

Le pastiche comme mode de réappropriation de la mémoire/du cinéma

Sorti en 2008, *Soyez sympa rembobinez* est le quatrième long-métrage de Michel Gondry, qui poursuit le travail sur le temps initié dès son premier long-métrage, *Eternal sunshine of the spotless mind*. Ce film est marqué par un sentiment d'urgence et de perte imminente, en effet, l'un des deux héros lutte contre le temps et cherche à préserver les souvenirs pour qu'ils ne soient pas effacés. Cette résistance à la logique du sablier se retrouve dans *Soyez sympa*, où les héros recréent des films pour suppléer la disparition des VHS et résistent à la destruction de l'immeuble et à la mainmise des promoteurs sur le quartier.

Dans *Soyez sympa*, Gondry développe par ailleurs une idée qu'il porte depuis longtemps. Ainsi au début des années quatre-vingt, les cinémas de quartier sont abandonnés au profit des multiplexes et Gondry, en se promenant dans Paris, a l'idée qu'une salle d'un cinéma de quartier désaffecté pourrait servir à projeter des films réalisés par les spectateurs même.

Soyez sympa est aussi une sorte de flash-back qui nous renvoie au temps des VHS, des caméscopes et des jaquettes en carton. Sorti en 2008, le film se présente comme un film parodique, en opérant une plongée dans le passé, alors que le format VHS est supplanté par le DVD au début des années 2000. Quelle était la particularité du support VHS ? Il s'agissait du premier support capable d'enregistrer les programmes. Mais l'inconvénient était l'usure de la bande, qui se dégradait au fur et à mesure des utilisations, pouvant même être démagnétisée par erreur. Autrement dit, plus on voyait un film, plus il nous échappait. Le support VHS amène donc la conscience très forte qu'un film est une matière éphémère qui ne pourra jamais nous appartenir, et que ce que nous croyons posséder nous échappe. Gondry fait ainsi de la VHS la métaphore de la mémoire, qui "efface" certains souvenirs et qui en "réenregistre" d'autres.

Mike et Jerry tournent des remakes pour les habitués du vidéoclub mais *Soyez sympa* ne fait pas que se tourner vers le passé. Dans le même temps, cette substitution crée une nouvelle énergie dans le quartier de Passaic. L'écart entre le film premier et le film second permet aux habitants du quartier de s'approprier leur mémoire, de réécrire leur histoire, de créer du lien et d'accepter la perte à venir, c'est-à-dire la destruction du vidéoclub. Une fois la mémoire réappropriée et partagée, l'immeuble pourra être détruit. Le spectateur se sent d'ailleurs participer à cette dynamique collective et enthousiasmante et a aussi le sentiment de voir le film se bricoler sous ses yeux. Nous verrons ainsi comment le pastiche est le mode de réappropriation collectif de la mémoire et du cinéma. Pour cela, puisque le format VHS est au centre de notre étude, nous adopterons un plan qui mime les deux touches d'un magnétoscope.

I. Rewind/Retour rapide ou comment réparer la perte en produisant un film second sur les souvenirs du film premier

A. Substituer un film à un autre ou la tentative du remake

Les deux personnages principaux tournent un premier film, dans l'espoir de remplacer la cassette VHS irrémédiablement détruite. L'objectif étant de refaire un film dans le but avoué de substitution, nous sommes face à une première tentative de remake (c'est-à-dire un film reproduisant, avec de nouveaux acteurs, la première version d'un film à succès), voire même de plagiat puisqu'il s'agit de tromper les habitués d'un vidéoclub.

Genèse et principes du film second [27 mn 46 à 28 mn 43]
--

La musique extra-diégétique souligne la naissance d'une idée, qui, comme souvent chez Gondry, provient du rêve, cf *La Science des rêves*. La nature de la VHS, origine de leur déroute en

raison de sa capacité à être démagnétisée, va leur permettre de renverser la situation, car la force et la faiblesse du support est d'être une bande magnétique qui s'use plus on la regarde mais qui est aussi réinscriptible et qui permet de réenregistrer des images. On peut relever la rapidité des plans et l'effet de *mickeymousing* de la musique, qui donne une impression de *cartoon*, et installe que l'idée vient de l'enfance.

Il faut maintenant convaincre Jerry, qui lit un ouvrage sur les conséquences des radiations après la bombe à Hiroshima, instaurant un lien drôlatique entre les deux événements. Le contrechamp installe les deux personnages avec leur environnement respectif : Jerry avec le grillage qui rappelle celui de la centrale électrique, le sabotage et la radiation ; lit un livre sur les radiations ; porte toujours sa tenue de saboteur, en lambeaux. Mike : avec en arrière-plan la décharge ; inscrit son action dans l'artisanat et le bricolage, la récupération.

Les principes du film second sont alors énoncés :

"Moi je fais Bill Murray et toi tu fais tous les autres" > réduction du casting

"Tout ce qu'elle sait se trouve sur ce boîtier" > vont rejouer les scènes clés, les punctums narratifs ; ne retournent pas le film entier.

"Il suffit qu'on reste à trois mètres de la caméra, il n'y aucune chance qu'elle nous reconnaisse" > effacement de l'auteur ; remake et plagiat inversé.

" On bricole les effets spéciaux, on fait tout nous-mêmes" > substitution, artisanat, débrouille.

" On a deux heures quarante-cinq" > temps limité, tourné/monté (" Faut que tu sois bon à la première prise" dira Mike à Jerry dans la bibliothèque)

Mike vient de définir le film second. Produit en un temps limité qui exclut le montage, il présente une réduction de personnel par rapport au film premier, ce qui induit un travestissement des acteurs qui jouent plusieurs rôles. Le maître mot est l'économie de moyens, qui introduit un changement de contexte narratif puisque seules les scènes cléf sont retournées et un changement du contexte de production, puisque tout est bricolé. Ce premier remake de *Ghostbusters* s'avère impossible à réaliser. Malgré la bonne volonté des deux complices, l'écart entre les deux films est indicible et c'est cet écart que nous allons interroger.

Parodie involontaire de *SOS Fantôme* par la dégradation des conditions de production [de 29 mn 51 à 30 mn 38.]

Le spectateur envisage immédiatement le tournage du film second comme un film parodique, en raison de l'écart indicible entre le *blockbuster* et le film second, alors même que pour Jerry et Mike, il s'agit bien d'un pastiche (c'est-à-dire une oeuvre dans laquelle ils imitent la manière ou le style d'un maître).

Le premier décalage intervient entre la musique extradiégétique, le thème de *SOS fantômes*, qui annonce à grand bruit l'arrivée des héros se livrant à la chasse aux fantômes, et le tournage clandestin à la bibliothèque, lieu du silence et de l'activité studieuse. Quand Mike et Jerry rasent les murs, c'est davantage pour passer inaperçu dans le lieu que pour éviter les fantômes. Le décalage provient de leur clandestinité dans ce lieu détourné alors même que la musique extra-diégétique annonce une arrivée fracassante.

La parodie joue aussi d'un autre décalage, car chacun est dans son rôle. Les deux amis incarnent les chasseurs de fantôme, et se glissent dans ce rôle avec beaucoup de conviction, alors que la bibliothécaire joue le sien – range les ouvrages dans les rayons, réclame le silence – et que sa placidité naturelle fait qu'elle incarne involontairement le rôle d'un spectre. La parodie naît du

détournement et de la confrontation de ces deux univers.

Ensuite, la parodie vient de la différence dans la production des deux films. L'accoutrement des deux chasseurs de fantôme réduit les trucages, au départ hautement technologiques, à un simple bidouillage : une guirlande de Noël enroulée autour d'une canne à pêche devient un rayon laser, un aspirateur intègre une combinaison futuriste. Le film second ne se donne pas comme une surenchère technologique comme c'est souvent le cas avec les remakes, mais au contraire présente un contexte de production dégradé.

Enfin, la parodie fonctionne avec la mémoire du spectateur, la scène de la bibliothèque dans le film premier est la première rencontre des chasseurs avec un fantôme. La confrontation du spectre originel et de cette brave fonctionnaire installe la parodie dans l'esprit du spectateur.

Ainsi le changement de contexte de production – moins de moyens, des comédiens amateurs, pas de décor – souligne l'adéquation entre les moyens, le style et l'époque du film imité. Le détournement du lieu et le bidouillage des personnages semble subitement chargé d'âme. Il est non seulement l'expression de l'affection des personnages pour le film mais il valorise aussi leur sens de la récupération, leur inventivité et leur complicité. Les transformations sont clairement ludiques, nous sommes assez proches de la parodie malgré la velléité de substitution que l'écart insondable entre l'original et le film second suffit à ruiner irrémédiablement. On peut parler de parodie involontaire dans ce premier tournage, alors qu'elle est plus clairement assumée dans le second remake, celui de *Rush Hour 2*.

B. Le film second, du pastiche à la parodie assumée

***Rush Hour 2* ou la parodie assumée [De 37 mn 34 à 38 mn 30]**

Le deuxième film est plus près de la parodie car toute la séquence tourne autour de l'événement des effets spéciaux. Il s'agit pour les personnages de démystifier les trucages des films d'action, et d'affirmer que s'ils aiment ces films, avec combats et cascades, c'est aussi parce qu'ils ne sont pas dupes des trucages. *Rush Hour 2* narre les aventures des inspecteurs Lee et Carter, incarnés par Jackie Chan et Chris Tucker, deux agents qui passent leur vacances à Hong Kong avant de se voir confier une importante mission.

La séquence s'ouvre sur l'un des climaxes du film (plan 1), signalé par le cri que pousse le personnage, l'emploi du gros plan ainsi que la musique, vaguement asiatique, puis qui signale le film d'action. (plan 2) La séquence se déroule dans un jardin d'enfant, lieu inoffensif qui va être détourné de sa fonction pour devenir le cadre d'un film d'action. Jerry s'est bridé les yeux pour interpréter l'inspecteur Lee, et le cadre choisi, plus large que dans le plan précédent, installe l'environnement. Les idéogrammes chinois collés sur les poteaux et les chaînes du jardin d'enfant créent une ambiance liées aux arts martiaux, d'autant que les personnages sont en train de se battre. Mais le sourire de la jeune fille, qui n'est pas pleinement dans son rôle, et l'arrière-plan (des jeunes qui jouent au basket) installent un décalage et évente les subterfuges du tournage. Le plan suivant révèle les conditions du tournage : Mike est aussi derrière la caméra ; la musique extradiégétique est obtenue en mixant un vinyle sur un tourne-disque portatif ancien, et on découvre la maquette qui vise à nous faire croire qu'on est à Hong Kong ; il s'agit d'un tapis de jeu pour enfant. Tous les éléments nous ramènent ici à l'enfance, comme la présence du bac à sable dans l'angle.

Le cadre s'élargit ensuite (plan 4) et le rythme s'accélère, les plans sont très rapides et ne

raccordent pas (plans 5 et 6). Les procédés sont les mêmes qu'en studio mais la rupture d'échelle et le contexte domestique conduisent vers la parodie. Ainsi au plan 6, le tapis de jeu n'est pas à la bonne échelle pour faire croire que ce jeune garçon est en train de tomber d'un building, même si le mouvement rotatif et le dézoom de la caméra copient la stylistique du film d'action. La petitesse de l'échelle tourne les procédés en ridicule, mais participe aussi du plaisir du spectateur à qui on dévoile les trucages.

Avec les plans suivants, Gondry parodie la notion de raccord, entre les plans 7 et 8 par exemple. Le raccord avec le plan précédent s'effectue dans un autre lieu, et Gondry souligne la naïveté du procédé par l'énorme faux-raccord. Mais en même temps, le tournage se professionnalise, avec la présence d'éclairage, et d'une équipe plus étoffée qui manie le langage cinématographique ("coupez, c'était génial"). Le jeu sur les faux-raccords est accentué, deux lieux, complètement hétérogènes sont censés raccorder par le raccord mouvement. Il s'agit à la fois de montrer l'amateurisme de Jerry et de Mike et de souligner qu'ils appliquent aussi ce qu'ils voient dans les films d'action.

Le plan qui montre leur collègue mécanicien chercher une rallonge est intéressant ; on ne sait pas s'il fait partie du film ou si le tournage a été interrompu ; en tout cas, la musique extradiégétique ne souligne pas le régime particulier de cette image et l'intègre dans l'action. D'autant qu'il enlève sa perruque (a-t-il chaud ou se craint-il de la perdre en courant ?).

La scène du bambou se présente comme une figure stylistique du film d'action, apte à ménager le suspens. Elle est filmée en deux temps et Gondry joue sur le montage parallèle, autre figure visant à installer le suspens. Pendant que l'un des personnages est en danger, l'autre vole à son secours. Petite note ironique quand on voit Mike vraiment fatigué car il a monté un véritable escalier ! Puis retour sur Jerry en cadre plus large afin d'éventer le trucage.

Gondry radicalise le faux raccord, afin de montrer leur bidouillage mais aussi les ressorts des films d'action. Le dialogue vise à raccorder cette séquence à la précédente. Puis Mike remet en place le pansement, geste comique qui rompt l'identification spectatorielle en mettant l'accent sur le grimage artisanal de Jerry.

Cette brève séquence fonctionne ainsi sur la manipulation de l'échelle et le jeu sur le montage (faux raccord et montage parallèle). Le cadre choisi, souvent trop large pour révéler les trucages, souligne la visée parodique assumée, tout en montrant que les personnages acquièrent davantage de compétences cinématographiques.

C. Réception du film "suédé"

La réception du premier film suédé [de 44 mn 56 à 45 mn 55]

Le remake de *SOS fantômes* est destiné à Miss Falewicz, qui ne connaît pas le film mais le destine à ses neveux, une bande de voyous amateurs de film de *genre*. Ils sont les premiers à valider le remake, à le légitimer en tant que film second ainsi qu'à le faire sortir de sa clandestinité. La séquence joue sur la supposée innocence et naïveté de Jerry et Mike, occupés à jouer à "pierre, feuille, ciseau" et sur la supposée violence du gang. En validant le film second, en tant que spectateurs avertis qu'on ne peut tromper sur la nature du film, ils le légitiment. Par ailleurs, cette connivence autour du film suédé, entre ceux qui le produisent et ceux qui le regardent, dissout deux groupes sociaux d'un même quartier, gangsters et non gangsters, et les fédèrent autour d'un objet et d'une expérience commune.

II. Forward/avance rapide ou comment la production collective d'un film second permet de s'appropriier l'histoire et d'accepter la perte à venir

A. Production d'un "film à la demande" et mémoire collective

Si les clients du vidéoclub acceptent dans un premier temps la substitution du film second au film premier, ils apprécient rapidement les films dits "suédés" pour leurs qualités de films seconds, leurs transformations drôlatiques. Pour eux, ces films fonctionnent comme des parodies plus que comme des remakes et l'estampille "sweded" apposé aux jaquettes des films refaits montre bien la différence et à terme, l'identité distincte des films seconds.



Ces films jouent sur la mémoire, et sur la connivence entre la mémoire du spectateur et celle des réalisateurs. Seul ce qui reste en mémoire est filmé, adapté, le film "suédé" fonctionne comme une série d'images mentales, et repose sur la mémoire collective, avant même que tout le quartier ne s'investisse dans l'écriture du film sur la vie de Fats Weller. La relation au cinéma n'est pas empêtrée ni sclérosante, Jerry, Mike et Alma refont leurs films préférés, sans complexe, en se fiant uniquement à leur mémoire, aux séquences dont ils se souviennent car il les ont aimées.

B. Des spectateurs qui deviennent acteurs

Les spectateurs deviennent acteurs [de 50 mn 55 à 51 mn 48]

Alors qu'Alma, Mike et Jerry finissent le tournage du remake de *Robocop*, l'un des habitués du vidéoclub vient voir si le tournage est terminé. La mise en scène de la séquence transforme imperceptiblement ce spectateur en acteur. L'armure de Robocop propose la substitution domestique habituelle, un sèche-cheveu et un grill tiennent lieu d'armes offensive et défensive. Le montage intègre l'arrivée de la voiture du jeune homme comme si elle faisait partie du scénario, aucune rupture de la bande-son ne la signale comme un événement hétérogène ou comme un autre niveau de récit. Le dialogue se poursuit en hors-champ comme si de rien était, les acteurs ne s'arrêtent pas de jouer, d'ailleurs Jerry ne prononce pas une seule réplique qui le ferait sortir de son jeu. Un plan d'ensemble intègre le jeune homme à la séquence tournée, il s'implique d'ailleurs immédiatement dans le tournage dès qu'il peut prendre une arme en main, et en devient l'un des acteurs. Les plans sont alors rapprochés, et passent alternativement de Jerry aux autres personnages. Cette symétrie et la place du personnage dans l'espace en font un acteur, dans une mise en scène naturelle et fluide. Le plaisir immédiat que prend le jeune homme à manier une arme et à jouer, littéralement, lui permet d'accepter l'humiliation qui consiste à recevoir des ordures, car "C'est dans le film". Une

autre barrière sociologique vient de tomber alors même que le spectateur devient acteur.

Un système de production autosuffisant [de 1h06mn18 à 1h07mn10]

Le procédé se généralise puisque les spectateurs choisissent non seulement le film qu'il veulent voir suéder, mais aussi le rôle qu'ils ont envie de jouer. Gondry en revient à cette idée que les habitants du quartier regardent les films qu'ils ont eux-mêmes produits.

La séquence s'ouvre sur le titre de Billie Preston, *Nothing from nothing* ("rien de rien ne laisse rien"), qui exalte cette dimension collective. La petite communauté tourne un remake de *Boyz n in the Hood*, un film fondamental pour la communauté afro-américaine (en ce qu'il décrit l'ambiance criminelle qui règne dans un quartier de L.A. Et les efforts de deux protagonistes pour y échapper), dont le réalisateur, John Singleton, fut nommé deux fois aux Oscars. La communauté de Passaic se soude autour d'une culture commune et vivante et, en fabriquant ses propres images, s'arroge une sorte de réparation.

Quant à Miss Falewicz, elle rejoue *Miss Daisy et son chauffeur* avec Mr. Fletcher, et regarde le film en trinquant avec ses amies "aux films qui ont du coeur". On voit comment elle se réapproprie la thématique du film, qui posait problème à Mike pour des raisons idéologiques, et la détourne pour vivre un moment de complicité avec son voisin et ami. Alors que le regard de Jerry, Mike était porté sur le film premier, qu'il fallait remplacer à tout prix, il se déplace maintenant sur les habitants du quartier et sur la communauté. L'écart avec le film premier se creuse car le remake sert alors à vivre un moment de complicité et à "faire communauté". Le film premier est alors utilisé pour restaurer la vie communautaire, renverser les rôles, partager et fabriquer quelque chose ensemble. L'utopie débouche sur une philosophie, celle du bon voisinage, fondée sur le partage de l'imagination des uns et des autres, au sein d'une petite communauté. Faire des films soi-même, avec ses amis, ses voisins, les inconnus du quartier, les regarder ensemble. Ralentir le progrès, tourner le dos à la mondialisation, redonner le pouvoir au rêve éveillé et partagé en toute liberté. Les plans sur le tiroir-caisse établissent d'ailleurs le parallèle avec les *rent-parties*, et souligne que les habitués sont en train d'élaborer un système autonome et autosuffisant, où les acteurs sont producteurs, diffuseurs et spectateurs de leurs films, et ce, en étant tous issus de la même communauté.

C. Ecrire un film collectif et se réapproprier l'histoire du quartier, à travers le personnage de Fats Waller

Alors que les habitants du quartier de Passaic refont communauté, les majors de l'industrie cinématographique interviennent pour mettre fin à cette utopie de quartier. Elle vont user du droit pour limiter l'usage des films. Par ailleurs, Mr Fletcher révèle à Mike que Fats Waller n'a jamais vécu dans cet immeuble. Les cassettes sont donc détruites, et la fresque représentant Fats Waller est recouverte de tags mais ces événements vont paradoxalement libérer les personnages, qui auront toute latitude pour réinventer leur vie. Ils n'ont plus ni à copier, ni à s'appuyer sur une vérité historique, mais ont toute latitude pour réécrire leur histoire à partir de leur imagination. C'est ce à quoi ils vont s'employer en s'attelant à l'histoire de Fats Waller.

Réécriture collective de l'histoire de Fats Waller [de 1h17mn16 à 1h18mn41]

Jerry, Alma et Mike se chargent de recueillir la parole, au moyen d'un appareil aussi *vintage*

que le camescope VHS, un magnétophone à cassette. Les images de Mr. Fletcher indiquant que Fats Waller est né dans son immeuble nous renvoient au début du film, au générique, et la genèse de ces images que l'on avait crues fondées sur la vérité historique, est alors dévoilée. Les personnages réinventent la réalité et réactivent leur capacité de croyance, en fonction de ce qui est important pour eux. Miss Falewicz exprime son sentimentalisme et son goût pour le pathos. Elle se tient avec ses neveux sur le perron de sa maison et le plan général insiste sur la sérénité de leurs rapports. Le plus âgé lui sert une tasse de thé, les plus jeunes l'écoutent respectueusement. Son récit sentimental et misérabiliste s'articule avec celui de ses neveux, qui expriment leur fascination pour la violence, les gangs, les voitures. La cohabitation, intergénérationnelle, respecte tous les imaginaires. L'histoire de Fats est le prisme qui permet à chacun de se projeter et de s'approprier l'histoire collective, et de la réécrire en la colorant de sa propre sensibilité.

Les quelques plans sur la mise en ordre des séquences insistent sur la dimension collective de l'écriture. Le rapport entre la taille du vidéoclub et le nombre de personnes impliquées traduit cette utopie démocratique, ainsi que la libre-parole et l'exposé de divers point de vue.

Ainsi le film "suédé" se définit à la frontière du pastiche, de la parodie et du plagiat. Plagiat inversé qui montre des auteurs souhaitant disparaître derrière leur oeuvre pour faire croire qu'elle n'est pas d'eux, pastiche assumé qui glisse rapidement vers la parodie plus ou moins volontaire, il s'agit d'un objet hybride qui fait appel à la mémoire collective, dans sa dimension affective et culturelle. Si les personnages se tournent d'abord vers le passé pour combler la perte des VHS, leur travail collectif les amène à déplacer leur regard vers leur propre communauté, afin de lui redonner la parole, et d'envisager ensemble la réécriture de l'histoire, qui permettra *in fine* d'accepter la transformation du quartier. La lutte des personnages contre l'administration et les puissants est évidemment inégale mais si l'imagination et la création artistique ne peuvent lutter contre ces machines de guerre juridico-financières, elle a pour effet de créer du lien social, et de souder la population du quartier dans des projets faisant la part belle à leur imagination.