

Représentations (dés-)enchantées du sida : *Jeanne et le garçon formidable*

Renaud Lagabrielle



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/7795>

DOI : [10.4000/fixxion.7795](https://doi.org/10.4000/fixxion.7795)

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Renaud Lagabrielle, « Représentations (dés-)enchantées du sida : *Jeanne et le garçon formidable* », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 12 | 2016, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 22 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/7795> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.7795>

Ce document a été généré automatiquement le 22 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Représentations (dés-)enchantées du sida : *Jeanne et le garçon formidable*

Renaud Lagabrielle

Je voudrais qu'on accepte cette légèreté
mais qu'on ne la prenne pas à la légère.¹

Une narration insolite du sida

- ¹ Quand *Jeanne et le garçon formidable*² sort sur les écrans en 1998, rares sont alors les fictions cinématographiques françaises à avoir abordé le sida, notamment dans ses rapports avec l'homosexualité masculine, et ce alors que le virus d'immuno-déficience humaine a été identifié depuis plus de quinze ans déjà. Entre *Once more (Encore)* de Paul Vecchiali (1987), le premier film français abordant le sida dans une perspective homosexuelle³, et *Jeanne et le garçon formidable*, les films abordant la séropositivité et/ou le sida, dans une perspective homosexuelle ou non, se comptent sur les doigts d'une main⁴. Si elles s'inscrivent certes dans le décuplement de "l'espace des possibles de la représentation de la maladie"⁵ qu'a entraîné l'arrivée du sida à la fin du XX^e siècle, les fictions cinématographiques parlant du sida n'ont donc pas connu la même histoire que ce qui a été appelé la "littérature du sida". Comme si la difficulté à accepter la réalité (les réalités, faudrait-il dire) de la maladie se reflétait dans la difficulté à proposer des images visibles de cette maladie, expliquant ainsi la quasi-absence de récits filmiques dans lesquels la maladie et les malades sont au centre de l'histoire dont ils sont la matière même.
- ² Après *Les nuits fauves* de Cyril Collard (1992), *Jeanne et le garçon formidable* marquera un autre tournant dans les discours sur le sida et ses représentations dans le cinéma français. Le premier long métrage du duo Olivier Ducastel (le réalisateur) et Jacques Martineau (le scénariste) se distingue fortement des précédents, en particulier de ceux dans lesquels il est question de sida et d'homosexualité, et ce en premier lieu par le genre choisi pour aborder la maladie. *Jeanne et le garçon formidable* est en effet une comédie musicale, ou un film en chanté, comme je propose d'appeler les films français

dans lesquels la parole chantée et la parole parlée alternent dans la bouche des personnages pour prendre en charge le récit de l'histoire. Étroitement associé au genre du film, le ton de celui-ci est lui aussi nouveau : Ducastel et Martineau ont décidé de "jeter par-dessus bord le pathos et le martyr qui dominaient la fiction visuelle du sida"⁶, en faisant coexister ton dramatique et ton comique ; une coexistence qui reflète le mode à la fois léger et sérieux sur lequel est abordé le sida et qui vaudra au film d'être qualifié de "tragi-comédie musicale"⁷. Comme le souligne Éric Bordas dans ses réflexions sur ce que serait – ou pas – un "style gay" :

Le style est déjà et d'abord dans le choix des objets de discours, pour ne même pas parler des sujets : écarts contre l'hétéronormativité romanesque, raconter une histoire d'amour entre deux hommes est un geste poétique de premier niveau, le plus radical, et il engage le style, par sa rupture culturelle.⁸

- 3 Ducastel et Martineau font partie des cinéastes des années 1990 qui ne cachent pas leur homosexualité et font de l'homosexualité le sujet, plus ou moins central, de tous leurs films⁹ ; le sida est également important dans leurs réalisations, aussi bien pour le cinéma (*Drôle de Félix*, 2000) que pour la télévision (*Nés en 68*, 2008). Dans *Jeanne et le garçon formidable*, la présence biographique du réalisateur et du scénariste est sensible : ils sont homosexuels, Olivier Ducastel est séropositif et les deux se sont engagés pour Act Up qui joue un rôle important dans le film ; en outre, Martineau – qui a déclaré qu'il "avai(t) écrit un premier film [...] pour parler du sida"¹⁰ – est l'auteur d'une thèse de doctorat, tout comme le personnage de François, militant d'Act Up et ami d'Olivier, le "garçon formidable" atteint du sida dans le film.
- 4 Dans les réflexions qui suivent¹¹, je me propose donc de montrer en quoi le choix du genre du film en chanté permet à Ducastel et Martineau de présenter une mise en scène et en récit du sida inédite dans le cinéma français, et de relever un vrai défi. Le choix de "politiser la comédie musicale"¹² et de placer le sida au cœur des représentations et des discours d'un film dont le genre sous-entend traditionnellement l'utopie et le simple divertissement¹³, se présente en effet comme un exercice d'équilibre sur la corde raide. A ceci s'ajoute le défi de parvenir à trouver l'équilibre entre la confrontation à la mort d'une part, et un message pour la vie, les plaisirs et les désirs d'autre part. Enfin, nous verrons que la manière dont sont traitées les deux trames narratives du film, une histoire d'amour hétérosexuelle et la lutte contre le sida, confère une force particulière à la narration du sida. Comme le souligne Nick Rees-Roberts dans *French Queer Cinema* :

Dans *Jeanne et le garçon formidable*, le sida est clairement la présence structurante, attirant l'attention sur un paysage socio-politique entièrement transformé par l'épidémie ; l'activisme radical y est moins l'arrière-plan d'une histoire romantique individuelle qu'une partie clé de son développement narratif.¹⁴
- 5 Quelques mots sur l'histoire du film : *Jeanne et le garçon formidable* relate l'histoire de Jeanne (Virginie Ledoyen), une jeune femme qui tombe amoureuse d'Olivier (Mathieu Demy), et met alors fin à la vie polysexuelle qu'elle menait. Olivier révèle à Jeanne qu'il est atteint du sida et qu'il va bientôt mourir. Jeanne et Olivier ont un ami commun, François (Jacques Bonnaffé), homosexuel militant à Act Up. L'histoire se déroule sur une année. Olivier se réfugie chez ses parents pour les six derniers mois qui lui restent à vivre, se cachant de Jeanne qui apprend par hasard qu'il est décédé et se rend à ses funérailles. Cette histoire d'amour au temps du sida se passe à Paris, et le film est fortement ancré dans son époque. L'histoire a toutefois sans doute lieu avant 1996, c'est-à-dire avant la mise en place des trithérapies qui ont, pour les malades qui y ont accès, transformé la séropositivité d'infection mortelle en maladie chronique¹⁵. Comme

le rappelle Lawrence Schehr, l'arrivée et l'efficacité des nouveaux traitements du VIH ont donné lieu à un nouvel ensemble discursif dans la société française, dans la littérature et dans le cinéma. *Jeanne et le garçon formidable* est donc situé à un moment charnière du sida dans les années 1990, tant au niveau clinique et social qu'à celui de sa représentation au cinéma¹⁶.

Un hommage politique et esthétique à Jacques Demy

- 6 Le genre du film en chanté et le jeu, qui est aussi une tension, entre sérieux et légèreté, inscrivent bien sûr ce long métrage dans la filiation des films de Jacques Demy, en particulier des *Parapluies de Cherbourg* (1964), des *Demoiselles de Rochefort* (1967) et d'*Une chambre en ville* (1982)¹⁷. La filiation se retrouve à plusieurs niveaux. Dans le casting même du film d'une part, puisqu'Olivier est joué par Mathieu Demy, le fils de Jacques Demy et d'Agnès Varda. Dans les choix esthétiques de mise en scène d'autre part, tels que les costumes et les décors, une esthétique camp sur laquelle nous reviendrons plus loin. *Jeanne et le garçon formidable* peut en outre être considéré comme un film hommage à Demy en ce qui concerne le sujet même du film : Jacques Demy est lui-même mort des suites du sida en 1990¹⁸. Mais le Demy-monde est évidemment aussi très présent dans l'intégration de chansons au récit. Ces dernières représentent un élément central de la politisation du/ par le genre en chanté. Elles s'affirment en effet comme une voix/voie d'expression particulière des lignes de tension(s) qui ont marqué les premières années du sida (et continuent de le faire), lignes de tension(s) qui s'entremêlent sans cesse aux trames narratives évoquées plus haut. Dans cette histoire (de l'amour au temps) du sida, nous observons d'une part une première ligne de tension entre le sida au cœur d'une histoire d'amour hétérosexuelle individuelle – celle de Jeanne et Olivier – et le sida pris dans sa dimension collective, dimension représentée en particulier par le personnage de François et son engagement pour Act Up. La deuxième grande ligne de tension est celle concernant l'amour menacé par la maladie : alors que Jeanne a une vision romantique de l'amour plus fort que la maladie, Olivier, lui, est lucide et résigné face à la mort qui l'attend.
- 7 Comme dans les films de Demy, les chansons de *Jeanne et le garçon formidable* ont été composées pour le film, écrites par Jacques Martineau sur une musique – très variée au niveau des styles – de Philippe Miller. À l'exception de Jeanne/ Virginie Ledoyen, doublée¹⁹, tous les personnages (acteurs et actrices) interprètent eux-mêmes les chansons en play-back, créant un sentiment d'authenticité qui augmente l'émotion, et ce aussi bien du côté des interprètes que de celui des spectateurs et spectatrices. Une seule²⁰ des seize chansons ne s'insère pas de manière fluide dans le récit, toutes les autres ont donc en commun de ne pas interrompre le récit mais de s'intégrer dans la continuité de celui-ci. L'importance narrative des chansons se dévoile en outre lorsque l'on distingue celles qui concernent plus ou moins directement l'histoire d'amour entre Jeanne et Olivier, au nombre de onze, et les autres, cinq seulement.
- 8 Avant de montrer dans quelle mesure certaines chansons peuvent être considérées comme cruciales quant aux lignes de tensions évoquées plus haut le long desquelles sont construits les discours sur le sida et l'amour ainsi que leurs représentations dans le film, il convient de souligner dès maintenant la dimension politique que prend l'hommage à Jacques Demy. Cet hommage, qui se fait à travers un réseau intramédial dense, sert en effet le parti-pris de Ducastel et Martineau d'aborder la question de

l'amour au temps du sida d'une manière mêlant sérieux et légèreté, joie et tristesse. Le ton des chansons dans *Jeanne et le garçon formidable* est également lié au ton des films de Demy. À la tristesse du ton qui, comme nous allons le voir plus loin, caractérise *Je n'aimerai plus que toi* et *Ça n'a pas d'importance*, s'oppose la vivacité des deux chansons interprétées par Jeanne, *L'homme de mes rêves* et *Le garçon formidable*, qui font écho à des chansons des *Demoiselles de Rochefort*, film joyeux et enjoué. Les paroles de ces chansons, les réécritures textuelles et les scènes dans lesquelles elles se déploient seront reconnaissables par les amateurs du genre. *L'homme de mes rêves*, la deuxième chanson du film (min. 06 :50-08 :09), rappelle, au niveau textuel, la *Chanson de Delphine* des *Demoiselles de Rochefort*. Jeanne y explique à sa sœur Sophie qu'elle attend de rencontrer l'homme idéal, et ce avec des paroles qui font écho à celles de Delphine, le texte prenant la forme d'un pastiche-hommage à Demy. Certaines paroles de *L'homme de mes rêves* sont plus prosaïques, voire vulgaires – Jeanne chante que cet homme “a une bite aussi” – que celles interprétées par le personnage de Catherine Deneuve dans *Les demoiselles*. La chanson *Le garçon formidable* (min. 26 :05-29 :02) que Jeanne chante à sa sœur après avoir rencontré Olivier dans le métro, rappelle cette fois-ci la *Chanson de Solange* (interprétée par Françoise Dorléac) des *Demoiselles*. Jeanne y relate sa rencontre avec Olivier, un *meet cut* digne d'une comédie romantique classique. Le style mêle là encore ton lyrique et ton prosaïque voire vulgaire, les paroles oscillant entre “à ses regards je me suis laissée prendre” et “à son désir il faut que je me rende” d'une part et “je suis tombée le cul sur ses genoux / j'avais l'air con” ou “je l'ai trouvé baisable” d'autre part. Mais le film joue avec les codes de la comédie romantique, et les mots de Jeanne à la fin de la chanson – “quand il est dans mes bras / Là, sur mon cœur, je le sens vulnérable / Comme s'il ne pouvait pas vivre sans moi” –, ainsi que le “A la santé du garçon formidable !” de Sophie, sont chargés d'une ambiguïté d'autant plus forte que trois chansons plus tôt, dans *La vie réserve des surprises*, l'amour avait été lié à la santé, au sida et à la mort, et que cette chanson, nous allons le voir, peut être considérée comme prémonitoire de l'histoire de Jeanne et Olivier.

- 9 Le jeu avec les codes génériques de la comédie romantique, les détournements textuels des chansons de Jacques Demy auxquels sont intégrés des mots grossiers, la mise en scène avec des couleurs flamboyantes, mais aussi le fait même de confier à des chansons la prise en charge d'une partie du récit, et par là même de permettre l’“irruption de l'anormal et la surprise de l'altérité”²¹, sont autant de signes qui confèrent à *Jeanne et le garçon formidable* une esthétique camp, par ailleurs présente chez Demy²². Étroitement lié à l'homosexualité masculine, le camp, posture esthétique et politique qui a fortement marqué le militantisme contre le sida²³, joue notamment sur l'imprévu et l'exagération, et se caractérise justement “par une relation nouvelle et plus complexe avec le sérieux. Il est possible de prendre la légèreté au sérieux et le sérieux avec légèreté”²⁴.

Le sida au cœur de l'intime et du collectif

- 10 La grande ligne de tension narrative de l'amour et du sida considérés dans leurs dimensions individuelle et collective se cristallise dans deux chansons, la troisième (*La vie réserve des surprises*, min. 09 :17-13 :00) et la septième (*La java du séropo*, min. 30 :24-34 :33). *La vie réserve des surprises*, un monologue-complainte interprété par François, non seulement introduit, à la 10^e minute, le sida dans le film, mais elle relie aussi entre

elles pour la première fois dans le film la dimension individuelle et la dimension collective de l'amour au temps du sida, un lien qui s'établit notamment par l'utilisation des pronoms personnels à valeur générale. Le *je* lyrique se glisse dans un *on* et un *tu*, le *tu* pouvant par ailleurs se lire comme la marque de la destinatrice, Jeanne, et comme une mise en garde à son égard. Dans un plan séquence, plan privilégié des scènes chantées dans le film, François commence ainsi par expliquer à Jeanne que "La vie réserve ses surprises / Des choses qu'on n'attendait pas", que "La vie sait être cruelle / Te plonger dans le désespoir / Et voilà que ta bagatelle / Se transforme en tragique histoire". Une musique d'accordéon s'élève peu à peu, elle se fait de plus en plus insistante et confère un effet lancinant aux paroles. Le chanteur²⁵ relate une histoire personnelle, la sienne, dont le tragique – son amant meurt du sida – est renforcé par l'antéposition de l'adjectif "tragique" dans "tragique histoire". Mais cette histoire d'amour personnelle prend aussi la forme d'une dénonciation de l'homophobie. Celle-ci est encore de dimension individuelle au milieu de la chanson, au septième couplet : "Et j'te parle pas d'sa famille / Qui t'avait à peine toléré / Elle vient, elle prend tout et elle pille / Ton amour à peine enterré", évoquant là des situations trop souvent vécues par des homosexuels qui avaient perdu leur compagnon des suites du sida²⁶. La dénonciation de l'homophobie prend une dimension générale à la fin de la complainte : dans l'avant-dernier couplet, François demande "Combien d'amis, combien d'amants / Mourront encore dans le silence / Mourront si misérablement ?". Avant de terminer sur ces mots dénonciateurs : "On n'peut plus vivre dans nos rêves / Tous ces fantômes autour de nous / Nous disent que quand un pédé crève / C'est bien simple : tout le monde s'en fout." L'arrêt brusque de la musique juste avant que ce dernier vers soit prononcé renforce l'effet de la critique acerbe.

- 11 Cette chanson se lit, en particulier les six premiers couplets, comme prémonitoire de l'histoire d'amour entre Jeanne et Olivier. L'emploi du féminin "veuve" par François dans le huitième couplet – "Alors tu te retrouves seul / Comme une veuve de cent ans" – se lit d'ailleurs à la fois comme une auto-désignation au féminin sur le mode parodique fréquente chez les homosexuels et comme une manière élégante d'introduire Jeanne dans l'histoire autrement que par l'emploi du *tu* relevé plus haut. Ceci pour mieux l'encourager, dès le couplet suivant, à ne pas plier sous la tristesse et à continuer à vivre ("Mais à trente ans la vie commence"), un des messages du film comme nous le verrons. Un autre message du film est également présent dès cette chanson : "L'amour ne peut rien contre la mort"²⁷, constat qui marquera par ailleurs l'histoire de Jeanne et Olivier.
- 12 De la présence de l'accordéon dans les deux chansons au message sur l'amour qui n'est pas un remède en passant par le tiraillement des deux chanteurs, dans leurs chansons respectives, entre le désir de croire en l'amour et la conscience des limites que le sida impose à cet amour : voilà autant de signes qui soulignent le lien étroit entre cette chanson de François et l'histoire d'amour de Jeanne et Olivier telle qu'elle se développera à partir de *La java du séropo*, quand Jeanne apprendra par Olivier que ce dernier est atteint du sida. Le montage participe lui aussi de la construction de cette tension entre histoire personnelle, intime, et histoire collective. De fait, avant la scène de *La java du séropo*, un montage alterné nous montre Olivier et François participant à une manifestation d'Act Up²⁸, qui a lieu en même temps que la scène dans laquelle Jeanne raconte à sa sœur qu'elle a rencontré Olivier.

- 13 Les jeunes amants se retrouvent le soir, après la manifestation, sur une petite place de Montmartre, et c'est là qu'Olivier annonce à Jeanne qu'il a le sida. Là encore, le cadre de cette scène rappelle celui d'une comédie romantique, de même que la danse des deux protagonistes correspond à la danse de l'amour, figure privilégiée de la comédie musicale, mais qui ici prend bien sûr une dimension toute particulière. Ici aussi, la musique s'arrête juste avant le dernier vers, "Que j'mourrai du sida", insistant sur le caractère fatidique de la déclaration. La mort qui guette le chanteur est d'autant plus présente que la locution verbale "être mort" est répétée en fin du vers bissé qui clôt les quatre premiers couplets.
- 14 Comme *La vie réserve des surprises*, *La java du séropo* se développe d'une histoire personnelle, l'annonce de sa séropositivité à Olivier et les réactions de celui-ci à cette annonce, vers une histoire à la dimension plus générale : Olivier dénonce les dysfonctionnements et l'inaction des pouvoirs en place, dénonciation exprimée ici par l'anaphore "C'est la faute à" dans le neuvième couplet. Cette chanson reprend d'ailleurs des éléments de la rhétorique d'Act Up, et comme l'explique Jacques Martineau, "dans *La java du séropo*, il y a des vers qui sont directement inspirés des tracts d'Act Up. Il faut donc les prendre comme ce qu'ils sont : des déclarations politiques dans tout leur excès"²⁹. Olivier explique ainsi à Jeanne qu'à ses yeux, "Si y a un coupable / C'est pas le pauvre diable / qui un jour (lui) a donné / Sa s'ringue contaminée", mais qu'au contraire "C'est la faute à Pasqua / C'est la faute à Cresson / C'est la faute à l'État / C'est la faute aux prisons".
- 15 Alors que dans la chanson interprétée par François, il s'agissait des homosexuels, Olivier parle ici des drogués séropositifs ou malades du sida. Le film convoque par là les deux groupes de personnes les plus touchés au début de l'épidémie, et insiste sur le rejet dont ils sont l'objet. Cette idée est renforcée par le passage au discours direct pour exprimer l'opprobre auquel est confronté le chanteur : "ces gens de qui les yeux disaient : 'Tu peux crever !/ Y a pas de place pour toi / Dans notre société / Tu n'es qu'un seul drogué !'" Les deux chansons insistent bien sur l'indifférence à laquelle ces gens devaient faire face, et ce en raison même de leur sexualité ou de leur toxicomanie, comme l'a si bien illustré Susan Sontag dans *Le sida et ses métaphores*. Dénonçant la "capacité de moralisation des maladies" au sein de laquelle "le glissement de la maladie transformée en maléfice à l'attribution de la faute au malade est inévitable"³⁰, elle note que :
- Quant au comportement dangereux qui engendre le sida, on y voit beaucoup plus qu'une simple faiblesse. Il s'agit de penchant coupable, de délinquance, d'intoxication par des substances chimiques dangereuses prohibées, et d'habitudes sexuelles qualifiées de déviantes.³¹
- 16 C'est aussi dans cette chanson que se déploie la deuxième grande ligne de tension du film, celle concernant l'opposition entre l'idée que l'amour peut protéger le malade de la mort et la lucidité quant au fait que cela n'est pas possible. À Jeanne qui lui dit "Mais tu ne mourras pas, je t'aime !", Olivier répond "L'amour ça n'a jamais sauvé personne". Avant de nous pencher sur, là encore, deux chansons dans lesquelles se cristallise cette tension, il convient de souligner les enjeux de l'énonciation telle qu'elle se présente dans *La vie réserve des surprises* et *La java du séropo*.

Politique et esthétique : la voix plurielle des chansons engagées

- 17 *La vie réserve des surprises* et *La Java du séropo* peuvent être considérées comme des chansons engagées ou “chansons à message” dans la mesure où elles “illustrent les positions politiques d’un auteur, voire constituent des interventions dans le champ politique”³². En outre, le recours à ces chansons permet le déploiement d’une multiplicité de voix et de points de vue sur le sida ; par l’intermédiaire des chansons, le récit du sida est ainsi assuré par ce que la narratologue féministe Susan Lanser a appelé “communal narration”, que l’on pourrait traduire par “voix collective”, et que Lanser définit comme suit :

Par narration collective (communal narration) [...] je renvoie à une pratique où l’autorité narrative est attribuée à une communauté définie et présente textuellement soit par des voix multiples qui s’autorisent mutuellement soit par la voix d’un individu singulier qui est autorisé par une communauté.³³

- 18 Ce mode de narration qui semble “être en particulier un phénomène de communautés marginales ou opprimées”³⁴ permet de “faire entendre” des voix opprimées et de représenter “des mentalités et des états d’âme partagés”³⁵. Il convient toutefois d’être vigilant(e) quant à la représentativité de ces “voix collectives”, c’est pourquoi il paraît pertinent de traduire, comme le propose une autre narratologue féministe, Birgit Wagner, “communal voice” par “voix plurielle” :

Cette dernière (la communal voice, RL) est un piège conceptuel puisqu’elle épouse de trop près les prétentions à la représentativité d’un auteur, ou d’un groupe de sujets parlants (prétentions qui peuvent être fondées ou moins fondées, souvent arrogées) ; la notion de voix plurielle a l’avantage de conserver la trace de voix individuelles.³⁶

Le refus de l’utopie

- 19 Dans les deux chansons analysées jusqu’ici, intime et collectif s’interpénétraient, conférant une dimension explicitement politique aux paroles chantées. Dans deux autres chansons, *Un dimanche au lit* et *Ça n’a pas d’importance*, l’expression de l’intime culmine, mais nous allons voir que le message politique n’en est cependant pas absent, message qui passe en particulier par la mise à mal d’une représentation utopique de l’amour au temps du sida.
- 20 *Un dimanche au lit* (min. 34 :35-39 :03) est la chanson de la scène qui suit celle de *La java du séropo*. Elle fait ainsi entendre que l’annonce de la séropositivité d’Olivier n’a pas fait fuir Jeanne. Au contraire, le premier plan de la scène montre Olivier nu dans son/leur lit, et plus la scène avance, plus les corps des deux amants se rapprochent, pour finir enlacés. Ces images renforcent l’effet des paroles de la chanson, qui elles aussi expriment le(s) plaisir(s) que les amants prennent ensemble, des “cent mille baisers” “au fond du lit”. La chanson souligne en outre que Jeanne et Olivier semblent avoir décidé de partager un quotidien, comme le laisse entendre leur échange sur leurs goûts au petit-déjeuner – là encore un clin d’œil à Demy. L’évolution de la relation entre les deux personnages et l’intimité qui les lie s’expriment par ailleurs dans les pronoms personnels, qui se distinguent fortement de ceux des deux chansons analysées plus haut. En effet, le *nous* employé dans *Un dimanche au lit*, qui se transforme parfois en

on, n'est plus collectif, mais exprime seulement l'union du *je* et du *tu* lyriques. L'énonciation et la concentration des paroles sur le désir et le plaisir amoureux participent ainsi toutes les deux du sentiment d'intimité alors créé, un sentiment en outre transmis par la mise en scène. Les couleurs dominantes, le jaune et l'orange, l'éclairage ainsi que la nudité des corps participent de la création d'une intimité et d'une tranquillité idylliques, de même que le montage : le faible nombre de coupes, les nombreux plans fixes, les lents panoramiques et les zooms tout aussi lents confèrent à la scène une sensation de ralenti et de fluidité. La musique prend ici une dimension "parenthétique" qui participe pleinement du sens de la scène déjà produit par la mise en scène et les paroles de la chanson. Dans une partie justement intitulée "Érotisme et ralenti"³⁷, Michel Chion note que :

Surtout lorsqu'elle s'associe, comme il est fréquent, à la suspension des bruits réels (lesquels sont signifiants du temps quotidien linéaire), la musique a donc ceci de particulier qu'elle peut créer du hors-temps dans le temps – du temps entre parenthèses. La parenthèse musicale dans beaucoup de films [...] représente un moment de jouissance, de plaisir, d'émoi, parfois d'horreur, échappant au fil linéaire et chronométrique du temps.³⁸

- 21 Cette scène d'*Un dimanche au lit*, située dans un hors-lieu et un hors-temps, se lit ainsi comme la représentation d'un idéal utopique de l'amour tel que l'avait défendu Jeanne dans *La java du séropo*. Cette idée d'utopie est caractéristique de la comédie musicale hollywoodienne classique³⁹, et nous retrouvons ici le jeu de Ducastel et Martineau avec le modèle du genre. Mais la suite de l'histoire montre à nouveau à quel point le duo de réalisateurs rompt avec ce modèle. En effet, le principe de réalité reprendra ses droits sur le principe utopique, le film refusant d'offrir une vision utopique, ou mythologique, de la maladie. Comme l'explique Jacques Martineau :

Le recours à la comédie musicale était une façon de nous délivrer de la mythologie du sida (...), du romantisme de la mort, du "c'est beau de mourir à 20 ans". Le sida n'est pas mythologique. Cette maladie ne nous apprend ni à vivre ni à aimer. Il n'y a rien à sublimer en elle. C'est juste quelque chose qui tue.⁴⁰

- 22 Olivier finit par être hospitalisé, et la visite de Jeanne à l'hôpital constitue l'acmé de cette tension quant à la vision de l'amour face au sida. Jeanne déclare tout son amour à Olivier dans la chanson *Je n'aimerai plus que toi* (min. 1 :01 :15-1 :05 :55), accompagnée par un simple piano, l'apogée dramatique se déployant finalement dans *Ça n'a pas d'importance* (1 :05 :55-1 :07 :39), un bref duo des deux amants qui fait directement suite à la déclaration de Jeanne. La chambre d'hôpital a remplacé celle du nid d'amour, les couleurs froides, le blanc et le bleu, les couleurs chaleureuses, et le long zoom avant renforce lui aussi le caractère dramatique de la scène. La musique est là encore dotée d'un fort effet "empathique"⁴¹, ses mouvements accentuent le désespoir et le tragique de la situation. Les deux amants ne chantent plus l'un avec l'autre, mais l'un contre l'autre, comme le signifient non seulement la répartition de la parole mais aussi la répétition par Olivier de l'unique phrase "Ça n'a pas d'importance" à sept reprises, pour finir par dire, clôturant la chanson, que "Ça n'a plus d'importance". La scène suivante montre Jeanne retournant à l'hôpital le surlendemain et apprenant qu'Olivier est parti avec ses parents. Nous la voyons ensuite passer derrière un mur sur lequel François et son compagnon sont en train de coller des affiches disant : "J'ai envie que tu vives", scène qui inscrit littéralement, pour ainsi dire, l'histoire individuelle dans l'histoire collective. Comme le note Claire Vassé, "le corps atteint du sida [...] finit par se taire et tomber en poussière"⁴² : cela pourra paraître paradoxal au regard du genre du film, le corps fonctionnant traditionnellement, dans une comédie musicale, comme une caisse

de résonance pour le chant et la danse, ce qui fait de lui un moyen d'expression particulièrement important⁴³.

- 23 Le film en chanté de Ducastel et Martineau se démarque également de nombreux films dans lesquels le sida est au cœur du récit par son choix de ne pas montrer des corps marqués de manière visible par la maladie. La disparition de l'écran d'Olivier s'inscrit dans cette stratégie narrative. Les spectateurs et les spectatrices ne voient qu'une fois Olivier pris d'un coup de fatigue alors que les jeunes amants montent les marches de la Butte Montmartre après la scène d'intimité analysée plus haut, et quelques scènes plus loin, il s'effondre dans sa chambre, sous l'emprise de fortes fièvres. Ces scènes resteront les seules dans lesquelles les spectateurs et les spectatrices sont confrontés à un corps marqué par les effets du sida. Même dans la scène à l'hôpital, le corps d'Olivier ne présente pas de marque visible de la maladie, au contraire, les gros plans sur son visage semblent insister sur sa jeunesse. Comme le souligne Susan Sontag, le visage jouit d'un "statut privilégié" dans les jugements culturels non seulement de la beauté, mais aussi de la "décrépitude physique"⁴⁴. Et les craintes qu'a nourries le sida, en particulier avant l'arrivée des trithérapies, étaient largement associées aux images de sidéens aux corps décharnés et aux visages creusés par le virus.
- 24 Si Ducastel et Martineau ont pris le parti de ne pas montrer de telles images, les paroles de plusieurs chansons affirment bien que le sida est une maladie dont on meurt. Le film ne passe pas la mort sous silence, au contraire. Outre les paroles de chansons déjà analysées, nous voyons François dire à son compagnon, alors qu'il vient de rendre visite à Olivier à l'hôpital, qu' "(il) ne veu(t) plus être le spécialiste des gens qui crèvent" (min. 1 :07 :00). Soulignons ici que les réalisateurs rendent également hommage aux mobilisations des mouvements homosexuels comme Act Up, au rôle fondamental qu'ils ont joué dans la prévention et la lutte contre la maladie⁴⁵. Et alors que le film s'ouvre sur une héroïne insouciant, dans une mise en scène toute en couleurs, il se termine sur l'incinération d'Olivier au Père Lachaise avec de nombreux plans sur des tombes. Jeanne arrive trop tard à la cérémonie, et le film se referme sur un plan de demi-ensemble montrant Jeanne, par terre après avoir trébuché, au milieu des tombes, dans une lumière grise.

Conclusion : La morale de la forme

- 25 Le choix d'aborder le sida dans un film en chanté, dans une mise en scène et en récit qui alterne le sérieux et la légèreté, le plaisir et le désir affichés d'une part, le sida et la mort d'autre part, permet à Olivier Ducastel et Jacques Martineau de donner un sens particulier à leur film – le sida tue, mais la vie, les plaisirs et les désirs eux, continuent – dans une narration inédite. Celle-ci repose notamment sur les chansons, qui laissent les sentiments se déployer mais aussi les critiques s'exprimer. L'interpénétration de l'intime et du collectif par et dans les chansons se révèle à mon sens pertinente pour atteindre le public du film. La chanson, par "l'adhésion quasi corporelle qu'elle permet, grâce au chant, à la voix, à l'euphorie entre un interprète, un texte, une mélodie et des auditeurs"⁴⁶, et en donnant une voix à des individus appartenant à des groupes minoritaires confrontés à une maladie stigmatisée, apparaît en effet en mesure de déployer un potentiel politique rarement envisagé. Le choix du ton du film et d'introduire des chansons participe, nous l'avons dit, d'une esthétique camp, esthétique au fort potentiel politique. Éric Bordas souligne que "le ton camp, qui passe pour un

style (linguistique), est une proposition de lecture, une interprétation (morale) d'une réalité représentée"⁴⁷. Dans leur manière insolite de parler du sida dans *Jeanne et le garçon formidable*, les auteurs-réalisateurs Ducastel et Martineau nous rappellent à quel point l'écriture filmique est elle aussi, comme le proposait Roland Barthes à propos de l'écriture littéraire, "la morale de la forme". De fait, comme le propose Barthes :

Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage [...] Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage.⁴⁸

NOTES

1. Jacques Demy, cité dans Camille Taboulay, *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1996, p. 93.
2. Olivier Ducastel et Jacques Martineau, *Jeanne et le garçon formidable*, film, 1998.
3. Cf. Didier Roth-Bettoni, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007, p. 591.
4. Il s'agit de *Mensonge* (François Margolin 1991), *Les nuits fauves* (Cyril Collard 1992), *N'oublie pas que tu vas mourir* (Xavier Beauvois 1995), *J'ai horreur de l'amour* (Laurence Ferreira Barbosa 1996) et *Le traité du hasard* (Patrick Mimouni 1998).
5. Stéphane Spoiden, *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 39.
6. Nick Rees-Roberts, *French Queer Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014 [2008], p. 105.
7. Fabrice Pliskin, "Comédie musicale et sida. La jeune fille et la vie", *Le Nouvel Observateur*, 16 avril 1998.
8. Éric Bordas, "Style gay ?", *Littérature* 3/2007 (n°247), p. 115-129. URL : www.cairn.info/revue-litte-raire-2007-3-page-115.htm.
9. Cf. Roth-Bettoni, *L'homosexualité au cinéma*, *op. cit.*, p. 560.
10. Dans un entretien avec Mathilde Blottière, "Deux cinéastes au fond des yeux. Olivier Ducastel et Jacques Martineau, cinéastes, enfants de 1968", *Télérama*, 02/03/2010. Dans *French Queer Cinema*, Rees-Roberts rappelle que le film a été inspiré par l'activisme des réalisateurs (p. 93).
11. Certaines de ces réflexions ont été également développées dans Renaud Lagabrielle, "Les chansons comme voix/voies d'expression des tensions entre l'intime et le collectif dans *Jeanne et le garçon formidable*", Joël July (éd.), *Chanson, du collectif à l'intime et retour*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence (à paraître en 2016).
12. Jean-Baptiste Morain, "Un Demy sous pression", *Les Inrockuptibles*, 22 avril 1998.
13. Cf. Richard Dyer, *Only Entertainment*, London/New York, Routledge, 1992 [1977], p. 19-35 : "Entertainment and Utopia".
14. Rees-Roberts, *French Queer Cinema*, *op. cit.*, p. 106.
15. Pour un regard croisé sur l'évolution de la maladie dans son ensemble socioculturel et clinique, je renvoie à l'ouvrage relativement récent de Didier Lestrade et Gilles Pialoux, *Sida 2.0. Regards croisés sur 30 ans d'une épidémie*, Paris, Fleuve Noir, 2012.

16. Cf. Lawrence R. Schehr, *French Post-Modern Masculinities. From Neuromatrices to Seropositivity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, p. 130sv. et 151 sv.
17. Sur la filiation avec les films de Demy, voir notamment Darren Waldron, *Jacques Demy*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 164-167.
18. Cf. Waldron, *Jacques Demy*, *op. cit.*, p. 165.
19. Par la chanteuse Elise Caron.
20. Il s'agit de *La vie à crédit*, interprétée par Sophie (Valérie Bonneton) et son mari (Denis Podalydès). Cette chanson correspond au modèle de la "chanson-numéro", ce mode d'intégration étant par ailleurs mis en valeur par les références intramédiales de la mise en scène à *Chantons sous la pluie* et *Les demoiselles de Rochefort*.
21. Gérard Lefort, "Jeanne et le garçon, c'est formidable", *Libération*, 22 avril 1998.
22. Voir à ce sujet Darren Waldron, *Queering Contemporary French Popular Cinema. Images and their Reception*, New York/Bern, Peter Lang, 2009, p. 65-66 ; et Anne E. Dugan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, Jean-François Cornu trad., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
23. Voir à ce propos Jean-Yves Le Talec, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, p. 247-269.
24. Susan Sontag, "Anmerkungen zu 'Camp'", *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982, p. 322-341, p. 336.
25. Dans la terminologie de la cantologie créée par Stéphane Hirschi, le chanteur est l'équivalent du narrateur dans un texte romanesque. Cf. Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'art du temps. De Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes / Les Belles Lettres, 2008.
26. Sur ce point, voir par exemple Daniel Borrillo et Pierre Lascoumes, *Amours égales ? Le Pacs, les homosexuels et la gauche*, Paris, La Découverte, 2002, en particulier le premier chapitre, "Le sida et l'émergence politique du couple homosexuel", p. 19-34.
27. Ce que Ducastel et Martineau répètent dans le making-of du film.
28. Les plans de cette manifestation rappellent de très près ceux de la manifestation à la fin d'*Une chambre en ville* de Demy.
29. Interview accordée par les réalisateurs à Florian Grandena, et reproduite dans Florian Grandena, *Showing the World to the World : Political Fictions in French Cinema of the 1990s and early 2000s*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008. Merci à F. Grandena de m'avoir donné ce document.
30. Susan Sontag, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Brice Matthieussent trad., Paris, Christian Bourgeois, 1993, citations p. 197 et p. 132.
31. *Ibid.*, p. 150.
32. Louis-Jean Calvet, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 2013, p. 192.
33. Susan Lanser, *Fictions of Authority. Woman Writers and narrative voice*, Ithaca/London, Cornell University, 1992, p. 21.
34. *Ibid.*
35. Birgit Wagner, "Mirages du récit. La voix plurielle d'Alger dans *Les oranges* d'Aziz Choukri", in Zohra Bouchentouf-Siagh éd., *Dzayer, Alger. Ville portée, rêvée, imaginée*, Alger, Casbah Editions, 2006, p. 135-146, p. 140.
36. *Ibid.*
37. Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 211-212.
38. *Ibid.*, p. 212. Souligné dans l'original.
39. Cf. Dyer, "Entertainment and Utopia".
40. Cité in Fabrice Pliskin.
41. Chion, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 229: "Nous appelons effet empathique l'effet par lequel la musique adhère, ou semble directement adhérer, au sentiment dégagé par la scène, et en

particulier au sentiment supposé être ressenti par certains personnages: deuil, saisissement, émotion, allégresse, amertume, joie, etc.”.

42. Claire Vassé, “Jeanne et le garçon formidable. L’amour à mort”, *Positif. Revue mensuelle de cinéma*, mai 1998, pp. 35-36, p. 35.

43. *Ibid.*

44. Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, *op. cit.*, p. 168.

45. Sur ce point, voir par exemple Olivier Fillieule, “Mobilisation gay en temps de sida. Changement de tableau”, in Didier Éribon (éd.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 81-96.

46. Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 79.

47. Éric Bordas, “Style gay?”, art. cité.

48. Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 18 et p. 19.

RÉSUMÉS

Jeanne et le garçon formidable, l’un des premiers films français abordant le sida, propose une narration inédite de la maladie et des questions qui y sont liées. Le choix même de la comédie musicale ainsi que le jeu entre sérieux et légèreté, hommage à Jacques Demy, permettent aux réalisateurs de politiser le genre, notamment à travers une esthétique camp. Au cœur de celle-ci se trouvent les chansons, qui, laissant se déployer les sentiments des protagonistes mais aussi les critiques à l’égard de la société s’exprimer, se lisent comme une voix/une voie d’expression des tensions qui ont accompagné (et continuent de le faire) le sida dans sa dimension individuelle et collective. Les chansons apparaissent ainsi comme une voix plurielle sur la maladie, voix qui sert le message du film, à savoir que le sida tue, mais que la vie, les plaisirs et les désirs, eux, continuent.

INDEX

Keywords : AIDS, musical, Ducastel and Martineau, camp

Mots-clés : Sida, comédie musicale, Ducastel et Martineau, camp

AUTEUR

RENAUD LAGABRIELLE

Université de Vienne