

La mise en « je » du film

Un cinéma du subjectif, au croisement entre enjeux de vie et enjeux de représentation. Un cinéma qui semble vouloir brouiller les frontières entre le cinéma et la vie, entre professionnel et amateur, entre les genres (ni documentaire ni fiction sans doute davantage du côté de l'essai).

Un cinéma des subjectivités, plus ou moins directement exprimées à travers les interactions entre filmeur(s), filmé(s) et spectateur(s).

La subjectivité comme expression de soi, relayée dans ce cas précis, par la médiation d'une caméra.

Quand filmeur et filmé ne font plus qu'un, la mise en scène de soi devient centrale, et avec elle, la nécessité de repenser l'intégralité du dispositif filmique.

Si l'autobiographie en littérature, ou l'autoportrait en peinture et en photographie ont été couramment pratiqués, le cinéma semblait moins adapté techniquement à ce type de réalisation intimiste. L'apparition progressive de dispositifs de filmage plus légers donnera finalement aux cinéastes toute la liberté nécessaire pour l'auto-filmage.

Le film d'Hervé Guibert « *La pudeur ou l'impudeur* » (1991) reprend le principe de l'auto-filmage. Réalisé à la demande de la productrice Pascale Breugnot¹ pour TF1, l'écrivain (et photographe) met en scène le quotidien de sa maladie -le SIDA- et son rapport à la mort (la sienne mais aussi celle de ses proches). Guibert dispose uniquement d'une caméra vidéo amateur et d'un pied – la durée du tournage va s'étendre sur un peu plus de 6 mois – (entre juin 90 et mars 91).

« *Dimanche 22 juillet, dix heure trente, avec le masseur j'ai commencé à expérimenter la vidéo. Je ne me fais plus photographe depuis deux ans, et je ne me suis jamais laissé prendre nu (...), j'ai toujours refusé. Là, je suis nu entre les mains du masseur, et ça filme. (...) j'ai cherché un bon angle en posant le caméscope sur son pied, j'ai appuyé sur le bouton rouge, vérifié qu'il y avait bien « record » dans le viseur, et suis allé m'étendre à plat ventre sur la table de massage, la tête tournée vers la bibliothèque, donc cachée à l'objectif.*² »

« *Aller au bout du dévoilement de soi* » Hervé Guibert résume ainsi son rapport à l'écriture. Le passage pour la première fois de sa vie à l'écriture filmique³ va lui permettre sans doute de réaliser encore plus intensément ce désir. « *Quand je disparaîtrai j'aurai tout dit, je me serai acharné à réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture.* »⁴ L'expérience, ici prend une forme extrême, face au spectre de la mort, tout comme le corps ne parvient plus à effacer les stigmates de la maladie qui le ronge. L'écriture de l'image, elle aussi, déborde de cette présence obsédante. Comme pour mieux retenir un corps qui lui échappe jour après jour, la caméra enregistre mécaniquement cette lente désincarnation. Première scène du film après le générique: Hervé Guibert en plan fixe assis, une infirmière lui fait une prise de sang -voix off- :

« *Le processus de détérioration amorcé dans mon sang par le SIDA se poursuit de jour en*

¹ Productrice des célèbres émissions de Reality show comme « Sexy folies » « L'amour en danger » « Perdu de vue » dans les années 80-90.

² Le protocole compassionnel, Paris, Gallimard, 1991, p.98

³ « Moi, j'écris sans trop de regrets, mais j'enrage du cinéma » écrit-il dans son journal. Après avoir échoué au concours de l'IDHEC, il ne parviendra jamais à faire aboutir ses projets de films, jusqu'au jour où Pascale Breugnot, après l'avoir remarqué sur le plateau d'Apostrophes, lui propose de réaliser un film.

⁴ « Les aveux permanents d'HG » entretien avec Antoine de Gaudemar, Libération, 20 octobre 1988.

jour. Bien avant la certitude de ma maladie sanctionné par les analyses, j'ai senti tout à coup mon sang découvert, mis à nu, comme si un vêtement l'avait toujours protégé sans que j'en ai conscience, il me fallait vivre désormais avec ce sang dénudé, exposé, à toute heure dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux ?».

« Le dévoilement de soi » va se faire littéralement, crûment, par la mise à nu de ce corps qu'on peut dévoiler sans pudeur parce qu'il n'a justement plus rien d'érotique ou de sexuel, un corps livré au médical, à la froideur clinique, surexposé sous les lumières trop vives du champ opératoire ou bien encore noyé sous des lumières jaunâtres de salles d'attentes d'hôpitaux, un corps qui n'aura bientôt plus d'autre identité que celle du SIDA.

Ce corps décharné (...) je le retrouvais chaque matin en panoramique auschwitzien dans le grand miroir de la salle de bains⁵.

Filmer au quotidien face à la caméra-miroir, comme une lutte éperdue contre la mort -*contre la montre*- dit-il, pour tenter de retenir les ultimes lambeaux de vie. Eclairs fugitifs de vitalité, comme ce match de boxe échangé avec la mort, coup de poing face caméra.

« J'ai senti la mort venir dans le miroir bien avant qu'elle y ait vraiment pris position. Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair sur la charpente; Cela avait commencé par une ligne transversale sur les joues et maintenant l'os semblait sortir hors de la peau, à fleur de peau comme de petites îles plates sur la mer. Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale. »

Expérience que Guibert tient à partager intimement avec le spectateur, nu devant la glace, nu dans la baignoire, sur le siège des toilettes, sur la table de massage, nu éprouvant de la difficulté à se vêtir, nu s'immergeant dans la mer. *« Ma nudité dans la vidéo est d'ordre pictural et documentaire pas exhibitionniste⁶ »* écrit-il dans son journal.

Le cadre ne semble pas parvenir à contenir ce corps devenu exagérément grand de par sa maigreur et rendu si maladroit par son extrême faiblesse. *« Hier T. m'a emmené à la plage à l'heure où il n'y a plus personne et où le soleil est parti (je ne le supporte plus) et j'ai filmé ma baignade. T. m'a dit que je ressemblais à un grand oiseau de mer, à un pélican. Il a donc compris ce que je fais avec ce film.⁷ »*

Présence obsédante d'un corps pesant qui se rappelle à vous sans cesse, à travers chacun des gestes les plus anodins du quotidien, devenus soudain insurmontables *« l'usage même de mes jambes, de mes cuisses, de mes fesses pour me relever d'un siège devenait plus incertain »⁸.*

En témoigne encore, cette scène pathétique où Guibert cadré en gros plan pendant la consultation avec son médecin ne parvient à enfiler sa veste qu'au prix de multiples contorsions.

L'art et la vie sont inextricablement liés dans l'écriture de Guibert, qu'elle soit filmique ou littéraire.

L'écriture pour échapper à l'angoisse de la mort, qui se fait de plus en plus pressante devant l'avancée de la maladie *« Ecrire dans le noir ? écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas*

⁵ Le protocole compassionnel, p.15

⁶ Le mausolée des amants, Paris, Gallimard, coll.Folio, 2001, p.530

⁷ Ibid., p.532

⁸ Ibid.,p.14

arriver à la peur de la mort »⁹.

« C'est quand j'écris que je suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux (...)»¹⁰.

Le tournage du film et la rédaction du « *protocole compassionnel* » (dix-neuvième livre d'HG) s'entrecroisent sans cesse. On retrouve des fragments de texte en voix off dans le film, quelques passages du livre évoquent directement le tournage, ou bien certaines scènes sont présentes à la fois dans le livre et dans le film.

Jusqu'à quel point ces deux « écritures de soi » se nourrissent-elles l'une de l'autre ?

Dans les deux cas, Guibert privilégie la méthode du récit intime à la première personne à travers l'écriture d'un journal, journal écrit, duquel il va puiser la matière du livre, journal filmé, qui fournira le matériau de montage.

Avec toujours cette même volonté de rapprocher le plus intensément possible l'expérience vécue de sa reconstruction fictive par l'écriture du livre ou du film.

Le sida m'a permis de radicaliser un peu plus encore certains systèmes de narration, de rapport à la vérité, de mise en jeu de moi-même au delà même de ce que je pensais possible.¹¹

Si Guibert contrôle entièrement le processus du littéraire (mis à part l'imprévisible lié à l'écriture elle-même « *pas de livre sans structure inattendue dessinée par les aléas de l'écriture* »¹²) c'est loin d'être le cas pour le film qui nécessite des moyens techniques plus difficiles à mettre en œuvre pour lui. Guibert comme il le dit lui même est « *nul avec les appareils* » ne maîtrise pas du tout la technique « *je ne savais pas si j'enregistrais vraiment (...) je ne savais pas s'il y avait le son, je ne savais pas s'il y avait le son et pas l'image, ou l'image et pas le son, je ne savais rien et l'idée de voir m'épouvantais* »¹³.

D'un point de vue cinématographique, *La pudeur ou l'impudeur* laisse visiblement une sensation d'inachèvement au spectateur, comme une sorte d'hésitation, de tâtonnement, d'approximation. D'une part, les conditions de tournage sont difficiles: Guibert est seul, il ne connaît pas les outils et de plus il se trouve considérablement affaibli par la maladie, d'autre part, Guibert ne participera pas véritablement au montage du film, la monteuse Maureen Mazurek se retrouvant la plupart du temps seule face aux 26 cassettes vidéo enregistrées. « *Même si j'en ai tourné toutes les images, je m'en sens moins l'auteur que la productrice et la monteuse* »¹⁴.

Le film échappe à son auteur à l'image de sa propre vie :

« Nous sommes entrés dans la zone de l'incontrôlable » dit-il à propos de sa maladie « *on arrive un stade de la maladie où l'on a plus prise sur elle, il serait vain de croire qu'on peut en maîtriser les mouvements. Je fais un looping en chute libre sur la main du destin* ».¹⁵

Ce qui appartient véritablement à Hervé Guibert, ce sont ces fragments de vie enregistrés mécaniquement par la caméra, des situations qu'il a délibérément choisies de mettre en scène parmi toutes celles qui s'offraient à lui dans son quotidien : il écartera par exemple

⁹ Cytomégalovirus, Paris, Seuil, 1992, p.93.

¹⁰ Le protocole compassionnel, p.124

¹¹ « La maladie d'amour » entretien avec Antoine de Gaudemar « Libération », 1^{er} mars 1990.

¹² Le protocole compassionnel, p.20

¹³ entretien réalisé par Christophe Donner le 16 février 1991 « Pour répondre à quelques questions qui se posent », la Règle du jeu, n°7, mai 1992.

¹⁴ *L'événement du jeudi*, 26 sept.91, entretien réalisé par Jérôme Garcin « Hervé Guibert : « J'ai l'impression de survivre ».

¹⁵ Le protocole compassionnel, p.27-28

systématiquement tous ses amis proches -seules ses deux grand-tantes âgées de 85 et 95 ans seront filmées- sans doute parce qu'elles incarnent si bien à elles deux, la pulsion de mort et de vie mêlées à la fois. La tentation de la mort et du suicide comme l'irrépressible élan de vie, cette dualité profonde ressentie quotidiennement par l'auteur.

Hervé partage avec Suzanne, la plus âgée des deux grand-tantes, cette proximité de la mort à travers ce vieillissement prématuré du corps « *le SIDA m'a fait accomplir un voyage dans le temps. Un corps de vieillard décharné, affaibli a pris possession de mon corps d'homme de 35 ans. J'ai 95 ans comme ma grand-tante Suzanne qui est impotente. Chaque jour je perds un geste que j'étais encore capable de produire la veille. Je lutte contre la montre.* »

Il la questionne « *t'as envie de vivre ou t'as envie de mourir ?* Elle répond : « *ça dépend des moments...* » En réalité, c'est à lui même qu'Hervé Guibert pose ces questions -tout comme la réponse lui est familière- lui aussi, oscille sans cesse entre la tentation du suicide et celle de lui résister.

C'est alors qu'il décide de mettre en scène un vrai-faux suicide devant la caméra, sans doute la scène du film où la mise en jeu de l'auteur sera la plus intense, la plus imprévisible.

Toujours à portée de la main: la digitaline, le contre-poison radical du virus HIV.

70 gouttes, la dose mortelle, deux verres que je fais tourner les yeux fermés. Combien de temps ça prendra pour que mon cœur cesse de battre ? A quoi penserais-je ? A qui ?

Guibert saisit l'un des deux verres et le vide lentement, par petites gorgées.

Vient ensuite une mise en suspens introduite par le montage, un plan sur la terrasse vide balayée par le vent, les feuilles d'un journal s'éparpillent au sol, tandis que celles des arbres autour se balancent langoureusement au gré des souffles d'airs -puis retour sur HG effondré dans un fauteuil, la tête en arrière, respirant profondément- voix off : « *Je suis sorti épuisé de cette expérience, comme modifié, je crois que filmer ça, a changé mon rapport à l'idée du suicide* ».

Ce qui au départ n'était qu'une mise en scène soigneusement préparée finira malgré lui par interagir fortement avec sa vie réelle. De quelle manière l'épreuve filmée du suicide va t-elle l'influencer, la modifier ? Guibert n'en dira pas plus, lui qui finira pourtant par se suicider avec cette même digitaline.

Plus qu'un simple rapport quotidien à la maladie, HG touche au plus profond de la dialectique entre pulsion de vie et pulsion de mort – affrontement intense – et véritable mise en « je » du film.

« *J'étais passé à un autre stade de l'amour de la mort, comme imprégné par elle au plus profond je n'avais plus besoin de son décorum mais d'une intimité plus grande avec elle, je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise.* »¹⁶

Chaque jour, la mort gagne du terrain et pourtant la vie lui résiste encore, y compris dans les situations les plus désespérées. Cette longue séance de massage, plusieurs heures durant, lutte du corps et des muscles contre l'atrophie qui ronge lentement les chairs, pourrait paraître bien dérisoire, si elle n'était pas mûe, comme par une force souterraine, par le désir intense de « mieux-être, voire de plaisir ».

Car Guibert continue à désirer, désir qui le fait se mouvoir devant la caméra pour danser presque miraculeusement, désir qui lui donne la force de partir une fois encore sur l'île d'Elbe pour y retrouver des sensations et des lieux aimés, désir d'immersion dans la mer, et par dessus tout, désir d'écrire (*j'aime mon livre plus que ma vie* écrira-t-il).

Comme une éclipse de bonheur au milieu du film -l'île d'Elbe- dans la propriété d'un ami où

¹⁶ *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

Guibert avait l'habitude de se rendre. Se rattacher avidement aux formes les plus ténues de bonheur.

En voix off : « *Moments exquis de pure jouissance de vie* (à l'image, on voit la main de Guibert en train d'ouvrir son cahier noir de travail) *écouter le vent dans les branches, lire quelques lignes de « mémoire d'une naine » puis reposer le livre, rêvasser à ses travaux en cours, observer un lézard perché sur la pomme dans laquelle j'ai croqué hier soir, faire quelques plans en vidéo de contemplation, attendre T. et C. qui vont revenir du marché avec plein de nourritures abondantes, prendre une douche fraîche au soleil, mettre une chemise propre, apaiser sa faim, tout est délice.*»

Simultanément un zoom sur la table de jardin sur laquelle est posée le livre, un plan fixe du lézard sur la pomme, un plan de la terrasse avec panoramique droit sur les plantes puis sur un panier rempli de fruits et la table dressée pour trois personnes.

La caméra posée sur la table: plan fixe de Guibert mangeant un œuf à la coque et ensuite une pêche -brève incision dans le tableau du bonheur- la déglutition difficile de Guibert nous ramène à réalité de sa maladie, puis de nouveau la légèreté, Guibert fredonne un petit air joyeux, ses pieds nus sur la table entourée de livres, des plans d'objets familiers, l'arrosoir entre les feuilles d'un arbuste, une faucille, un chapeau en paille, une cisaille, un pot de fleur en terre cuite, le reflet-clin d'œil du soleil dans le rétroviseur d'un vélomoteur.

Extraordinaire force vitale, la vie du monde reprend le dessus, déborde du cadre, comme happée par l'énergie qui irradie ces images d'une éternité solaire –surexposition- jeux d'ombres et de lumière sur le mur de pierre comme un jeu de cache-cache entre la vie et la mort. A travers ces paysages sonores et colorés, ces objets familiers, Guibert tente de saisir chaque étincelle de vie qui s'offre encore à lui. Filmer participe pleinement de ce désir, désir de retenir par l'image ces quelques derniers instants fugitifs de bonheur.

Quels sont les interactions produites par le film dans la vie d'HG ? Dans quelle mesure l'acte de filmer va-t-il lui permettre de faire émerger des rapports inédits à lui-même, aux autres, au monde qui l'entoure ? C'est peut-être à cet instant précis que le film existe réellement.

Guibert s'exprime à plusieurs reprises à ce sujet, soit directement dans le film, soit dans ses écrits.

La scène du vrai-faux suicide par exemple a été totalement inventée au tournage.

Sans ce prétexte de mise en scène, Guibert ne l'aurait pas vécue et pourtant elle a provoqué chez lui des effets inattendus, au point, nous livre-t-il en voix off, de modifier complètement son rapport à l'idée du suicide. « *Le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis* » écrira-t-il dans son journal en décrivant la scène.

« *Avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, un instant nouveau* » écrit-il encore.

Avec l'accord de l'équipe médicale, Hervé Guibert filme l'intervention chirurgicale sous anesthésie locale qu'il est en train de subir: il s'agit d'extraire un ganglion à la gorge. Il se filmiera ensuite en train de visionner la scène :« *j'ai réalisé en voyant le film ce qu'on m'avait fait pour de vrai. Cette lumière chaude irréaliste bleue et sableuse à la fois transforme ce qu'elle touche à savoir le champ opératoire: ce trou dans la gorge où affluait et parfois débordait le sang par pulsation en source de lumière incandescente qui censurait le sang, y jette des rayons comme à partir d'un noyau radioactif qui est la blessure.* »

La vidéo va créer cet « instant nouveau » transfiguré par la prise de vue, Guibert revit son opération avec une toute autre intensité, fasciné par l'esthétique supra-naturelle de la scène.

La présence de la caméra aura également des effets inattendus sur les personnes filmées comme c'est le cas par exemple avec sa grand-tante Louise qui s'adresse à lui de manière tout à fait inédite :

Elle proteste quand je parle de suicide, elle me dit : « Ah non, je serais vraiment désolée si tu te suicidais, je serais trop triste, je t'aime figure-toi ».
Elle ne me l'a jamais dit, mais l'intercession de la caméra qui tourne lui permet de le dire c'est incroyable¹⁷.»

Interactions vie/cinéma, filmeur/filmé mais aussi bien sûr filmeur/film/spectateur. Comment HG s'adresse t-il au spectateur ?

La « pudeur ou l'impudeur », c'est justement la question posée au spectateur en forme d'interpellation. Le titre initial était « la pudeur et l'impudeur » le **et** sera transformé par la suite en **ou**.

Guibert exprime ainsi son désir de rencontre avec le spectateur, lui laissant le champ libre et l'ouverture suffisante pour l'interprétation.

Il tient à partager cette expérience du quotidien le plus directement possible avec le spectateur, sans intermédiaire, sans le regard extérieur d'un opérateur qui aurait inévitablement introduit une dimension voyeuriste au film.

Ce dispositif d'auto-filmage et lui seul, va permettre une telle proximité – comme gage d'authenticité – Guibert est seul face à la caméra comme il est seul face à la mort et c'est cette expérience extrême qu'il veut partager: chacun étant renvoyé à lui-même, à son propre rapport à la maladie, à la mort, au suicide.

« *Créer un espace où l'expérience puisse se partager* »¹⁸ commentait Robert Kramer à propos de ses films.

Nous avons tenté Gérard Leblanc et moi dans un de nos films « En amour » (2001) une démarche similaire: essayer d'exprimer avec les moyens du cinéma l'expérience de la rencontre amoureuse, de l'amour en train de se vivre, sans (fausse) pudeur, c'est-à-dire sans en exclure la dimension sexuelle.

Ici l'acte de filmer se lie intimement à l'acte sexuel sans admettre l'intrusion d'un regard extérieur, en même temps qu'il occupe une place nécessaire dans le film. Comment prétendre en effet rendre compte d'une relation amoureuse en occultant tout rapport à la sexualité?

Comment dans ce cas adapter le dispositif filmique pour éviter tout rapport voyeuriste et/ou exhibitionniste. Il fallait, là aussi, tenir tous les rôles devant et derrière la caméra avec une double circulation, un entre-filmage.

Filmer deviendrait réellement l'expression d'un désir qui naîtrait spontanément, sans aucune programmation, ne pouvant être provoqué de façon artificielle, à la mesure du désir amoureux.

Il fallait que la caméra circule de l'un à l'autre, légère et mobile, imprévisible, qu'elle abolisse toute forme de séparation entre nous, chacun pouvant devenir à tout moment filmeur ou filmé, qu'elle puisse saisir au plus près le mouvement de cette vie naissante à deux, qu'elle soit comme le prolongement de nos corps.

Voix off: « *Pour effacer la distance de la caméra j'essaie de te caresser avec elle. Je te caresse avec cette caméra dans la main qui touche davantage qu'elle ne voit.* »

L'amour met en jeu la question de l'identité, ce que nous avons appelé dans le film « le séisme identitaire, l'éruption d'une identité nouvelle ».

Un troisième terme va naître de l'union des deux premiers, non pas dans le sens d'une fusion qui suppose toujours disparition/absorption/perte de soi mais plutôt dans celui d'une interaction profonde entre les deux termes, elle seule capable de créer une nouvelle identité.

¹⁷ Le protocole compassionnel, p.102.

¹⁸ (Robert Kramer) Vincent Vatrican & Cédric Venail (sous la direction de), Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer, coll. « Polimago », Institut de l'Image, Aix en Provence, 2001, p. 8.

L'amour brise les rigidités, les cloisonnements des deux identités respectives pour en construire une plus riche, plus dense, démultipliée par l'interaction des deux autres. Au fur et à mesure de son affirmation, l'amour repousse les limites de l'enfermement identitaire, invente une forme transcendantale d'altérité.

« L'état amoureux crée une temporalité qui lui est propre et qui résiste au temps biologique comme au temps social. Par là même, il invente des espaces où intérieur et extérieur ne s'opposent plus. Le voyage est avant tout déplacement identitaire. La nouvelle identité se construit à travers les paysages revisités, que chacun à vécu dans son enfance avec intensité, et maintenant re-vécus ensemble, transformés. »¹⁹

Rencontre des corps, transformation identitaire, la forme filmique devait elle aussi, emprunter cette voie :

« Les rencontres d'images deviennent la respiration du film. Des images qui se reconnaissent, se mêlent amoureusement, basculent les unes dans les autres pour en faire naître d'inconnues. Impossible de préfigurer ce quelles seront, nous assistons leur naissance obscurément, lumineusement. »²⁰

Au montage, la surimpression apparaît comme une évidence- de même que l'entrecroisement des textes lus en voix off par l'un et l'autre.

Nos voix, nos images se mêleront comme nos corps, nos désirs, nos pensées.

Les images s'enlairaient comme des corps, elles se nourriraient les unes des autres sans plus jamais se laisser enfermer dans des formes aux contours bien définis, il n'y aurait plus de frontière d'un corps à l'autre, d'un paysage à l'autre, du désir à la pensée.

Des intérieurs et des extérieurs, des chambres, des lits, des fenêtres, en toutes saisons des paysages urbains, des campagnes.

Des paysages changeants avec en tout temps, en tout lieux, ton image qui vient se surimprimer sur toute chose²¹.

L'enjeu pour Hervé Guibert consistait à « aller jusqu'au bout du dévoilement de soi » « à regarder la mort en face » ou bien « à retenir encore un peu de cette vie qui lui échappait ». Pour nous, il était bien sûr aussi question de vie et de mort, d'une co-nnaissance : une nouvelle naissance à deux cette fois, c'est du moins ce que nous avons cherché à partager avec un spectateur lui-même « en amour » ou susceptible de l'être.

Dépasser l'intime, le singulier, pour rejoindre l'universel, le partageable.

« Cela se passe entre nous mais nous sommes innombrables ».

Enjeux de vie et enjeux de représentation. Pour certains, Guibert va trop loin, son impudeur est condamnée, on ne peut pas tout montrer, l'image a ses interdits, elle dévoile de façon trop abrupte, on ne peut pas jouer impunément avec la représentation du réel. C'est aussi le cas de notre film qui touche quelque chose d'encore plus subversif, à savoir : l'amour et le bonheur.

Catherine Guéneau, 2011.

¹⁹ Gérard LEBLANC, « Filmer à deux », in *Cinéma et voyage*, René GARDIES (dir.), L'harmattan, Paris, 2007.

²⁰ Extraits de la bande son du film « En amour » de Catherine Guéneau et Gérard Leblanc, prod. GREC/DSGE 30 mn, 2001. (DVD disponible sur le site de Médias Création Recherche <http://www.mediascreationrecherche.com>)

²¹ Idem.

