image(s) du sida et enjeux de la représentation dans *120 battements par minute*. *Hybrida*, (3), 35–60. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21528>

particulièrement à la relation entre image, mémoire et connaissance à travers une analyse sémiotique de l'image filmique qui nous permettra de mettre en avant le phénomène de réflexivité à l'œuvre au sein du film. Dans cette optique, nous observerons la manière dont Campillo crée des images qui ont une fonction double: mettre à jour la convergence de l'intime et du collectif qui irriguait les actions d'Act Up-Paris et donnait au visuel sa force contestataire, tout en inscrivant sa propre représentation dans une démarche mémorielle dont le but est d'enrichir nos connaissances vis-à-vis du sida et des luttes menées par des individus trop longtemps «invisibilisés».

RESUMEN. *El poder revelador de la creación: imágenes del SIDA y los significados multifacéticos de «representación» en el BPM de Robin Campillo.* A través del análisis de la película BPM (2017) de Robin Campillo, este artículo busca analizar el papel de las imágenes en nuestra conceptualización de la pandemia del SIDA. Al optar por documentar un momento de la historia reciente de Francia desatendido por el cine (específicamente, el activismo de Act Up-Paris durante los años 90 y su lucha por la justicia social), la película se esfuerza por recordar el pasado a través de los ojos de aquellos individuos cuyas acciones fueron fundamentales para crear conciencia sobre la negligencia del estado en el manejo de la pandemia. Se argumenta que al decidir presentar a una organización cuya imagen pública fue fundamental en su lucha contra el status quo que rodea al sida, el régimen visual de la película se basa en una *mise-en-abyme* del concepto de «representación» que permite al espectador reflexionar en la forma en que las imágenes pueden moldear nuestra comprensión de los fenómenos sociales. Nos centraremos más particularmente en la relación entre imágenes, memoria y conocimiento a través de un análisis semiótico de la imagen fílmica que nos permitirá resaltar el diálogo constante que la película establece entre el medio en sí (es decir, la imagen fílmica y los diversos elementos que participan en su creación) y su temática. Desde esta perspectiva, observaremos como Campillo crea imágenes que tienen una doble función: actualizar la convergencia de lo íntimo y lo colectivo que irrigó las acciones de Act Up-Paris y dio a lo visual su fuerza de protesta, todo inscribiendo su propia representación en un proyecto conmemorativo cuyo objetivo es enriquecer nuestro conocimiento sobre el sida y las luchas lideradas por individuos que, durante mucho tiempo, han permanecido invisibles.

SUMMARY. *The Eye-Opening Power of Creation: Images of AIDS and the Multifaceted Meanings of "Representation" in Robin Campillo's BPM.* Through the analysis of Robin Campillo's film *BPM* (2017), this article seeks to analyze the role of images in our conceptualisation of the AIDS pandemic. By choosing to

PALABRAS CLAVE :

Campillo ;
sida ;
Act Up-Paris ;
representación ;
imagen

KEY-WORDS : document a moment in France's recent history that has been given little attention by cinema – namely Act Up-Paris' activism during the 90s and its fight for social justice – the film endeavours to revisit the past through the lens of those individuals whose actions were instrumental in raising awareness of the state's negligence in its handling of the pandemic. It is argued that by deciding to portray an organization whose public image was instrumental in its fight against the status quo surrounding AIDS, the film's visual regimen rests on a *mise-en-abyme* of the concept of "representation" that allows the viewer to reflect on the way images can shape our understanding of social phenomena. We will more particularly focus on the relationship between images, memory, and knowledge. A semiotic analysis of the film image will enable us to highlight the constant dialogue the film establishes between the medium itself (i.e. the film image and the various elements that participate in its creation) and its subject matter. We will observe how Campillo creates images whose meaning is twofold: they shed light on the convergence of individual and community concerns that sustained the various public actions undertaken by Act Up-Paris, and how the latter perceived images as a disruptive force designed to unsettle the status quo surrounding the AIDS epidemic. By choosing to represent individuals whose involvement was instrumental in transforming people's perception of AIDS but who have long remained invisible, the director also intends to create images that will enrich and deepen our knowledge of a recent yet little-known period of modern history.

1. Introduction

« L'art est un mensonge qui dit la vérité »
Jean Cocteau

Dès sa présentation au Festival de Cannes, où il obtint le Grand Prix du Jury, le film de Robin Campillo *120 battements par minute* (2017) a suscité l'engouement de la critique ainsi que du public. Engouement qui s'est par la suite confirmé lors de son exploitation en salles, avec plus de 855 000 spectateurs en France métropolitaine, auxquels s'ajoutent plus de 260 000 spectateurs à l'international.¹ Ce succès populaire se doublera d'une reconnaissance de la profession lors de la cérémonie des César durant laquelle le film recevra 6 récompenses, dont celle du meilleur film. L'action du film, situé au début des années 1990, débute avec l'arrivée de Nathan (Arnaud Valois) au sein d'Act Up-Paris et sa rencontre avec Sean (Nahuel Perez Biscayart), un mili-

¹ Source: jpbox-office.com

tant de la première heure aux méthodes radicales qui se sait condamné par la maladie. À travers leur histoire d’amour et leur engagement sans faille dans les combats menés par l’association, le film offre une radiographie de la société française de l’époque ainsi que de l’organisation interne d’Act Up-Paris, l’implication de ses membres mais aussi les dissensions qui pouvaient naître face aux méthodes employées pour alerter la population. Parmi les éloges adressés au film, reviennent régulièrement la faculté du réalisateur à faire pénétrer le spectateur au cœur du militantisme des années 1990 en France, ainsi que sa capacité à ne pas faire de son film une œuvre mortifère, mais à se situer au contraire du côté de la vie et de l’énergie combative qui irriguait les actions menées par Act Up-Paris. Pour Fabien Reyre « *120 battements par minute* vibre à chaque plan, exulte d’un désir de vivre et de se battre, de donner à voir et à entendre, de rendre visible » (Reyre, 2017, para. 3) C’est précisément sur cette volonté de « donner à voir » un moment de l’histoire récente ainsi qu’une communauté d’individus jusque-là peu représentés au cinéma que nous souhaitons nous pencher dans cet article. En effet, s’il n’est pas le premier film français à aborder la question du sida,² il est en revanche le seul à ce jour à avoir mis en scène avec une telle attention les luttes qui ont mené à une plus grande reconnaissance ainsi qu’à une meilleure prise en charge des personnes atteintes du VIH.³ Avant lui, dans le domaine de la fiction, seul *Les Témoins* d’André Téchiné, sorti en 2007, avait abordé l’épidémie du sida sous un angle historique mais, à l’inverse du film de Campillo qui s’appuie avant tout sur le collectif et la force de l’engagement militant, celui de Téchiné était fondé sur l’intime en ce qu’il s’intéressait principalement aux répercussions de la maladie sur un petit groupe d’individus. De plus, en plaçant son récit durant les années qui ont vu l’apparition du sida en France, Téchiné s’attache à montrer la sidération qui a frappé les individus confrontés pour la première fois à ce virus. Le film de Campillo se situe quant à lui dans la période la plus sombre de l’histoire du sida, à un moment où le virus est connu et où les morts se comptent par centaines de milliers, tandis que les pouvoirs publics et la population restent aveugles au sort de celles et ceux qui meurent dans l’ombre et dans l’oubli.

² Notons, parmi les plus connus : *Encore* (Paul Vecchiali, 1988) ; *Les Nuits fauves* (Cyril Collard, 1992); *N’oublie pas que tu vas mourir* (Xavier Beauvois, 1995); *Jeanne et le garçon formidable* (Ducastel et Martineau, 1997); *Drôle de Félix* (Ducastel et Martineau, 2000); *Les Témoins* (André Téchiné, 2007); *Théo et Hugo dans le même bateau* (Ducastel et Martineau, 2016); *Plaire, aimer et courir vite* (Christophe Honoré, 2017).

³ Nous souhaitons préciser ici qu’en 1995 est sorti un documentaire de 40 minutes réalisé par Brigitte Tijou et intitulé *Portrait d’une présidente*. Ce documentaire dressait le portrait de Cleews Vellay, qui fut président d’Act Up-Paris de 1992 à 1994.

Une fois posée la signification particulière que revêt le film de Campillo en tant qu'œuvre permettant la (re)découverte d'un moment clé dans l'histoire des luttes contre le sida en France,⁴ il convient de s'intéresser à la manière dont le désir de montrer et de rendre visible trouvent à s'exprimer au sein du film. Car si ce dernier a valeur de témoignage, son intérêt ainsi que sa qualité résident tout autant dans sa thématique que dans le traitement qui va en être fait par le réalisateur. Campillo cherche, à travers sa mise en scène, à trouver un langage visuel qui se fasse l'écho des valeurs portées par Act Up-Paris, à savoir « un refus absolu de la résignation, une indignation jamais lassée contre la fatalité de la mort, une colère transmutée en énergie combative envers tous ceux qui ont failli » (Roth-Bettoni, 2017, p. 82). Le film de Campillo s'inscrit alors dans cette veine du cinéma engagé face à la question du sida tel que le définit Didier Roth-Bettoni pour qui un tel cinéma ne se contente pas :

[...] d'enregistrer les conséquences de la maladie [...] ou de panser les plaies, mais bien construire un discours cinématographique rageur qui soit un prolongement (voire un dépassement) des luttes politiques et sociales portées par les associations les plus en pointe dans ce corps-à-corps avec le virus. (Roth-Bettoni, 2017, p. 79)

Pour reprendre les termes de l'auteur, c'est sur le « discours cinématographique » proposé par Campillo que nous souhaitons nous pencher, afin d'observer comment il fait de l'image de fiction le lieu d'un réexamen de l'histoire par le prisme des individus qui en ont été écartés. Cette réflexion sur la force « rédemptrice » du visuel est d'autant plus importante que le sujet du film – les actions menées par Act Up-Paris ainsi que son organisation interne – est lui-même porteur d'un questionnement sur le pouvoir

⁴ Nous souhaitons d'emblée préciser que les luttes d'Act Up-Paris pour une meilleure reconnaissance ainsi qu'une meilleure prise en charge des personnes atteintes du sida sont indissociables de leur engagement vis-à-vis des homosexuel.le.s. Comme le souligne Didier Lestrade : « Il existe donc, à Act Up, un devoir d'allégeance envers les séropositifs. Les séronégatifs savent intuitivement qu'ils leur doivent le respect [...] pour pousser le raisonnement plus loin et d'une manière crue : Act Up est un groupe où tous les hétérosexuels sont dans une situation subordonnée par rapport aux homosexuels. Ce sont les homosexuels qui ont le dernier mot » (Lestrade, 2000, p. 72). Si nous ferons, durant notre analyse, des liens entre la politisation de l'identité homosexuelle et de la lutte contre le sida menée par l'association nous tenons également à préciser que cela ne constituera notre unique angle d'étude. Pour les besoins de notre analyse, nous nous intéresserons de manière plus globale aux stratégies mises en place par Act Up-Paris afin d'éveiller l'attention des politiques ainsi que du grand public aux ravages du sida ainsi que des populations les plus touchées par l'épidémie, et dont les homosexuel.le.s constituaient un groupe majoritaire. En opérant de la sorte, nous faisons écho à la mission d'Act Up-Paris qui se présentait comme « une association issue de la communauté homosexuelle et *veillant à défendre équitablement toutes les populations touchées par le sida* » (Broqua, 2009, p. 109 – nous soulignons). Christophe Broqua souligne d'ailleurs qu'« Act Up va progressivement devenir un acteur central *tant du mouvement associatif de lutte contre le sida que du mouvement homosexuel* » (Broqua, 2005, p. 21 – nous soulignons).

de l'image dans sa capacité à venir éveiller les consciences et à porter un message au plus grand nombre. La fabrique des images constitue ainsi l'une des préoccupations esthétiques majeures du film, tant sur le plan diégétique qu'extra-diégétique, et la mise en scène de Campillo participe d'une mise en abyme du concept de « représentation » dont le but est d'interroger le statut des images. Comment « bien montrer » ou « montrer juste » afin d'amener à une meilleure connaissance d'individus longtemps stigmatisés et *invisibilisés* ? Que peuvent les images dans notre compréhension du monde social ? Comment, à travers l'artifice, accéder à une forme de vérité ? Voici certaines des questions qui porteront nos réflexions sur le film de Campillo.

Notre démarche, dans cet article, consistera à analyser le rôle central des images dans nos processus cognitifs. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au statut que revêt l'image dans le film de Campillo. Nous observerons plus précisément la manière dont ce dernier ne cherche pas à faire de l'image le lieu de *la* vérité mais, à l'instar du souvenir, un agglomérat de subjectivités d'où émerge *une* vérité. Par le biais d'une analyse sémiotique de l'image filmique, nous nous pencherons ensuite sur le phénomène de mise en abyme qui parcourt le film, en nous intéressant à certains éléments de mise en scène – tels que le cadrage ou l'éclairage – auxquels Campillo a recours afin de mettre en évidence la force contestataire que représentait Act Up-Paris dans la société française des années 1990. À travers la représentation d'un groupe dont les actions reposaient elles-mêmes sur l'impact du visuel, le film redouble la croyance d'Act Up-Paris dans le pouvoir de l'image à éveiller les consciences, tout en révélant au spectateur « le dos des images », c'est-à-dire le substrat intime qui nourrissait les actions des militants. Nous terminerons en offrant une réflexion sur la manière dont Campillo, à travers le geste artistique, renforce les liens observés entre image, mémoire et connaissance, son œuvre venant à son tour enrichir nos savoirs quant au sida et aux actions menées par Act Up-Paris.

2. La vérité d'une image

L'ouvrage de Daniel Vander Gucht, *Ce que regarder veut dire*, nous offre des clés de lecture intéressantes pour débiter notre analyse. Si l'auteur y aborde l'usage de l'image – qu'elle soit photographique ou filmique – dans le domaine de la sociologie, les conclusions qu'il en tire nous semblent parfaitement trouver leur place au sein de la problématique qui est la nôtre tant le film de Campillo est travaillé par cette nécessité de rendre compte d'une réalité relativement méconnue. Comme le suggère le titre, regarder n'est jamais chose neutre, et il convient d'observer les mécanismes d'une

action qui, pour toute naturelle qu'elle nous paraisse, n'en demeure pas moins régit par un processus de sélection et d'organisation. Vander Gucht précise d'ailleurs que « regarder est une opération complexe qui suppose d'observer pour décrire, témoigner et (dé)montrer [...] » (Vander Gucht, 2017, p. 11). Ramené au domaine cinématographique, un tel constat impose que l'on s'intéresse au monde qui se déploie à l'écran et, plus précisément, à la manière dont ce dernier s'offre au regard du spectateur. Pour ce faire, il nous faut nous pencher sur les choix opérés par le réalisateur lors de la mise en images de son récit, à savoir la représentation. Stuart Hall en offre une définition qui souligne avec justesse la nature construite qui préside à tout acte de monstration : « representation [...] implies the active work of selecting and presenting, of structuring and shaping : not merely the transmitting of already-existing meaning, but the more active labor of *making things mean* » (Hall, 1982, p. 64 – nous soulignons). Nous allons revenir sur cette définition sous peu, mais ce que cette dernière fait tout d'abord ressortir est l'idée que le sens qui naît des images prend ses racines dans la vision du monde que le réalisateur cherche à communiquer. Martine Joly précise d'ailleurs qu'un écueil courant consiste à s'arrêter au caractère immédiatement identifiable d'une image, là où cette dernière se doit au contraire d'être contextualisée :

[...] reconnaître tel ou tel motif ne signifie pas pour autant que l'on comprenne le message de l'image au sein de laquelle le motif peut avoir une signification bien particulière, liée à son contexte interne comme à celui de son apparition, aux attentes et aux connaissances du récepteur. (Joly, 2004, p. 34)

Une image ne doit pas uniquement se voir, mais aussi s'interpréter. Il y a donc une puissance de l'image et de la représentation à structurer nos modes de pensée et notre perception du monde, qui fait dire à Vander Gucht que « [les] représentations du monde [...] sont notre moyen privilégié de nous le 'figurer', c'est-à-dire de le comprendre » (Vander Gucht, 2017, p. 21).

Ce préambule nous semble nécessaire afin de bien comprendre la position de Robin Campillo face à son sujet, ainsi que les choix de mise en scène qui en découlent. Pour cela, il nous faut tout d'abord nous arrêter sur le statut particulier des images dans le film, en ce que le réalisateur a choisi de s'intéresser à un pan de l'histoire récente peu ou mal connu du grand public. En effet, si l'image d'Act Up-Paris est généralement associée à des interventions publiques marquantes, telles que celle du 1^{er} décembre 1993 où l'association a recouvert l'obélisque de la place de la Concorde d'un préservatif géant, son organisation interne ainsi que l'engagement de ses militants au quotidien demeurent quant à eux largement méconnus. De plus, comme le rappelle Didier Lestrade, co-fondateur et premier président d'Act Up-Paris, dès sa création,

l'association s'est heurtée au mépris et à l'opprobre, l'amenant à dire « nous avons créé ce mouvement au milieu des insultes » (Péron, 2017, para. 1). À cela s'ajoute la méconnaissance des nouvelles générations, pour qui les engagements de l'association (voire même l'existence de cette dernière !) restent flous. Campillo lui-même constate cela lorsqu'il fait mention des réactions de certains spectateurs face au sujet du film : « Je me suis aperçu que les moins de 30 ans ne savaient même pas qu'Act Up avait existé. L'épidémie est devenue, depuis les trithérapies, un peu une banalité » (de Montigny et Wallon, 2017, para. 13). Incompris ou vilipendé lors de sa création, méconnu ou oublié par les plus jeunes aujourd'hui, le travail de prévention et de sensibilisation mené par Act Up-Paris semble se situer aujourd'hui encore dans un entre-deux : si l'association a marqué les esprits à travers certaines de ses interventions publiques, et que son mode d'action influencera grandement le monde associatif et militant en France,⁵ le travail de fond effectué par les militants demeure quant à lui largement ignoré.⁶

Comment, alors, donner à voir sous un jour nouveau une époque, un engagement et des individus avec lesquels on entretient des liens personnels mais dont le public n'a qu'une connaissance partielle, voir partielle ? Car il est important de préciser ici que le récit de *120 battements...* a de fortes résonances autobiographiques pour Robin Campillo : entré à Act Up-Paris en 1992, il en sera un des membres actifs durant plusieurs années.⁷ La dimension intime du récit pour le réalisateur ainsi que le substrat historique qui nourrit sa mise en scène ne doivent cependant pas nous faire oublier que nous nous trouvons devant une œuvre de fiction, revendiquée comme telle par le réalisateur : « j'ai [...] revu beaucoup de documents d'époque pour recadrer le champ de la réalité. Mais cela ne m'a pas empêché de manipuler un peu les faits au bénéfice de ce que je voulais raconter » (Alion, 2017, para. 6). Quelle position

⁵ Comme le notent Angélique Simmonet, Inès Schmitt, Maurane Sioul et Nancy Strazel : « [...] le cadre d'injustice et le répertoire d'action militant de l'association inspirent beaucoup d'autres initiatives qui la citent comme référence, comme Droit au logement et le mouvement des intermittents du spectacle » <https://salle421.eu/2018/01/04/act-up-paris-la-reconstruction-dun-symbole-de-la-lutte-contre-le-sida/> (consulté le 26 octobre 2021).

⁶ Comme le rappelle à juste titre Didier Lestrade dans l'ouvrage qu'il consacre à l'histoire d'Act Up-Paris, l'association a joué un rôle déterminant dans les avancées médicales ainsi que dans l'accès aux soins du plus grand nombre : « Un an après la naissance d'Act Up-Paris, la commission médicale fut créée. Depuis neuf ans, c'est la plus importante commission de l'association, ce qui signifie que le domaine médical est celui sur lequel Act Up a eu le plus d'influence [...] Il est en effet impossible de faire un historique des actions sans montrer à quel point certaines d'entre elles ont influé sur la société » (Lestrade, 2000, p. 117).

⁷ Lorsqu'il a rejoint Act Up-Paris en 1992, Robin Campillo était déjà familier avec l'association du fait du travail de montage qu'il effectuait alors pour les journaux télévisés de la chaîne de télévision France 3.

adopter alors face aux images qu'il nous présente ? C'est là que la définition de la représentation donnée précédemment prend tout son sens : comme le précisait Hall, « représenter » ne correspond pas à la simple translation d'événements du monde réel à l'écran, mais implique un processus artistique et décisionnel visant à créer une « pensée graphique » (Vander Gucht, 2017, p. 24) dont le but est de faire émerger un sens, et non pas uniquement véhiculer un sens préexistant. Cette démarche qui vise à faire signifier les choses à travers l'acte créatif ne nous apparaît cependant pas antithétique avec la volonté de réexaminer le passé qui anime le film. S'approprier ne signifie pas nécessairement falsifier, mais plutôt offrir un éclairage nouveau sur des faits, filtré par la subjectivité d'un individu. En outre, comme le note Hélène Fleckinger, donner à voir l'oppression dont a été victime un groupe minoritaire nécessite le recul que permet le processus de création : « la 'vérité' de l'oppression subie [...] ne saurait être immédiatement 'capturée' : elle doit nécessairement être construite, analysée, mise en forme » (Fleckinger, 2007, p. 147). Appréhendé sous cet angle, le travail de représentation n'est donc pas l'ennemi de la vérité, mais bien une étape nécessaire pour pouvoir aboutir à une réflexion, un point de vue. Une telle compréhension de l'image rejoint alors les propos de Vander Gucht, qui névalue pas cette dernière à l'aune de sa congruence avec la réalité extra-diégétique qu'elle choisit de représenter, mais qu'il perçoit davantage comme la concrétisation d'une pensée :

On admet assez facilement que le processus cognitif de compréhension de situations concrètes [...] passe par la représentation visuelle de nos connaissances comme de nos modes de pensée qui permet ainsi de pouvoir 'se représenter' le monde en même temps que de le penser [...] La raison graphique est donc une pensée visuelle qui permet dans un même élan l'élaboration des connaissances et leur communication sous forme d'une représentation. (Vander Gucht, 2017, p. 25)

Comprise ainsi, l'image a toujours quelque chose à nous apprendre, qu'elle puise dans la réalité brute des faits ou dans l'intimité de l'individu. Il s'agit davantage de trouver, par le biais de l'image, des moyens de « faire parler » le monde (Vander Gucht, 2017, p. 20) plutôt que de se borner à une reconstitution des faits stricto sensu. Si le film de Campillo peut donc à juste titre être considéré comme une œuvre mémorielle qui a pour but « de susciter un moment de partage et de réconciliation avec l'histoire » (Péron, 2017, para. 5), c'est sur la signification de ce terme qu'il convient de porter notre attention : est « mémoriel » ce qui est de l'ordre de la mémoire, du souvenir et qui est par essence sélectif et subjectif. Campillo explique d'ailleurs que lors de la création du film, il lui a fallu accepter « [...] les failles de la mémoire, qui dit de toute manière une vérité à laquelle le document n'a pas accès » (Alion, 2017, para. 6).

Ces propos nous semblent essentiels afin de comprendre le travail auquel se livre le réalisateur. Pour lui, la vérité de ce qu'il souhaite communiquer à l'image ne s'atteint pas uniquement par le biais d'une stricte adhésion à des faits concrets et objectifs, mais passe aussi par la transmission d'un ressenti, d'une expérience vécue tant sur le plan individuel que collectif.

Ceci est tout à fait frappant lorsque l'on s'intéresse à l'une des premières séquences du film, qui met en scène une des réunions hebdomadaires de l'association. Y est discuté le « zap »⁸ mené par un groupe de militants lors d'une conférence de l'Agence française de lutte contre le sida et qui ouvre le film. Nous allons revenir en détails sur cette séquence inaugurale, mais nous souhaitons ici nous intéresser aux débats concernant la manière dont ce « zap » a été mené, car les choix de mise en scène effectués par Campillo sont révélateurs de cette volonté d'intégrer le subjectif à la matière historique de son sujet. Durant cette séquence, plusieurs flashbacks font découvrir au spectateur le déroulement du « zap ». Le point de contention entre certains des membres est lié au fait que l'un des intervenants de la conférence ait reçu une poche de faux sang au visage et que, suite à l'agitation générée par cet incident, certains militants en aient profité pour le menotter sur scène. Outre le fait que le flashback soit la technique narrative privilégiée par le cinéma pour signifier l'acte mémoriel (voir Kilbourn, 2010, p. 45), le film nous donne à voir et à entendre la manière dont trois des militants participant au « zap » ont perçu les événements qui se sont déroulés. Chacun offre sa propre version des faits, qui diffère selon les individus. Sophie (Adèle Haenel), la militante qui prend la parole une fois sur scène, communique sa désapprobation face à la violence de l'action, Marco (Théophile Ray), le jeune garçon qui a jeté la poche de faux sang, exprime la confusion et le stress qui l'habitaient, tandis que Sean et Max (Félix Maritaud), qui ont menotté le conférencier, font part de leur satisfaction face au caractère percutant de leur intervention. À chaque fois, l'image se fait le double de la parole, afin que le spectateur puisse faire l'expérience des événements du point de vue de chacun des personnages. Les plans correspondant à l'expérience de Sophie fonctionnent sur le mode classique du champ/contre-champ lorsqu'elle adresse son

⁸ Les « zap » ainsi que les « die-in » représentés dans le film constituaient deux des modes d'actions privilégiés d'Act Up-Paris. Le « zap » désignait des interventions dont le but était de marquer les esprits afin d'attirer l'attention du public sur les injustices subies par les personnes atteintes du sida. L'usage du faux sang était une pratique courante lors de ces interventions. Le « die-in » consistait quant à lui à s'allonger par terre afin de figurer les morts du sida. Pour de plus amples informations sur l'organisation des « zap » voir l'article de Victoire Patouillard « Une Colère politique. L'Usage du corps dans une situation exceptionnelle : Le zap d'Act Up-Paris. »

réquisitoire au conférencier, soulignant par là le sérieux du propos de la jeune femme et sa volonté d'être entendue. Propos qui est brutalement interrompu par le geste de Marco. Les plans montrant ce dernier sont quant à eux filmés à la caméra épaulement afin de retranscrire l'appréhension du jeune homme lorsqu'il s'apprête à jeter la poche de faux sang. Finalement, le gros plan ainsi que le ralenti sur la nuque du conférencier au moment où la poche de faux sang vient éclater sur son visage mettent en valeur l'aspect spectaculaire de l'incident qui a incité Sean et Max à menotter le conférencier afin de rendre leur « zap » plus marquant.

À travers l'entrecroisement des regards portés sur un même événement, Campillo indique que la subjectivité va jouer un rôle important dans sa manière de restituer le passé et qu'il aborde les faits historiques non pas comme un bloc de vérités immuables, mais comme un amalgame de perceptions et d'expériences. Nous constatons également que, lors de certains plans, le réalisateur adopte une mise en scène qui épouse le caractère flou du souvenir. Lorsque Sophie dit ne pas savoir exactement qui a pris l'initiative de menotter le conférencier, plusieurs gros plans nous montrent des mains en train de saisir les poignets du présentateur afin de le menotter. L'incertitude du personnage trouve ainsi une illustration visuelle dans le film. En opérant de la sorte, le film de Campillo participe effectivement d'un travail de (re)connaissance de l'importance historique d'Act Up-Paris, mais en explorant la manière dont la sphère intime et la sphère publique interagissaient en permanence au sein de l'association et constituaient le terreau de son engagement.

3. La contestation à l'image/l'image de la contestation

Nous souhaitons à présent pousser plus avant notre analyse du style visuel du film et nous intéresser plus particulièrement à la manière dont vérité historique et création s'entremêlent à l'image afin de véhiculer un point de vue car, comme le souligne Vander Gucht « il y a une pensée dans le langage visuel, comme dans le langage verbal ou le langage mathématique » (Vander Gucht, 2017, p. 50). À l'instar d'Act Up-Paris, Campillo veut faire de l'image le lieu de contestation de l'ordre établi, en plaçant au cœur du dispositif filmique des individus longtemps maintenus dans l'ombre. La séquence d'ouverture du film constitue un parfait exemple de cela. Lors de cette séquence, le spectateur est plongé *in medias res* au cœur d'une intervention menée par Act Up-Paris. Cette dernière est directement inspirée d'une intervention menée par l'association le 13 mars 1992. Ce jour-là, le docteur Bahman Habibi, alors directeur médical et scientifique du Centre national de transfusion sanguine (CNTS)

et impliqué dans l'affaire du sang contaminé,⁹ se trouvait face à 300 spécialistes scientifiques dans l'enceinte de l'hôpital de la Pitié Salpêtrière, lorsque des militants d'Act Up-Paris ont envahi la scène, le traitant d'assassin et lui jetant du faux sang au visage, avant de le menotter. Si nous retrouvons ces éléments factuels lors de la séquence d'ouverture, il nous faut nous intéresser aux partis pris de mise en scène¹⁰ qui façonnent notre perception des événements afin de comprendre les enjeux de la représentation. Il apparaît alors que Campillo cherche à véhiculer, par le biais de l'image, certains des fondements de l'association, à savoir le refus de la honte et de la stigmatisation de la maladie ainsi que de l'*invisibilisation* qui frappait les personnes atteintes du sida. Il y parvient à travers le travail sur la bande son, ainsi que sur le cadrage et l'éclairage.

Le film s'ouvre sur un écran noir¹¹ et nous entendons, de manière atténuée, une voix qui semble être celle d'un conférencier. Son discours est entrecoupé par les bruits de respiration – beaucoup plus marqués – d'un groupe d'individus. La bande son est ainsi le premier élément de l'univers profilmique qui nous permette une amorce de spatialisation de l'action, puisque nous en déduisons que la personne qui parle se trouve au second plan, tandis que les individus dont nous entendons les respirations lourdes et saccadées se trouvent au premier plan. Cette difficulté à attribuer un sens précis à la représentation ne se dissipe que progressivement lorsque nous discernons la tête d'un homme, filmé de dos, et situé au second plan. Nous comprenons alors qu'il s'agit du conférencier dont nous entendions précédemment la voix. Ce dernier est représenté sur une scène, et les lumières vives qui l'éclairent créent un contraste visuel fort avec l'obscurité qui domine au premier plan. Alors que notre regard parvient à mieux distinguer la scène se déroulant au premier plan, nous comprenons que le réalisateur a choisi de nous placer aux côtés d'un groupe de militants d'Act Up-Paris alors qu'ils s'apprêtent à envahir la scène pour l'un de leurs « zap ».

La symbolique de la lumière ainsi que de l'espace dans ces plans inauguraux participent du langage cinématographique mis en place par Campillo puisque, pour reprendre les mots de Daniel Friedmann, la représentation a ici pour but de nous aider à « saisir et comprendre [...] les relations entre groupes et personnes, les relations de domination [...] » (Friedmann, 2013 p. 91). Nous constatons en effet que les militants

⁹ Le 25 avril 1991, une enquête révèle qu'entre 1984 et 1985, le Centre national de transfusion sanguine a sciemment distribué certains produits sanguins contaminés par le virus du sida à des hémophiles. On estime que plusieurs milliers de personnes auraient ainsi été contaminées.

¹⁰ Pour une définition des principaux termes d'analyse filmique utilisés dans cet article, se référer au glossaire situé en fin de texte.

¹¹ Nous pouvons voir ici un rappel du style visuel initié par ACT UP New York et ensuite repris par Act Up-Paris, où la phrase « SILENCE=MORT » en lettres blanches s'inscrivait sur fond noir.

d'Act Up-Paris, bien que situés au premier plan, demeurent dans l'ombre tandis que le conférencier au second plan constitue le point de focalisation principal du fait de l'éclairage. La mise en scène reflète ici le déséquilibre qui structurait alors la société, où les personnes atteintes du sida étaient ostracisées et stigmatisées, tandis que le discours médical construisait une typologie de la maladie le plus souvent biaisée et éloignée de la réalité.¹² C'est précisément contre un tel statu quo que s'élevait Act Up-Paris, et c'est la force disruptive de l'association qui est mise en scène dans la suite de la séquence lorsque les militants quittent les coulisses pour venir littéralement occuper le devant de la scène. Ce passage de l'ombre à la lumière cristallise l'engagement social et politique d'Act Up-Paris qui consistait à donner une voix et une visibilité à ceux qui en étaient privés et faire de la lutte contre le sida un enjeu politique et social majeur.¹³

Une fois sur scène, une militante prend d'ailleurs la parole afin de dénoncer l'incurie de l'Agence française de lutte contre le sida quant à son incapacité à mettre en place une campagne de prévention et de sensibilisation d'ampleur nationale, ainsi que dans sa prise en charge des populations les plus fragilisées par l'épidémie, telles que les femmes, les homosexuel.le.s, les consommateurs de drogues et les étrangers. Ainsi, dès les premières minutes du film, il apparaît que Campillo ne se livre pas à un simple exercice de reconstitution historique, mais cherche à mettre en images le projet politique d'Act Up-Paris qui consistait à politiser le sida afin d'en faire un enjeu de santé public majeur.¹⁴ Projet d'autant plus difficile qu'il était intrinsèquement lié aux revendications de communautés spécifiques (ethniques et sexuelles, entre autres) et se heurtait de fait aux valeurs républicaines françaises qui tendent à étouffer les demandes émanant de groupes ou d'individus distincts au profit d'une mise en avant du bien commun et de l'appartenance citoyenne

¹² Comme l'explique David Caron dans son ouvrage *AIDS in French Culture*, les discours qui ont accompagné les débuts de l'épidémie étaient ancrés dans une perception du sida comme symbole de l'altérité des individus infectés. Les images de la maladie sont ainsi venues se greffer à celles, déjà existantes, servant à stigmatiser les minorités sexuelles et ethniques : « [...] because it was originally associated with cultural others, such as sexual and ethnic minorities, as well as drug users and foreigners, AIDS incorporated the metaphorical network and narrative structures already in place in Western cultures to depict, define, and make sense of homosexuality, blackness, addiction [...] » (Caron, 2001, p. 3). Dans son chapitre d'introduction, Caron offre par ailleurs un survol historique de l'évolution de la médecine au sein de la société française qui permet une meilleure compréhension de la manière dont l'épidémie de sida a été conceptualisée à ses débuts par le corps médical (voir pp. 1-16).

¹³ Comme le note Claire E. Ernst dans son article « Activisme à l'américaine ? The Case of Act Up-Paris » : « Act Up-Paris has [...] given a great deal of attention to the notion that the scientific and medical community has been indifferent to the needs of the people with AIDS » (Ernst, 1997, p. 24).

¹⁴ Comme le note Thomas K. Nakayama : « Act Up-Paris was a political response to AIDES, the organization founded by [Michel] Foucault's partner, Daniel Defert » (Nakayama, 2012, p. 104).

à un socle de valeurs communes. Comme le souligne Claire E. Ernst : « under this Republican tradition, all particular identities – whether based on region, ethnicity, religion, gender, or sexual orientation – are considered a threat to the direct relationship between a universal citizenry and the state » (Ernst, 1997, p. 27). Afin d’entériner ce projet, l’association devra marquer les esprits pour modifier le regard que la population portait à l’époque sur le sida et les personnes qui en étaient atteintes. Pour Didier Lestrade, cela passera par « un électrochoc visuel, conceptuel et politique » (Lestrade, 2010, p. 83). C’est précisément sur la manière dont le film met en scène un groupe d’individus qui se mettaient eux-mêmes en scène que nous souhaitons à présent porter notre attention. Notre but sera d’observer comment cette mise en abyme de la représentation amène à une réflexion de plus grande ampleur sur les liens qui se tissent entre image et vérité.

4. L’image d’une image : pouvoirs disruptifs de la représentation

Une fois les militants montés sur la scène où se trouve le conférencier, Campillo illustre la manière dont se déroulaient les « zap » : les membres d’Act Up-Paris envahissent la scène au son de leurs sifflets en brandissant des panneaux qui dénoncent l’inaction de l’AFLS. Un des militants jette par la suite une poche de faux sang qui atteint le conférencier en plein visage avant que d’autres ne le menotent sur la scène. Un *modus operandi* similaire est à l’œuvre dans une des séquences suivantes, lorsqu’un groupe de militants envahit alors les locaux de *Melton Pharm*, un laboratoire pharmaceutique qui refuse de rendre public les résultats d’essais cliniques sur une nouvelle molécule qui pourrait améliorer la qualité de vie des personnes atteintes du VIH. Nous reviendrons plus en détails sur les choix de mise en scène opérés par Campillo dans ces deux séquences, mais nous souhaitons tout d’abord nous intéresser à ce qu’elles révèlent de l’ADN d’Act Up-Paris, à savoir les liens inextricables qui existaient entre militantisme et image publique, ainsi que l’aspect central que tenait l’image dans la genèse même de l’association. Dans l’ouvrage qu’il consacre à l’histoire d’Act Up-Paris, Didier Lestrade revient sur l’importance des images comme trait définitoire de l’association, mais également comme moyen privilégié d’une affirmation de soi. La création d’une identité visuelle forte puise son inspiration dans ce qui était déjà à l’œuvre à ACT UP New York¹⁵ et qui a grandement influencé Lestrade. Il dit à ce sujet :

¹⁵ ACT UP New York a été créé en mars 1987, tandis qu’Act Up-Paris a vu le jour en juin 1989. Bien qu’il n’y ait jamais eu de lien formel établi entre les deux groupes, Act Up-Paris s’est inspiré de son homologue américain, tant sur le plan esthétique qu’organisationnel.

Je n'ai jamais caché qu'au départ, ce qui m'a le plus attiré dans Act Up fut l'image. En tant que journaliste, le visuel du groupe me fascinait. Petit à petit, je comprenais ce que signifiait ce logo 'Silence = Mort'. Derrière ce slogan minimaliste se cachait tout une attitude, basée sur la visibilité, l'autoaffirmation, le radicalisme. (Lestrade, 2000, p. 26)

Le rapport étroit qui s'est très tôt tissé entre image et combat politique constitue d'ailleurs l'un des fondements de l'association, comme le souligne à nouveau Lestrade :

L'objectif initial était de remplir le vide créé par l'invisibilité des séropositifs. S'afficher en tant que séropositif en 1989 était en soi une révolution identitaire. Le fait d'appuyer cette affirmation par une image forte contribuait à l'effet de choc culturel que l'association voulait provoquer. (Lestrade, 2000, p. 86)

Act Up-Paris a donc créé des images du sida et, par extension, de celles et ceux qui en étaient atteints là où il n'en existait pas, ou bien celles existantes n'offraient qu'une vision partielle de la réalité de la maladie. Comme le rappelle très justement Philippe Mangeot¹⁶ « les années 1980 avaient été un long silence – sans récit ni image » (Chémery, Farjat, Gérard, Lalande, Vermeersch, Wahnich, 2018, p. 108). Christophe Broqua complexifie cette question de la représentation en expliquant que, durant la première décennie de l'épidémie, l'image du sida véhiculée auprès de la population se fonde sur une double méprise : d'une construction stigmatisante qui faisait du sida une maladie dont seuls seraient atteints les homosexuels, on passe à une volonté de sensibiliser le grand public aux dangers de la maladie qui occultera par la même ces derniers.

Il est connu que la désignation, au début de l'épidémie, des homosexuels comme seul groupe atteint a progressivement laissé place à la construction, par les acteurs de santé publique, d'une infection virale transmissible par des 'pratiques à risque' et concernant potentiellement tout individu exposé au virus [...] Si le sida a tout d'abord été construit comme maladie homosexuelle [...] tout le travail qui a suivi a consisté à le débarrasser de cette image, dès lors qu'a été envisagé le risque de diffusion en 'population générale' [...] Sans que l'on puisse véritablement parler d'un choix, la stratégie adoptée insistera sur le fait que tout le monde est exposé, et négligera longtemps la cible homosexuelle. (Broqua, 2005, pp. 18–19)

L'un des nombreux accomplissements d'Act Up-Paris aura ainsi été de permettre aux personnes jusqu'alors condamnées au silence et à l'invisibilité de créer leurs propres images dans une perspective d'émancipation et d'affirmation de soi. La mise

¹⁶ Philippe Mangeot a été le président d'Act Up-Paris de 1997 à 1999. Il a également participé à l'écriture du scénario de *120 battements par minute*.

en scène jouait donc un rôle central dans l'image publique véhiculée par Act Up-Paris. Robin Campillo lui-même note cet état de fait lorsqu'il dit :

Ce qui est frappant, c'est ce sens presque instinctif de l'image et de la mise en scène. Act Up est là comme un groupe d'acteurs qui débarque sur une scène de théâtre, que ce soit une institution, des bureaux de laboratoire, une réunion d'information [...] » (Péron, 2017, n.p.)

Comme le laisse entendre le réalisateur, mettre en scène les interventions de l'association telles que les « zap » participe alors d'une mise en abyme du concept de « représentation » tel qu'il a été défini précédemment, puisque nous retrouvons dans les actions menées par Act Up-Paris cette volonté de « faire sens » par l'image mentionnée précédemment par Stuart Hall. Cependant, une fois un tel constat énoncé, il convient d'observer ce que ce phénomène de réflexivité apporte à notre compréhension d'Act Up-Paris et en quoi il peut offrir un éclairage nouveau sur l'engagement militant de l'association. Il apparaît alors que Campillo parvient, par le biais de la mise en scène, à retranscrire l'urgence et la combativité qui animaient les militants tout en inscrivant leurs actions dans une réflexion de plus grande ampleur sur le contexte social et politique de l'époque d'où est née la nécessité d'imposer un message percutant et non consensuel. « L'esthétique comme politique » (Fleckinger, 2007, p. 133) qui était au cœur des préoccupations de l'association est également le moteur de la mise en scène de Campillo. Pour nous, sa volonté de faire de l'image le lieu de « réhabilitation » d'individus historiquement marginalisés et opprimés le situent dans la lignée du cinéma militant homosexuel français qui s'est développé durant les années 1970. Ce cinéma était avant tout animé par une volonté d'autoreprésentation, où les homosexuel.le.s prenaient la caméra afin d'offrir une image plus juste de leur vie et de leurs combats. C'est donc dans sa capacité à faire de la caméra le révélateur des combats collectifs et de l'espace de la fiction un lieu où les individualités brimées peuvent trouver à s'exprimer que le film de Campillo s'inscrit dans cette même veine militante. Comme l'explique Hélène Fleckinger dans le texte qu'elle consacre au cinéma militant homosexuel, l'une des principales caractéristiques de ce dernier est « de reconstituer l'histoire des individus, des communautés, des mouvements, à partir de la perspective même des dominé/e/s » (Fleckinger, 2007, p. 141). Ainsi, à l'instar de l'association qu'il met en scène, Campillo produit des images qui sont ancrées dans la réalité du vécu de celles et ceux qui font l'expérience de la maladie et qui luttent avec acharnement pour une meilleure reconnaissance.

Afin de mettre cela en relief, nous nous intéresserons à un élément de la représentation que l'on retrouve dans les deux premières séquences mettant en scène

les « zap » organisés par Act Up-Paris (lors de la conférence et dans les bureaux de *Melton Pharm*) et qui, selon nous, permet à Campillo de synthétiser visuellement le combat mené par l'association ainsi que les différentes formes de violence auxquelles ses membres se heurtaient : l'image de la main ensanglantée. La première occurrence a lieu lorsque le groupe de militants qui a envahi la scène s'apprête à menotter le présentateur. Marco, le jeune hémophile qui a projeté la poche de faux sang, profite de la confusion générale qui règne sur la scène pour se précipiter vers le rétroprojecteur où se trouvent les données du conférencier. Il appose alors sa main enduite de faux sang sur la vitre du rétroprojecteur. Un plan d'ensemble saisit l'écran blanc sur lequel sont projetés les données, maintenant recouvertes par l'empreinte de la main du jeune homme rougît par le faux sang. L'organisation spatiale au sein de ce plan fonctionne comme une duplication du dispositif cinématographique, puisque l'écran est positionné au centre du plan, tandis que le public qui assistait à la conférence se trouve dans la pénombre au premier plan. La lumière des projecteurs qui éclairent la scène dirigent également notre attention sur les militants d'Act Up-Paris et le panel de présentateurs, chacun situé d'un côté du rétroprojecteur et dirigeant leur regard vers l'écran. Le phénomène de mise en abyme qui émane de ce plan a pour but de souligner l'importance du visuel et de la création d'images marquantes dans la stratégie de communication de l'association et dont il a été fait mention auparavant. Cependant, à travers sa mise en scène, Campillo cherche à dépasser ce simple constat afin d'inscrire les actions d'Act Up-Paris dans un contexte historique, social et politique spécifique et leur redonner ainsi toute la valeur contestataire qui les irriguait.

Cette main ensanglantée symbolise à la fois la mainmise du discours médical de l'époque dans la manière de conceptualiser le sida¹⁷ et l'influence de ce discours sur la façon dont la maladie va être représentée auprès du grand public par les médias. Comme le soulignent Patrice Pinell et Christophe Broqua, la naissance d'Act Up-Paris coïncide avec une époque où :

[...] lorsqu'ils traitent du phénomène de séropositivité, de sa réalité, de ses conséquences à venir, les médias ont tendance à informer en insistant sur la dangerosité potentielle et sur l'invisibilité de ceux qui sont atteints du virus, tout en occultant par ailleurs leur parole. (Pinell et Broqua, 2002, p. 240)

¹⁷ Comme le notait très justement l'universitaire et activiste américain Michael Lynch à ce sujet : « Like helpless mice we have peremptorily, almost inexplicably, relinquished the one power we so long fought for... : *the power to determine our own identity*. And to whom have we relinquished it ? [...] the medical profession » (Lynch, 1982, p. 34 – *nous soulignons*).

C'est contre une telle construction sociale¹⁸ de la maladie et de celles et ceux qui en sont atteints que s'élevait l'association, et c'est cette démarche qui est illustrée de manière symbolique par l'image de la main dont la dimension et le fait qu'elle occupe une position centrale en font le point de focalisation du regard, tant au niveau diégétique qu'extra-diégétique. Cette symbolique se retrouve dans une des séquences suivantes, où la violence institutionnelle – ici symbolisée par l'industrie pharmaceutique et sa mainmise sur les avancées médicales – se double d'un discours sur la violence physique et la répression auxquelles l'association était confrontée. Il nous faut en effet comprendre l'affrontement des militants et de la police auquel nous assistons dans cette séquence comme s'inscrivant dans un contexte socio-politique plus large. Dans son avant-propos à l'ouvrage de Didier Roth-Bettoni *Les Années sida à l'écran*, Christophe Martet¹⁹ offre une radiographie saisissante du contexte sanitaire et politique de la France des années 80 et du début des années 90 face au sida. Il écrit :

Pour nous séropositifs, le scénario était écrit. Par d'autres. Dans les années 80, Jean-Marie Le Pen voulait nous parquer dans des 'sidatoriums', les laboratoires, eux, refusaient de s'intéresser au sida. 'Ça n'est pas un marché, ce n'est tout de même pas la grippe', avait déclaré le représentant d'un d'entre eux. Les politiques regardaient ailleurs. Pour certains, nous étions condamnés à subir notre sort en silence. À attendre sans broncher l'issue, forcément fatale. (Martet in Roth-Bettoni, 2017, p. 5)

L'abandon des politiques face à l'apparition puis l'explosion de l'épidémie est par ailleurs soulignée par Frédéric Martel dans la critique qu'il adresse aux années de gouvernance de François Mitterrand :

En définitive, la maladie, qui est apparue au moment de son élection [Mitterrand] en 1981 et a décuplé en l'espace de ses deux septennats, n'a jamais fait l'objet de la moindre appréciation de sa part. Ainsi, François Mitterrand est passé à côté d'un des principaux sujets de la fin du siècle, qui mêlait exclusion et discrimination, sans que rien ne permette d'expliquer cette bévue. (Martel, 1996, p. 333)

Durant la séquence qui se déroule dans les bureaux de *Melton Pharm*, le jeune Marco est malmené par un policier, et un plan américain le montre à travers l'une des parois vitrées des bureaux contre laquelle il est projeté avant de s'écrouler lentement au

¹⁸ Ce concept désigne les différents facteurs – qu'ils soient d'ordre culturel, historique, ou médical entre autres – qui entrent en jeu lorsqu'il s'agit de représenter des phénomènes complexes ou abstraits auprès du grand public. Pour plus d'informations à ce sujet, voir les pages qu'y consacre Kylo-Patrick Hart dans son ouvrage *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television* (p. 7).

¹⁹ Christophe Martet fut le président d'Act Up-Paris de 1994 à 1997.

sol. Durant sa chute, les trainées rouges de ses mains enduites de faux sang viennent entacher la vitre, créant un phénomène d'écho avec le plan analysé précédemment où la trace rouge de sa main, dont la taille était amplifiée par le rétroprojecteur, occupait le centre de l'écran. Cette correspondance n'est pas fortuite puisque, comme nous l'avons indiqué auparavant, elle participe du langage visuel du film dont le but est de venir contextualiser les actions menées par l'association. Au travers de ces deux séquences, l'empreinte de la main ensanglantée cristallise la difficulté du combat mené par Act Up-Paris et les nombreux obstacles qui se dressaient sur leur route, ainsi que l'urgence à agir pour mettre fin au statu quo et « transformer les représentations dominantes » (Broqua, 2005, p. 22) sur lesquelles se fondait la compréhension de la maladie. Là encore, Didier Lestrade résume parfaitement l'importance du visuel dans les combats menés par l'association lorsqu'il écrit « l'image est le reflet de ce qu'Act Up entreprend, d'une manière plus souterraine, pour lutter contre le sida » (Lestrade, 2000, p. 84). S'ils ne constituent que la partie immergée de l'iceberg, les événements publics tels que les « zap » jouent donc un rôle capital car ils sont le prolongement *visible* du travail effectué au quotidien par les militants.²⁰

La prégnance du visuel et la nécessité d'être dans l'action se retrouvent dans la mise en scène, à travers le travail effectué sur la profondeur de champ ainsi que sur le mouvement. La séquence, majoritairement composée de plans nous montrant les militants évoluer dans les couloirs étroits du siège de *Melton Pharm*, est constituée de travellings arrière ainsi que de travellings latéraux qui accentuent le fait que l'association était engagée dans une course contre la montre, car chaque minute perdue signifiait d'autres vies qui s'achevaient dans la souffrance et l'oubli. L'impact visuel recherché par l'association afin de mettre fin à cette omerta entourant la maladie est reproduit à l'écran par le travail sur la profondeur de champ que permettent les vitres qui séparent les bureaux. Ainsi, le faux sang qui y est répandu et par-dessus lequel les militants placardent des affiches où il est écrit « Assassin » créent un décor à la fois oppressant (l'arrière-plan est progressivement recouvert par le faux sang et les affiches) et visuellement percutant. En outre, la présence du faux sang et la démultiplication du mot « Assassin » tout au long de la séquence agissent comme un rappel permanent

²⁰ Comme illustré dans le film de Campillo, différentes commissions existent au sein de l'association (prévention, traitement et recherche, accès au soin, etc.) Janine Barbot note que ces commissions « ont [...] pour fonction de constituer des dossiers dans différents domaines [...] Ces dossiers permettent d'établir l'existence d'un scandale, d'une injustice nécessitant l'élaboration de stratégies de lobbying, d'actions publiques, que les commissions *soumettent à l'épreuve* de l'assemblée lors de la réunion hebdomadaire » (Barbot, 1995, pp. 113–114).

au spectateur que les actions auxquelles ils sont en train d'assister sont gouvernées par le besoin vital d'une prise de conscience de la part des pouvoirs publics. C'est en effet contre le désengagement du monde politique et le manque de transparence du monde médical de l'époque que l'association luttait sans relâche, ce qui la conduisait parfois à une surenchère dans les actions qu'elle menait.²¹ Le film ne fait d'ailleurs pas l'économie de la critique qui existait au sein même des militants quant à l'utilisation de méthodes jugées violentes et contraires à la démarche de l'association par certains d'entre eux. À la suite de la séquence d'ouverture, Campillo nous plonge dans l'une des réunions hebdomadaires de l'association où nous assistons aux divergences d'opinions concernant l'intervention menée lors de la conférence. Cependant, Campillo contextualise ces « zap » de manière à donner un sens aux images et à ne pas s'arrêter à leur aspect spectaculaire. Ou plutôt, il s'agit de montrer que ce spectaculaire est toujours nourri par l'urgence d'agir et la nécessité absolue d'une prise de conscience nationale des ravages du sida, qui étaient les fers de lance de l'association.

5. Réinvestir le hors-champ

Ainsi, après la frénésie du « zap » mené dans les bureaux de *Melton Pharm*, Campillo adopte une mise en scène plus apaisée lors de la séquence suivante, composée de plans fixes et rapprochés qui s'attardent sur les visages d'un groupe de militants qui se trouve dans le métro. Dans ce moment d'intimité, certains des personnages mentionnent la peur qu'ils ont chaque fois qu'ils participent à genre d'intervention, et un plan sur le personnage de Sean prenant son traitement nous ramène, de manière pudique et concrète, à la réalité de la maladie. Ces scènes nous semblent particulièrement importantes dans l'entreprise du film puisqu'en faisant se succéder le « zap » dans les bureaux de *Melton Pharm* et la séquence dans le métro, le réalisateur lie le public et le privé et nous rappelle à quel point l'engagement des militants d'Act Up-Paris prenait ses racines dans leur propre vécu, le personnel étant indissociable du politique dans le fonctionnement de l'association.

²¹ Didier Lestrade reconnaît d'ailleurs cet état de fait lorsqu'il dit « L'image d'Act Up a progressivement bénéficié d'une surenchère qu'on retrouvait dans les actions. Plus le temps passait et plus le besoin d'aller vers la démesure s'est imposé » (Lestrade, 2000, p. 81). Frédéric Martel explique quant à lui la manière dont les militants d'Act Up-Paris ont « zappé » François Mitterrand afin de dénoncer son désengagement face au sida : « Certains militants iront jusqu'à proposer de lancer le slogan 'Mitterrand, le sida tranquille', tandis que le 2 avril 1995, une pancarte ironisera : '330 000 séropositifs et 1 cancer de la prostate : qui dit mieux ?' Ce jour-là, une immense banderole noire clôt la marche contre le sida : 'Au revoir, Mitterrand... » (Martel, 1996, p. 333).

En opérant de la sorte, le film met en lumière ce qui demeurerait largement hors champ lors des reportages qui couvraient les interventions publiques d'Act Up-Paris, à savoir l'expérience vécue qui irriguait toutes les actions de l'association. Un reportage télévisé datant de 1991 illustre bien nos propos.²² Nous y voyons un groupe de militants devant l'église Notre Dame à Paris venus dénoncer les positions de l'Église, qui condamne le port du préservatif ainsi que l'homosexualité. Si le reportage parvient à rendre compte des motivations qui animent l'association ainsi que de « la stratégie propre à Act Up-Paris de scandalisation et de renversement du stigmaté » (Buton, 2005, p. 803) – nous voyons les militants pénétrer dans l'église pour interrompre la messe qui s'y donne – il nous semble malgré tout qu'une emphase soit portée sur le caractère clivant des méthodes employées par l'association au détriment du message profond porté par cette dernière. Ainsi, à l'intervention de l'association durant la messe succède des témoignages de fidèles qui condamnent avec véhémence la démarche des militants. Lorsque la journaliste demande à l'un d'eux s'il sait ce que réclame l'association, il lui répond « je m'en fous complètement ! » En choisissant de conclure sur ces commentaires, le reportage met en exergue l'incompréhension, voire le rejet brutal que pouvait susciter Act Up-Paris au sein de la population. Si, encore une fois, la violence symbolique des « zap » répondait à la violence institutionnelle « de la part de l'administration, des responsables politiques et scientifiques ou des firmes pharmaceutiques » (Buton, 2005, p. 803) et que, comme le reconnaît Didier Lestrade, « pendant des années [...] *'bad publicity was good publicity'* » (Lestrade, 2000, p. 55), une telle représentation ne reflète, selon nous, qu'une partie de la réalité de ce qu'était Act Up-Paris. Ce que la fiction et le recul historique permettent à Campillo est précisément de parvenir à cette « mise en forme » du réel mentionnée précédemment par Hélène Fleckinger. En investissant le terrain du personnel et de l'intime dans lesquels Act Up-Paris puise une grande part de son engagement et de sa puissance contestataire, le film enrichit notre (sa)voir concernant le militantisme actupien, puisqu'il y ajoute une nouvelle strate interprétative.

En choisissant de montrer la fatigue et les doutes des militants à la suite de leur intervention dans les bureaux de *Melton Pharm*, mais aussi en représentant les désaccords entre les membres au sortir d'un « zap », le film s'éloigne de toute représentation unidimensionnelle pour nous faire entrer dans l'épaisseur de la réalité intime, sociale et politique qui enrobait les actions d'Act Up-Paris. Comme le note Maurice Blanchot « voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion » (Blanchot, 1955, p. 25). Ainsi, la mise en scène et

²² Lien: <https://www.youtube.com/watch?v=cT7JitQxt0s> (consulté le 26 octobre 2021).

le montage, qui constituent la grammaire du langage cinématographique, sont autant d'étapes qui participent de la construction d'un regard sur un événement et offrent le recul nécessaire permettant une meilleure lisibilité de ce dernier. Il apparaît alors que l'image filmique peut ce qui semblait faire défaut aux archives visuelles de l'époque, à savoir, rappeler qu'une image a toujours plus à dire que ce qui se livre à nous dans l'immédiateté du regard. Les interventions publiques d'Act Up-Paris, pour autant polémiques qu'elles fussent, n'étaient pas une fin en soi, en ce qu'elles avaient pour but d'amener la population à ouvrir les yeux sur les ravages du sida et l'apathie du monde politique. En recontextualisant ces actions, le film de Campillo affine ainsi notre compréhension des actions menées par l'association.

Nous nous trouvons ici au cœur de notre problématique, qui est d'observer la manière dont l'image, et l'idée de construction qui en découle, peuvent se faire les révélateurs d'une vérité méconnue ou passée sous silence. À la force brute des images générées par les « zap », dont le but est d'éveiller les consciences à l'urgence sanitaire et sociale que représente l'épidémie de sida, la fiction offre la possibilité d'une recontextualisation en les intégrant au sein d'un récit où elles se chargent d'un sens nouveau du fait du dialogue qu'elles nouent avec d'autres images. Il ne faut cependant pas comprendre un tel procédé comme le signe d'une « fausseté » de l'image filmique mais plutôt comme offrant une source de savoir et de connaissance supplémentaire a posteriori, puisqu'elle permet un recul face aux événements, là où le reportage télévisé appelle l'immédiateté. Si la fiction permet effectivement un ordonnancement du réel, ce n'est pas dans une tentative de dénaturation de ce dernier, mais plutôt dans le but de donner à voir d'autres images qui offrent un contrepoids à celles, parfois réductrices ou caricaturales, qui ont pu être données et qui ont constitué, à un moment donné, la principale source de connaissance d'un groupe d'individus.

Cet apport cognitif qu'offre l'image de fiction nous amène à nous intéresser de plus près à la valeur mémorielle du film dont il a été fait mention au début de cette analyse. Nous souhaitons cependant ici étendre notre compréhension de ce terme puisque, si le film de Campillo se fait effectivement le dépositaire d'un passé historique, à travers son récit et les choix de mise en scène opérés, le réalisateur produit également des images qui vont à leur tour s'inscrire dans un inconscient collectif afin de venir enrichir nos connaissances sur ce même passé. Si le film peut donc se comprendre comme œuvre mémorielle, cela n'est pas simplement du fait de la réalité extra-diégétique dans laquelle il va puiser, mais ressort aussi du statut même de ce médium et du lien privilégié qu'il entretient avec l'acte de mémoire. Comme le note Russell J.A. Kilbourn, cinéma et souvenir sont intrinsèquement liés, faisant de l'image filmique un objet

mémoriel à haute valeur archivistique : « memory today derives its primary meaning, its existence as such, from visually based technologies such as cinema [...] cinema is not merely one of the most effective metaphors for memory but [...] is *constitutive* of memory in its deepest and most meaningful sense » (Kilbourn, 2010, p. 1). Anton Kaes poursuit cette réflexion sur le rôle central de l'image filmique dans nos processus mnésiques lorsqu'il écrit : « images, fixed on celluloid [...] render the past ever-present [...] Cinematic representations have influenced – indeed shaped – our perspectives on the past ; they function for us today as a technological memory bank » (Kaes, 1989, ix). Le terme de « memory bank » employé par l'auteur nous interpelle particulièrement, en ce qu'il confère à l'image filmique la capacité de venir nourrir notre savoir. Si, en ce qui a trait au sida, le pouvoir des images a pu être employé dans le but de stigmatiser les personnes atteintes du virus, Campillo cherche, à travers les images qu'il crée, à offrir une nouvelle perspective sur la maladie et sur celles et ceux qui étaient victimes de représentations sociales discriminatoires.

6. Conclusion

Comme cet article a souhaité mettre en évidence, l'image joue un rôle déterminant dans notre faculté à appréhender les phénomènes sociaux. Dans le cas présent, notre étude du film de Campillo nous a permis d'observer le pouvoir des images ainsi que les enjeux de la représentation liés à l'épidémie de sida et à la manière dont cette dernière a été conceptualisée dans la société française des années 1990. L'analyse de certains éléments de mise en scène nous a révélé qu'en choisissant de représenter les actions militantes d'Act Up-Paris, le réalisateur s'était livré à une mise en abyme des différentes composantes qui participent à la création d'une image dans le but de faire de cette dernière un puissant outil contestataire en même temps qu'un agent déterminant de la construction identitaire. Par le biais d'un phénomène de réflexivité permanent où la fiction éclaire et redouble la croyance de l'association dans le pouvoir de l'image à conscientiser les individus, le film de Campillo devient lui-même objet d'éveil en ce qu'il permet une relecture du passé à travers le regard de celles et ceux qui ont longtemps été privés de toute forme de représentation juste et digne.

Nous y sommes particulièrement sensibles dans le mouvement final du récit, qui se focalise plus particulièrement sur la relation entre Nathan et Sean, et sur la dégradation de l'état de santé de ce dernier. Dans ces scènes, Campillo choisit de mettre en avant la solidarité et l'attention à l'autre dans sa description des gestes prodigués à Sean sur son lit de mort par sa famille et ses proches, ainsi que dans la nécessité pour

ces derniers de s'unir pour affronter cette épreuve. Les plans rapprochés sur les corps qui se confortent et sur les mains qui se serrent, mais aussi la délicatesse avec laquelle Max et la mère de Sean (Saadia Bentaïeb) habillent ce dernier une fois décédé, privilégient l'individu dans toute sa fragilité et sa vulnérabilité, en valorisant le soin accordé à Sean afin de lui permettre une fin aussi digne que possible. La maladie n'est pas ici source de rejet ou d'hostilité, en ce que le film met en avant la force des liens qui unissaient Sean à celles et ceux qui partageaient sa vie. En faisant du corps malade le point de focalisation de la mise en scène, et en intégrant ce dernier au sein d'une communauté d'individus – qu'il s'agisse de la famille biologique ou de la « famille choisie » dont fait mention Didier Lestrade²³ – le film s'attache à révéler « des vies auxquelles les formes dominantes de représentation ne laissent pas de place parce qu'elles sont considérées comme inutiles, perturbantes ou hors normes » (Brugère, 2017, p. 55). Il est alors intéressant d'observer les images que nous propose Campillo à l'aune des commentaires de Sander Gilman lorsqu'il décrit les archétypes qui entraînent en jeu dans la conceptualisation du sida à la fin des années 1980 : « [t]he AIDS patients are represented iconographically as depressed males, with their sense of their marginality stressed [...] » (Gilman, 1988, p. 262). Les images du film se présentent donc comme un contre-discours salvateur, mettant en lumière l'amour, la sollicitude et le collectif là où régnaient souvent la peur et l'ostracisme. C'est dans cette nécessité qui l'anime de revisiter le passé afin d'en enrichir notre compréhension que le film de Campillo puise sa force. L'image, semble-t-il nous dire, loin de tendre un voile entre nous et le réel, en constituerait au contraire l'un des points d'accès privilégiés.

GLOSSAIRE

Mise en scène : Au cinéma, la mise en scène recouvre l'ensemble des décisions prises par le réalisateur/la réalisatrice pour organiser la manière dont l'univers fictionnel se présente à l'image. Cela inclut les déplacements des acteurs, les costumes, le décor, l'éclairage ainsi que les mouvements de caméra. Le montage ne constitue pas un élément de mise en scène.

Montage : Action qui consiste à assembler, dans l'ordre de la narration, les différents plans d'un film.

Profilmique : Le profilmique désigne tout ce qui s'est retrouvé devant l'objectif de la caméra et a impressionné la pellicule.

Plan : Le plan constitue l'unité dramatique du film. Il s'agit d'une suite ininterrompue d'images comprises entre le moment où le réalisateur/la réalisatrice dit « Moteur ! » et « Coupez ! »

²³ Sur ce point, Lestrade écrit : Act Up Paris doit être le seul Act Up au monde qui ait effectivement écrit des articles internes sur la 'famille choisie'. Tout le monde sait que, pour les séropositifs et les malades qui s'investissent dans ces associations, leur nouvel entourage devient une deuxième famille [...] » (Lestrade, 2000, p. 57).

Plan d'ensemble : Correspond à un espace large où les personnages sont identifiables (par exemple, une scène se déroulant dans une rue).

Plan américain : Personnages cadrés à mi-cuisse.

Séquence : Une séquence correspond à une suite de plans qui forme une unité narrative et constitue la structure dramatique du film.

Travelling arrière : Mouvement de recul opéré par la caméra qui peut avoir pour effet de donner une impression d'unité, de groupe. Le travelling arrière est aussi utilisé pour révéler les expressions et émotions d'un personnage qui ne nous est pas montré de dos et dont nous voyons le visage.

Travelling latéral : Mouvement de caméra généralement effectué de droite à gauche pour accompagner la progression d'un personnage ou d'une voiture dans un décor.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alion, Y. (2017, 28 août). Entretien avec Robin Campillo pour *120 battements par minute*. *L'Avant-scène cinéma*. <http://www.avantscenecinema.com/entretien-robin-campillo-120-battements-par-minute/>
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Gallimard.
- Broqua, C. (2005) *Agir pour ne pas mourir ! Act Up, les homosexuels et le sida*. Presses de Sciences Po, coll. Académique.
- Broqua, C. (2009). L'ethnographie comme engagement : enquêter en terrain militant. *Genèses*, 75, 109-124. <https://doi.org/10.3917/gen.075.0109>
- Broqua, C. & Pinell, P. (2002). Avant-Garde. In P. Pinell (éd.), *Une Épidémie politique. La Lutte contre le sida en France (1981-1996)* (pp. 207-260). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.comit.2002.01.0207>
- Brugère, F. (2017). *L'Éthique du « care »*. Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?
- Buton, F. (2005). Sida et politique : saisir les formes de la lutte. *Revue française de science politique*, 55, 787-810. <https://doi.org/10.3917/rfsp.555.0787>
- Campillo, R. (Réalisateur). (2017) *120 battements par minute* [Film]. Les Films de Pierre.
- Caron, D. (2001). *AIDS in French Culture : Social Ills, Literary Cures*. University of Wisconsin Press.
- Chémery, V., Farjat, J., Gérard, S., Lalande, A., Vermeersch, L. et Wahnich, S. (2018). Mémoire vive. Politique et sida dans « 120 Battements par minute » : Entretien avec Philippe Mangeot. *Vacarme*, 82, 104-115. <https://doi.org/10.3917/vaca.082.0104>
- de Montigny, P. et Wallon, V. (2017, 12 septembre). Lutte contre le sida : un combat oublié ? *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1055390/lutte-sida-film-120-battements-minute>
- de Semlyen, P. (2018, 4 avril). I even tried using Grindr to cast the film : Robin Campillo talks *120 Beats per Minute*. *Timeout*. <https://www.timeout.com/london/film/i-even-tried-using-grindr-to-cast-the-film-robin-campillo-talks-120-beats-per-minute>
- Ernst, C. E. (1997). Activisme à l'américaine? The Case of Act Up-Paris. *French Politics and Society*, 15(4), 22-31. <http://www.jstor.org/stable/42844674>
- Fleckinger, H. (2007). Militantismes homosexuels et cinéma : l'esthétique comme politique. In B. Perreau (dir.), *Le Choix de l'homosexualité. Recherches inédites sur la question gay et lesbienne* (pp. 133-150). EPEL.

- Friedmann, D. (2013). Sociologie filmique, sociologie visuelle et écrit. In D. Vander Gucht *La Sociologie par l'image : actes du colloque de sociologie visuelle, Bruxelles, 28-29 octobre 2010* (pp. 90-103). Revue de l'Institut de l'Université de Bruxelles.
- Gilman, S. (1988). *Disease and Representation : Images of Illness from Madness to Aids*. Cornell University Press.
- Hall, S. (1982). The Discovery of 'Ideology': Return of the Repressed in Media Studies. In T. Bennet, J. Curran, M. Gurevitch et J. Wollacott (éds.), *Culture, Society, and the Media* (pp. 56-90). Routledge.
- Hart, K.-P. (2000). *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television*. Routledge.
- Joly, M. (2004). *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin.
- Kaes, A. (1989). *From Hitler to Heimat : The Return of History as Film*. Harvard University Press.
- Kilbourn, R. J. A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity. The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Routledge.
- Lestrade, D. (2000). *Act Up : une histoire*. Denoël.
- Martel, F. (1996). *Le Rose et le noir. Les Homosexuels en France depuis 1968*. Seuil.
- Nakayama, T. K. (2012). Act Up-Paris : French Lessons. *Quarterly Journal of Speech*, 98(1), 103-108. <https://doi.org/10.1080/00335630.2011.638663>
- Patouillard, V. (1998). Une Colère politique. L'Usage du corps dans une situation exceptionnelle : le ZAP d'Act-up Paris. *Sociétés contemporaines*, 31, 15-36. <https://doi.org/10.3406/socco.1998.1769>
- Péron, D. (2017, 20 août). Robin Campillo : « Chaque action d'Act Up était déjà enrobée par la fiction ». *Libération*. https://www.liberation.fr/france/2017/08/20/robin-campillo-chaque-action-d-act-up-etait-deja-enrobee-par-la-fiction_1590949/
- Reyre, F. (2017, 22 août). 120 battements par minute. *Critikat*. <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/120-battements-minute-2/>
- Roth-Bettoni, D. (2017). *Les Années sida à l'écran*. ErosOnyx Éditions.
- Simonnet, A., Schmitt, I., Sioul, M., et Strazel, N. (s.d.). Act Up Paris : la (re)construction d'un symbole de la lutte contre le sida. *Salle 421*. <https://salle421.eu/2018/01/04/act-up-paris-la-reconstruction-dun-symbole-de-la-lutte-contre-le-sida/>
- Téchiné, A. (Réalisateur). (2007) *Les Témoins* [Film]. SBS Films, France 2 Cinéma.
- Vander Gucht, D. (2017). *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites.

Romain Chareyron est Professeur Adjoint de français à l'Université de la Saskatchewan (Saskatoon, Canada). Son champ de recherche englobe les études cinématographiques françaises et francophones. Il a publié dans des domaines tels que la réappropriation des genres de l'horreur et de la pornographie dans le cinéma contemporain, la représentation de la jeunesse, ou bien encore la représentation des populations LGBTQ2SA+. Il a coédité un volume sur la représentation de la jeunesse dans le cinéma français et francophone, publié par Edinburgh University Press en 2019. Sa recherche actuelle porte sur la représentation du handicap dans le cinéma français. Il travaille également à l'édition d'un volume consacré aux représentations des transidentités dans les médias français.