

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MICHEL GONDRY

Soyez sympas,
rembobinez



par Florence Maillard

Lycéens et apprentis au cinéma est un dispositif national d'éducation artistique au cinéma initié par le Centre National du Cinéma et de l'image animée destiné aux élèves des lycées d'enseignement général, technique, professionnel, agricole, et des Centres de Formation des Apprentis.

Mis en place en septembre 2001, il est l'un des points forts de la convention de développement cinématographique, audiovisuel et multimédia signée en janvier 2001 entre l'Etat (DRAC), le CNC et la Région des Pays de la Loire. Ce projet est développé en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Nantes et la DRAAF. Il associe les établissements scolaires et leurs enseignants volontaires, les partenaires culturels et artistiques de la région, et particulièrement les salles de cinéma.

Il propose aux élèves et apprentis de découvrir au minimum trois œuvres cinématographiques lors de projections en salle de cinéma et de se constituer, grâce au travail pédagogique conduit par les enseignants et les partenaires culturels, les bases d'une culture cinématographique.

L'objectif poursuivi est ainsi de développer le regard et le sens critique face à l'image et de parfaire les pratiques culturelles et civiques de ce jeune public.

La coordination régionale du dispositif a été confiée à l'association Premiers Plans.



MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.site-image.eu



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Florence Maillard

Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Magic Gondry	2
Acteurs – De l'art du casting	3
Genèse – Un vieux rêve...	4
Découpage narratif	6
Récit – Sur un air de jazz	7
Mise en scène – « Fats Waller est né ici »	8
Séquence – Les deux côtés de l'écran	10
Plan – L'impossible camouflage	12
Contexte – La VHS à l'heure d'Internet ?	13
Motif – L'ancien et le nouveau	14
Atelier – Arrêt sur trucages	16
Parallèles – Miracle à Passaic ?	18
Critique – Mémoire vagabonde	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



EuropaCorp Distribution.

Soyez sympas, rembobinez (Be Kind Rewind)

États-Unis, 2008

Réalisation et scénario : Michel Gondry
Image : Ellen Kuras
Son : Pawel Wdowczak
Décors : Dan Leigh
Costumes : Rahel Afiley, Kishu Chand
Musique : Jean-Michel Bernard
Montage : Jeff Buchanan
Producteurs : Georges Bermann, Michel Gondry, Julie Fong
Producteurs exécutifs : Toby Emmerich, Guy Stodel
Production : Partizan Films, Focus Features
Distribution France : EuropaCorp Distribution
Durée : 1 h 40
Format : 2.35
Sortie : 22 février 2008 (États-Unis), 5 mars 2008 (France)

Interprétation

Jerry : Jack Black
Mike : Mos Def
M. Fletcher : Danny Glover
Mlle Falewicz : Mia Farrow
Alma : Melonie Diaz
Wilson : Irv Gooch
Craig : Chandler Parker
Manny : Arjay Smith
Q : Quinton Aaron
Randy : Gio Perez
Andrea : Basia Rosas
M. Baker : P. J. Byrne
L'employée de la mairie : Marceline Hugot
Le concurrent de M. Fletcher : August Darnell
Mme Lawson : Sigourney Weaver
M. Rooney : Paul Dinello

À Passaic, New Jersey, Mike vit et travaille à Be kind rewind, le vidéoclub de M. Fletcher, qui loue des films en VHS à une clientèle d'habitues de plus en plus clairsemée. Il a comme ami Jerry, toujours fourré à la boutique, qui vit dans un camping-car près d'une centrale électrique. M. Fletcher a toujours raconté à Mike que l'immeuble où ils habitent est la maison natale du jazzman Fats Waller. Mais si en soixante jours M. Fletcher n'a pas effectué les réparations nécessaires, l'immeuble, très vétuste, doit être rasé. Alors que M. Fletcher s'absente et confie la boutique à Mike, Jerry, obnubilé par les ondes néfastes de la centrale, est électrocuté lors d'une opération de sabotage. « Magnétisé », il efface le contenu de toutes les cassettes. Devant la catastrophe, Mike ne trouve pas d'autre solution que de tourner, avec l'aide de Jerry, sa propre version des films que lui demandent les rares clients. Bientôt, pour un rôle féminin, ils débauchent Alma au pressing du coin. Le succès inattendu de leurs films « suédés » fait revenir une clientèle d'abonnés, qui se trouve bientôt associée à la réalisation des films. Pendant ce temps, M. Fletcher a mené son enquête et retourne à Passaic plein de résolutions, comme celle de passer au DVD. Mike, Jerry et Alma espèrent quant à eux atteindre le chiffre d'affaires qui leur permettra de sauver l'immeuble de M. Fletcher. Cet espoir s'effondre quand les films sont saisis et détruits. Mike apprend au même moment que Fats n'a jamais habité Passaic. Devant la pression de ses amis et des fidèles de Be kind rewind, Mike accepte de tourner avec eux son propre film, qui racontera la naissance de Fats Waller et sa vie à Passaic. C'est toute une communauté qui se retrouve lors de l'écriture et du tournage du film. Mike espère encore qu'une collecte lors de la projection réunira l'argent pour M. Fletcher. Même si celui-ci a déjà accepté l'offre de la mairie, la projection se révèle un franc succès, où tout le monde se trouve rassemblé devant l'œuvre collective, pendant que les démolisseurs attendent de commencer la destruction de l'immeuble.

FILMOGRAPHIE

Michel Gondry

2001 : *Human Nature*
2004 : *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*
2006 : *La Science des rêves*
2006 : *Dave Chappelle's Block Party*
2008 : *Soyez sympas, rembobinez*
(*Be Kind Rewind*)
2008 : *Tokyo !* (segment *Interior Design*)
2010 : *L'Épine dans le cœur*
2011 : *The Green Hornet*
2012 : *The We and the I*
2013 : *L'Écume des jours*



Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004) – Focus Features.



The We and the I (2012) – Next Stop Production/Coll.CDC.

RÉALISATEUR

Magic Gondry

« À travers l'idée la plus tordue et la plus compliquée, Michel ne cherche jamais qu'une seule chose : extraire un peu de magie des choses. » (Björk)

Michel Gondry naît à Versailles en 1963, dans une famille d'inventeurs et de musiciens. Son grand-père maternel est l'inventeur du Clavioline, l'un des tout premiers synthétiseurs. Orgue et piano sont les instruments de prédilection chez les Gondry – les deux parents de Michel sont également musiciens. Il n'en faut pas plus pour déceler dans *Soyez sympas, rembobinez* un fond très personnel, que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Gondry, souvent trop exclusivement associée à sa débordante créativité formelle. Entre *Soyez sympas, rembobinez* et *The Green Hornet*, film de super-héros à gros budget (mais là encore, abordé de manière décalée par rapport au genre), ne réalise-t-il pas *L'Épine dans le cœur*, documentaire délicat sur sa tante et son cousin, aux résonances familiales et personnelles sourdement poignantes ? Les visions de Gondry puisent aux rêves, à la mémoire, à l'enfance et de telles assises viennent nourrir même ses dispositifs les plus mathématiques.

Un cinéma « cousu main »

Dans toute son œuvre, Michel Gondry s'est distingué par son goût de l'expérimentation et un talent de truqueur extraordinaire, qui en fait le fils spirituel d'un Georges Méliès. S'il affectionne la poésie très matérielle d'un cinéma « cousu main » qui laisse imaginer comment cela a été fait, beaucoup de ses inventions n'en sont pas moins de véritables casse-têtes, comme des tours de magie, qui le situent aussi parfois à l'avant-garde de certaines techniques : sa publicité pour la vodka Smirnoff est à l'origine des effets révolutionnaires de *Matrix*. De clips vidéo qui le font mondialement connaître (pour Björk, IAM, Daft Punk, les Rolling Stones, les White Stripes, Chemical Brothers, beaucoup d'autres...) en courts et longs métrages de cinéma (neuf longs métrages de 2001 à 2013), Gondry donne libre cours à son inventivité formelle. En témoignent aussi ses projets fictionnels comme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* et son exploration



Michel Gondry sur le tournage de *The Green Hornet* (2011) – Columbia Pictures Industries.

des replis de la mémoire, l'angoissant portrait d'un personnage et d'une ville dans *Interior Design* – très beau segment du film collectif *Tokyo !* – ou la reconstitution parfois littérale des inventions de Boris Vian dans *L'Écume des jours*. Chaque fois, Gondry fraye avec l'imperfection, l'amateurisme, la possibilité de l'erreur, pour s'en faire des alliés, revendiquant même une forme de naïveté.

Un éclectisme partisan

Batteur dans le groupe Oui-Oui, dessinateur de bande dessinée, touchant à la fiction, à l'animation, au documentaire, réalisateur indépendant ou hollywoodien, tournant en France, au Japon ou aux États-Unis, Michel Gondry se caractérise autant par la diversité de ses pratiques que par celle de ses cadres de production. Au moment de l'installation de son « Usine de films amateurs » au Centre Pompidou (cf. p. 5), Gondry s'exprimait ainsi : « En même temps que je fais *The Green Hornet* pour un budget situé quelque part entre 100 et 150 millions de dollars (selon que l'on compte ou non la 3D), je fais un film d'animation sur ma Bolex [petite caméra 16mm] que je paye entièrement moi-même. (...) *L'Épine dans le cœur*, je l'ai payé moi-même aussi (...). J'ai une idée, j'ai envie de l'essayer. J'ai beaucoup d'idées pour lesquelles je ne veux pas attendre. » Son œuvre sans équivalent, absolument protéiforme, trouve son unité dans cette dimension expérimentale qu'il transpose partout, et qu'on ne peut d'ailleurs réduire au seul aspect visuel : le huis clos de *The We and the I*, avec ses très nombreux personnages dans un bus en mouvement, est en soi un véritable défi de mise en scène. *Soyez sympas, rembobinez* se trouve au confluent de beaucoup de ces facettes, entreprise étonnante faisant le grand écart entre production hollywoodienne et réalisation collective avec des non-professionnels. On y retrouve l'intérêt pour l'idée de communauté, une dimension politique et utopique et une réflexion sur la créativité qui le rapprochent de son documentaire musical *Dave Chappelle's Block Party* et mènent aussi au portrait de groupe de *The We and the I*.

ACTEURS

De l'art du casting

Le casting du film est le fruit d'une intelligente composition qui mêle des non-professionnels à des acteurs de générations et de styles différents formant une mosaïque de stars. Cet assortiment inattendu fait vibrer l'écho de cinématographies diverses, rassemblées sous la bannière d'un vidéoclub de quartier et de ses films « suédés ».

Couples de comédie

Au centre, un duo de comédie : Jack Black et Mos Def, un Blanc et un Noir, un tempérament excité et l'autre plus lymphatique, celui par qui les ennuis arrivent (la maladresse de Jerry dépasse l'entendement) et celui à qui les responsabilités incombent (Mike, peu sûr de lui, à qui l'on confie les clés de la boutique). Une telle association qui joue sur les contrastes est très caractéristique des tandems comiques, de Laurel et Hardy à Ben Stiller et Owen Wilson, de Louis De Funès et Bourvil à Gérard Depardieu et Pierre Richard... On est tout proche ici de ce sous-genre de la comédie qu'est le *buddy movie*, dont l'intrigue repose sur un couple de « potes » mal assortis – *The Green Hornet* de Gondry en serait un autre exemple. Certains spécimens du genre se trouvent cités dans le film, dans leur variante du cinéma d'action : *Rush Hour 2* (Brett Ratner, 2001), dont les personnages réalisent la version « suédée », met en scène Jackie Chan et Chris Tucker, tandis que *L'Arme fatale* (Richard Donner, 1987), est indirectement convoqué par la présence au casting de Danny Glover qui y tenait l'affiche aux côtés de Mel Gibson. Jack Black interprète Jerry, auquel il apporte sa virulence comique, son caractère « électrique » et déchaîné. Acteur important de la comédie américaine de ces dernières années – on a pu le voir chez les frères Farrelly dans *L'Amour extra-large* (2001), chez Richard Linklater dans *Rock Academy* (2003) ou chez Ben Stiller –, il a face à lui Mos Def, qui, s'il joue régulièrement son propre rôle dans de nombreux films et séries, est surtout

connu comme rappeur, tel qu'il apparaît dans le documentaire de Gondry *Dave Chappelle's Block Party*. Ici, Mos Def tempère par un jeu plus intérieur les extravagances de son partenaire, même si les deux savent faire preuve de finesse. Ces deux stars masculines sont flanquées d'un troisième larron féminin, Alma, interprétée par une actrice new-yorkaise venue du cinéma indépendant, Melonie Diaz. Sa jeunesse s'accorde sans mal à l'apparence et au comportement des deux grands gamins. Aucun n'a l'allure d'un(e) jeune premier(e), et l'on pourra s'en référer à la scène du casting d'Alma au pressing du coin où Jerry, jouant au producteur, essaye de débaucher une jolie fille plutôt que d'engager sa sœur, prête à collaborer avec eux. Assez drôlement d'ailleurs, la piste romantique est déplacée vers un couple de vieux amis incarné par des stars vieillissantes.

Cet autre couple du film est constitué par Danny Glover et Mia Farrow : M. Fletcher et Mlle Falewicz, le loueur de cassettes et sa fidèle cliente, deux amis qui semblent amoureux l'un de l'autre. Mia Farrow reste l'inoubliable Rosemary de *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968) mais aussi l'une des grandes figures féminines du cinéma de Woody Allen. On peut penser en effet à *La Rose pourpre du Caire* (1985) à travers le rapport naïf et presque amoureux qu'entretient Mlle Falewicz avec le film *Miss Daisy et son chauffeur* de Bruce Beresford (1989). Timide et pudique, le couple d'amis interprétera dans la version « suédée » le couple initialement composé par Jessica Tandy et Morgan Freeman ; lors de la séquence finale, Mlle Falewicz et M. Fletcher seront les premiers à passer « de l'autre côté de l'écran », pour apparaître enfin comme un couple. Gondry joue ainsi de l'image de ses acteurs et de renvois à un imaginaire cinématographique populaire qui fait écho aux films loués dans le vidéoclub. On notera encore l'apparition, dans un petit rôle, de Sigourney Weaver, qui joua dans *Ghostbusters*, le premier des films « suédés ».



De gauche à droite : Mos Def, Jack Black, Mia Farrow, Danny Glover, Melonie Diaz, entourés par les acteurs amateurs de Passaic.

Créations collectives

Dans ce film placé sous la lumière du jazzman Fats Waller, plusieurs acteurs sont des musiciens : Mos Def évidemment, mais également Jack Black, chanteur du groupe comique Tenacious D. Un autre musicien apparaît sous les traits du gérant de la boutique de DVD concurrente, qui apporte son vidéoprojecteur pour la projection finale : il s'agit d'August Darnell, alias Kid Creole, personnage important de la scène musicale des années 80 à New York. La scène finale, qui évoque les *rent parties* du temps de Fats Waller, a quelque chose d'une *jam session*, et il n'est pas innocent que trois musiciens se trouvent ainsi regroupés autour du projecteur. Une autre de ces « sessions improvisées » a lieu au début du film, quand trois enfants chantent un air de jazz accompagnés par Jerry à la basse virtuelle et Mike à la rythmique, qui fait craquer un vinyle... S'il n'y a aucune démonstration des talents musicaux des interprètes au cours de la fiction – mais beaucoup d'improvisation dans le jeu – la bande originale inclut de nouvelles interprétations de morceaux de Fats Waller dont certains sont repris par Jack Black et Michel Gondry lui-même. Ce détail dit beaucoup de la collaboration qu'entreprend Gondry avec ses acteurs : la création collective déborde des cadres prédéfinis et des « champs de compétences » restrictifs strictement contrôlés, dans le système américain, par de puissants syndicats. C'est particulièrement vrai dans ce film où, à des têtes connues, Gondry mêle une foule d'amateurs de tous âges, habitants de la ville où il a tourné. La collaboration de tous avec tous culmine évidemment dans les images du tournage et du film *Fats Waller Was Born Here*.

GENÈSE

Un vieux rêve...

À l'origine du film, il y a une idée qui mûrit progressivement chez le cinéaste Michel Gondry : emménageant à Paris en 1983, il découvre les cinémas abandonnés du 18^e arrondissement. « Je rêvais d'en reprendre un, de proposer aux gens de filmer ce qu'ils voudraient et de projeter leurs films toutes les semaines. À chaque projection, on aurait cotisé assez pour tourner le projet suivant, et ainsi de suite. Il y a une joie à regarder des films de famille bien plus forte que pour n'importe quel autre film. Pourquoi ne pas développer ça à l'échelle d'une petite ville ou d'un quartier ? »¹ Avec *Soyez sympas, rembobinez*, qu'on peut replacer dans le projet plus vaste de ce modèle de cinéma communautaire – fait par et pour une communauté, qu'elle soit ancrée localement ou éphémère – Gondry suit en fait le fil d'un long cheminement créatif et personnel qui l'a mené de sa propre expérience des films de famille à l'idée de « films de quartier ».

Modèles musicaux

Avant *Soyez sympas...*, Gondry a réalisé *Dave Chappelle's Block Party* (2006), sur un concert organisé à Brooklyn par Dave Chappelle, comique noir américain extrêmement populaire et engagé, qui produit le film. Les *block parties* sont des fêtes de quartier où un DJ fait danser les gens dans la rue et qui ont joué un grand rôle dans le développement de la culture hip-hop à partir des années 70. Le concert organisé par Dave Chappelle s'inspire de ce concept en invitant des figures majeures de la scène hip-hop du début des années 2000, dans un quartier qui abrite lui-même certaines initiatives artistiques et communautaires comme l'institution de quartier Broken Angel House, création du couple Arthur et Cynthia Wood. Le film montre d'abord les repérages des lieux et les discussions avec les habitants, puis le concert proprement dit. Gondry raconte comment, seule « tête blanche » plongée dans un milieu hip-hop, il met du temps à réaliser ce qu'il est en train de filmer : « Tout le monde parle de célébration. Quelle célébration ? Je ne sais pas. Ce n'est l'anniversaire de rien, ni de personne. Bush est réélu, Obama est très loin et la situation de la minorité noire américaine n'a que peu changé depuis les Black Panthers et



Dave Chappelle's Block Party (2006) – Bob Yari Productions.

les révoltes des années 60. Pourtant on célèbre. Je comprends finalement que l'on célèbre la célébration. C'est tout. On célèbre la communauté et, cette fois, je suis en plein dedans. La musique noire américaine est née et a évolué de cette manière pour finalement influencer la planète entière. La répression, l'injustice, les contingences ont poussé ces communautés à inventer leurs distractions, leur musique, car personne ne l'aurait fait à leur place. »² Le parallèle avec les *rent parties* qui seront évoquées dans *Soyez sympas...* est évident : comme on le dit dans le film, dans les années 30 à Harlem, ces fêtes étaient organisées pour payer des loyers trop chers, et des musiciens comme Fats Waller, Art Tatum, J.P. Johnson y ont rivalisé de talent pour faire danser les autres, donnant naissance à des centaines de standards du jazz. « Les *rent parties* sont un exemple parfait d'un système complètement autonome qui élève une communauté opprimée en indicateur culturel : la musique ainsi créée est finalement reprise et utilisée par un système commercial qui en profite sans vraiment en reverser les dividendes. C'est là le côté négatif, mais c'est la naissance du système qu'il faut observer. On peut faire exactement la même observation avec l'invention du rap ou du reggae (...), un autre exemple de système autosuffisant incluant, à une échelle locale, le créateur, le distributeur et le spectateur, tous issus de la même communauté. Cette proximité contribue à créer un art immédiat et communicatif. La dynamique de la performance *live* est à peine élargie : il y a une réponse instantanée du public qui guide et stimule le créateur. Une réciprocité et une identification qui favorisent un succès pouvant ensuite s'exporter. Je pensais que mon idée de films de quartier pourrait peut-être fonctionner ainsi. »³ L'idée de « films de quartier » et celle de *Soyez sympas...* sont déjà en route : « Quand je réalisais *Block Party* (...), Dave Chappelle me soufflait des titres de films à « suéder » – des histoires interraciales ou de la communauté noire. Je les ai gardés puis j'ai ajouté des classiques des années 80 susceptibles d'être disponibles en VHS. Je ne voulais surtout pas choisir selon mes goûts. Ce n'est pas un film sur les films mais sur la fabrication, la créativité et la communauté. La qualité des films suédés n'est, en soi, pas importante. »⁴



Tournage à Passaic

La ville de 70 000 habitants où Gondry plante son décor est située dans le New Jersey ; elle est « abîmée par une désindustrialisation récente qui a laissé une rivière toxique et des sites délabrés. Mais aussi des communautés très variées et qui se côtoient sans problème : 30% d'origine polonaise, 30% caribéenne, Noirs et Blancs américains. »⁵ Gondry découvre Passaic en rendant visite au mécanicien qui a travaillé avec lui sur des clips et sur son deuxième long métrage, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, qui habite en fait le garage où vit Jerry dans le film. « J'ai immédiatement vu les possibilités que m'offrait la ville : on est tombés sur une ancienne usine sans mur de front qui pouvait servir pour la vue en coupe du building, les ailes de voiture que j'ai aperçues dans la décharge m'ont donné l'idée des jambes de Robocop, et j'ai également repéré une pelleuse que je voulais utiliser pour faire le bras de King Kong. Bref, les idées me sont venues de manière très naturelle en voyant les décors de cette ville en transition, et nous avons également beaucoup fait travailler les habitants de la ville pour les personnages secondaires. La personne qui vit dans la caravane de Jack Black joue par exemple le premier client dont la cassette est effacée. Il y a aussi au générique un type qui vit dans une tente à côté de la centrale électrique, au milieu des odeurs d'essence et des flaques d'huile : c'est assez hallucinant. Passaic n'est pas vraiment florissante, mais l'esprit communautaire y est bien vivant. »⁶ L'idée du film hommage à Fats Waller naît au départ de la contrainte imposée à Gondry de déclarer ses comédiens amateurs comme des danseurs, puisque des règles très strictes dans le cinéma américain imposent de travailler avec des acteurs syndiqués – la fresque du film, réalisée par son fils Paul Gondry, aura occasionné des problèmes similaires vis-à-vis des décorateurs... Il est essentiel pour le cinéaste de faire participer la population locale : c'est tout le sens de son projet. C'est ainsi que se développe ce qui deviendra le pilier et cœur du film, la comédie musicale *Fats Waller Was Born Here*, tournée en quatre jours avant le début du tournage officiel. Gondry expérimente l'autogestion d'un groupe, qu'il reprendra bientôt dans



son projet d'usine de films amateurs : « Tout le monde pensait que l'expérience était vouée au chaos mais dès la première session, je trouvais la solution en formant rapidement huit groupes de sept à huit personnes. Chaque groupe voyait émerger un leader, celui ou celle qui pouvait compter la mesure et l'expliquer aux autres. (...) Chaque groupe travaillait sur une chorégraphie basée sur une idée simple que je proposais. En trente minutes, j'avais une salle fourmillant d'une activité calme. »⁷ Gondry doit imposer à ses producteurs la place importante de ces images dans son film. À leur demande, il réalise une version qui ne commence pas par ces images et n'en comporte que la moitié. Mais le film est alors déséquilibré. « J'ai tout remis. À la fin du film, quand on voit tous ces jeunes (...) qui découvrent ce faux documentaire sur Fats Waller, j'ai tourné ma caméra vers eux, et ils avaient l'émerveillement et la fierté de voir quelque chose auquel ils avaient participé. En fin de compte, c'est là que j'ai trouvé le vrai message du film. »⁸

Les films « suédés » et le faux documentaire sont réalisés au format VHS. La caméra couplée avec un ventilateur et des fils pour obtenir l'image particulière qui évoque celle de vieilles bobines, dans le documentaire, se révèle aussi peu pratique et maniable qu'une caméra de cinéma. Mais les idées artisanales expérimentées par Gondry au long du film donnent aussi au tournage sa dynamique particulière. Chacun peut voir et comprendre – quand il n'est pas directement impliqué dans l'affaire – quels subterfuges sont mis en place et à quel effet. De là aussi naît le sentiment d'un travail collectif. Le plan-séquence où se trouve résumé le tournage de plusieurs films « suédés » et qui aura demandé une grande coordination de tous en impliquant chacun dans les trucages, en temps réel, devant la caméra, en est une évidente illustration. C'est le même état d'esprit qui conduit le cinéaste à travailler avec des acteurs qui savent et aiment improviser : Mos Def, rencontré sur le tournage de *Block Party*, séduit Gondry par le naturel de ses improvisations et la façon dont, devant la caméra, il n'entre pas en représentation ; Jack Black, avec qui Gondry souhaitait travailler depuis sa vision de *Rock Academy*,

est un acteur avide de collaborations qui lui permettent de donner libre cours à sa créativité.

Vers l'usine

Pour la sortie américaine du film, Gondry organise parallèlement une exposition à la galerie Deitch de New York, où il met en place le concept d'une usine destinée à fabriquer des films amateurs. Des décors et des accessoires sont proposés sur place au public qui peut réaliser des films en groupe, selon un protocole très simple imaginé par le cinéaste (cf. p.16). Les films produits par le dispositif sont tous visibles lors de l'exposition. Décivant le projet pour le site de la galerie, Gondry insiste sur son absence de prétention à vouloir enseigner « comment on fait un film » avec ce que cela pourrait supposer de prêt-à-penser conventionnel : « Mon intention est au contraire de montrer que des personnes peuvent s'amuser sans prendre part au système commercial et le servir. En fin de compte, j'espère créer un réseau de créativité et de communication garanti d'être libre et indépendant de toute institution commerciale. » L'expérience avait déjà été tentée à Passaic après le tournage, mais seuls les participants au film s'étaient présentés à l'atelier. Devenu itinérant, le projet fait un passage remarqué au centre Georges Pompidou à Paris sous le nom d'« Usine de films amateurs », en 2011. Mais Gondry porte le dispositif également hors des musées, de façon plus légère et moins complexe, en banlieue de Paris notamment, par le biais d'associations. L'ouverture d'une usine permanente est prévue à Aubervilliers, en Seine-Saint-Denis, en 2013.



Décor de vidéoclub pour l'« Usine de films amateurs », Centre Pompidou, Paris, février 2011 – Clémentine Charlemaïne.

1, 4) Propos recueillis par Nicolas Schaller, *Télé Obs*, 6 mars 2008.

2, 3, 5, 7) Programme de la rétrospective Michel Gondry, Centre Georges Pompidou, février 2011.

6) Dossier de presse du film, Europacorp, 2008.

8) Propos recueillis par Thomas Sotinel, *Le Monde*, 5 mars 2008.

DÉCOUPAGE NARRATIF

La division en vingt chapitres correspond à celle du DVD édité par Europacorp.

1. **Une figure de légende** (début – 00:04:20) : Un documentaire raconte l'histoire supposée de Fats Waller, né à Passaic, New Jersey. De nos jours, à Passaic, deux amis, Mike et Jerry, réalisent une fresque sous un pont. Mike révèle que Fats est né dans son immeuble, le vidéoclub du coin de la rue, Be Kind Rewind.

2. **Boutique en péril** (00:04:21 – 00:10:25) : Mike regrette que les habitants ne s'intéressent pas davantage au passé de la ville. En improvisant une chanson avec des enfants, Jerry renverse une étagère et se fait renvoyer chez lui : un camping-car installé devant une centrale électrique, où il s'endort la tête couverte d'un saladier pour faire barrage aux ondes. M. Fletcher, le patron de Be Kind Rewind, raconte à Mike et Jerry l'époque des *rent parties*, concerts de jazz improvisés des années 30. Deux employés de la mairie donnent soixante jours à Fletcher pour tout remettre aux normes, faute de quoi son immeuble sera rasé. Alors que Mike lui propose de se passer de salaire, Fletcher lui demande de le remplacer : il doit se rendre à une commémoration en l'honneur de Fats.

3. **Saboteurs** (00:10:26 – 00:16:29) : Sur le quai de la gare, M. Fletcher ne parvient pas à demander à Mike d'éloigner Jerry du vidéoclub. En plein délire, Jerry dévoile un plan de sabotage de la centrale dans lequel il essaye d'entraîner son ami, qui ne veut pas trahir la confiance de son patron. La nuit venue, ils tentent de s'introduire dans la centrale, mais Mike comprend soudain la recommandation de M. Fletcher et s'enfuit. Jerry est électrocuté.

4. **Mauvaises ondes** (00:16:30 – 00:21:36) : Le lendemain, Jerry se réfugie au vidéoclub et furète dans toute la boutique. Pendant ce temps, M. Fletcher célèbre avec des amis la mémoire de Fats. Ceux-ci lui conseillent de s'inspirer de ses

concurrents. Le vieil homme s'installe en face d'un vidéoclub et prend des notes.

5. **Effacements** (00:21:37 – 00:28:42) : Deux clients ramènent à Mike des vidéos qu'ils n'ont pas pu lire. Mike en teste d'autres : toutes sont illisibles. Il comprend que Jerry, « magnétisé » lors du sabotage, a tout effacé. Mlle Falewicz veut louer *Ghostbusters* et menace de raconter à Fletcher que sa boutique est sens dessus dessous. Mike se lance en quête d'une copie de *Ghostbusters*, en vain.

6. **Ghostbusters** (00:28:43 – 00:35:11) : Mike a une idée : refaire le film. Il sort une caméra VHS et court chercher Jerry. Tournage de la nouvelle version de *Ghostbusters*.

7. **Deuxième commande** (00:35:12 – 00:38:35) : Mike parvient juste à temps à remettre le film à Mlle Falewicz. Jerry crâne, Mike espère que la supercherie passera inaperçue. Jerry reproche à Mike son manque d'ambition. Mike promet à un client de lui louer *Rush Hour 2* le lendemain.

8. **Casting** (00:38:36 – 00:43:32) : Lors du tournage de *Rush Hour 2*, Jerry ne veut pas embrasser Wilson, le mécanicien ; Mike et Jerry partent à la recherche d'une actrice au pressing d'à côté. Ils y trouvent Alma.

9. **Guérison** (00:43:33 – 00:46:32) : En soignant Jerry qui a avalé toute une boîte d'aspirine, Alma le guérit de sa magnétisation. Mike s'inquiète : que dira Mlle Falewicz lorsqu'elle verra *Ghostbusters* ? Pour Jerry, leur version est supérieure à l'original.

10. **Nouvelles règles** (00:46:33 – 00:51:30) : Craig et ses amis, qui ont regardé *Ghostbusters*, viennent emprunter d'autres films. Mike, Jerry et Alma inventent de nouvelles règles d'emprunt pour contenir la demande. Deux films sont tirés au sort, *Le Roi Lion* et *Robocop*. En déclarant leurs films « suédés », importés de Suède, les réalisateurs gagnent vingt dollars, du jamais vu à Be kind rewind.

11. **Enquête** (00:51:31 – 00:52:46) : Alors que se

tourne un nouveau *Roi Lion*, M. Fletcher continue son enquête dans les vidéoclubs : moins de choix, plus de copies du même film, simplification du classement par genre...

12. **Dissensions** (00:52:47 – 00:57:13) : Tournage de *Robocop*. En rentrant à la boutique, Mike et Alma découvrent une longue file d'attente. Mlle Falewicz obtient de Mike, réticent, qu'il tourne *Miss Daisy et son chauffeur*. Jerry y compose une *Miss Daisy* insupportable. Mike s'énervé et son complice s'en va.

13. **Une usine de films amateurs** (00:57:14 – 01:00:01) : Alma retrouve Jerry qui accuse Mike de despotisme. Il réclame une caravane pour lui servir de loge. Un plan-séquence (00:58:12) révèle les tournages de *When We Were Kings*, *2001*, *King Kong*, *Carrie*, *Men in Black*.

14. **M. Fletcher, le retour** (01:00:02 – 01:06:21) : De retour, Fletcher annonce à l'employée de la ville qu'il a trouvé la solution : le DVD. Au vidéoclub où se presse la foule, Mike, Jerry et Alma lui expliquent pouvoir gagner assez pour éviter la démolition. Fletcher se montre sceptique. Alma a l'idée de faire participer les clients aux tournages.

15. **Un passage au DVD ?** (01:06:22 – 01:09:57) : Des disques sont désormais scotchés sur les boîtiers VHS. Maintenant que les clients sont impliqués dans la fabrication des films, les titres se multiplient, dont un *Miss Daisy et son chauffeur* avec M. Fletcher et Mlle Falewicz. Les recettes ne cessent d'augmenter.

16. **Les studios se rebiffent** (01:09:58 – 01:16:59) : À la boutique, Mike essaye d'embrasser Alma. Arrivent deux agents fédéraux qui ordonnent la destruction des cassettes. Tandis qu'un rouleau compresseur écrase les films, Mike propose à M. Fletcher de faire une demande pour classer la maison natale de Fats comme monument historique. La vérité éclate : Fats n'a jamais habité Passaic. Le temps passe. La fresque est recouverte de graffiti.

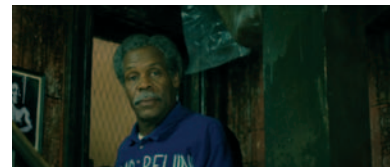
17. **Un film communautaire** (01:17:00 – 01:25:41) : Une petite foule s'est rassemblée pour protester sous les fenêtres de Mike. Ce dernier a l'idée de tourner un film sur la vie de Fats Waller à Passaic : les dons récoltés lors de la projection serviront à sauver l'immeuble, sur le modèle des *rent parties*. Les jours passent : le scénario s'écrit collectivement, chacun apporte son « témoignage » pour le documentaire. L'ambiance retombe un instant quand Jerry prétend jouer Fats.

18. **Projection** (01:25:42 – 01:33:29) : Jerry et Mike tentent de voler un projecteur mais repartent bredouilles. Le dimanche, la projection se prépare. Les démolisseurs sont là mais la foule de participants aussi ; le vidéoclub s'est transformé en cinéma. Tandis que tout le monde cotise et s'installe, M. Fletcher annonce à Mlle Falewicz qu'il a accepté l'offre de la ville pour être relogé. Mike, qui filme la dernière séquence, est attendu fébrilement. Quand il arrive enfin, Jerry fait tomber le téléviseur. Heureusement le concurrent de Fletcher amène son projecteur avec lui. Tout le monde se retourne pour regarder le film qui sera projeté sur un drap. La projection commence.

19. **Ovations** (01:33:30 – 01:35:34) : Tout le monde rit, est ému. Intrigués par des éclats de rire au dehors, Mlle Falewicz et M. Fletcher sortent et découvrent les habitants du quartier qui font cercle devant le film, visible par transparence à travers la vitrine. Jerry et Mike sortent à leur tour, sous les bravos. C'est la trêve, le temps d'une projection.

20. **Fats Waller Was Born Here** (01:35:35 – fin) : Des images du film communautaire accompagnent le générique final.

Sur un air de jazz



Gondry l'affirme : le faux documentaire sur Fats Waller est le cœur de son film, qui s'ouvre et se ferme sur les images en noir et blanc qui ont été les premières à être tournées. On peut dire que l'histoire de *Soyez sympas, rembobinez* est celle d'un film tourné par les habitants d'un quartier. Les péripéties de « pieds nickelés » donnent aux déboires et aventures de quelques individus une dimension de plus en plus collective, jusqu'à ce finale où l'enjeu immédiat pour les protagonistes, qu'on aura deviné très tôt voué à l'échec, s'efface devant un accomplissement qui apparaît comme une réussite incontestable et effective : les habitants d'un quartier sont rassemblés, goûtant à la joie d'avoir créé quelque chose ensemble.

De la comédie à l'utopie

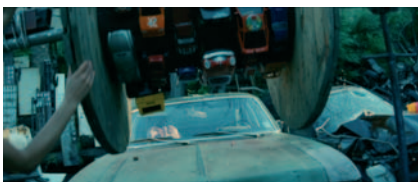
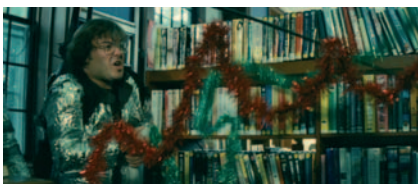
Les motivations des personnages évoluent dans ce sens : devant la catastrophe, poussés d'abord par un vent de panique – catastrophe et panique, points de départ des plus classiques pour une comédie loufoque –, ils s'essayent à une solution désespérée qui révèle bientôt deux avantages. Le premier est qu'elle fonctionne au-delà de toute attente : les films de fortune, censés au mieux faire illusion, sont au contraire appréciés pour ce qu'ils sont – originaux, drôles, créatifs. Le second, reconnu immédiatement par l'intrépide et égo-centrique Jerry, est que cette solution est stimulante, amusante et valorisante. En effet, même si Jerry se rêve aussi en star du quartier, la valeur des films suédés est avant tout performative et réside dans le *faire*. Au fur et à mesure que le récit avance, les personnages passent de l'idée de sauver leur peau, puisque les films se tournent pour répondre à une demande de plus en plus pressante, à une motivation altruiste : sauver de la démolition l'immeuble de M. Fletcher. L'ampleur du phénomène dépasse ensuite nos protagonistes pour devenir l'affaire de tous, une expérience collective qui trouve une valeur en soi.

Dans cette évolution on reconnaîtra, en particulier, celle de Mike. À l'unisson de ce réveil d'un quartier, le film dresse le parcours de ce grand garçon timide plongé au cœur de la tourmente. Responsable de la boutique en l'absence de M. Fletcher, il est devenu réalisateur malgré lui : c'est à ce jeune homme craintif et peu sûr de lui que l'aventure peut apprendre le plus sur lui-même ; de la même manière, la communauté se rassemble et se trouve changée.

Mike et Fats

Le film tourné par Mike et les habitants de la ville n'est pas un indifférent prétexte. Son contenu même distribue les enjeux du récit. Il s'agit de la figure héroïque d'un jazzman oublié. Fats Waller, révèle M. Fletcher, n'a pas été choisi au hasard quand il a bercé le jeune Mike de sa légende. C'était l'image d'un homme heureux. Si le récit peut se lire comme l'histoire d'un film amateur, c'est aussi l'histoire de Mike et de Fats Waller. Les deux personnages se trouvent associés de toutes les façons possibles : c'est sous les traits de Fats Waller que Mike apparaît dans le film, alors qu'il interprète le rôle dans le documentaire. C'est Mike encore qui réalise la fresque en l'honneur du jazzman. Fats est son héros. Et pour cause : la légende de sa naissance à Passaic n'a été inventée que pour lui. M. Fletcher, que l'on devine être son père adoptif – une figure paternelle aimée et respectée – lui racontait la vie de Fats quand il était enfant, et l'enfant s'était identifié au jazzman. Au-delà de l'obsession manifeste du jeune homme pour le grand jazzman, on trouve la marque de cette identification dans ce moment où Mike, déçu de la réaction de Fletcher, qui ne croit pas au succès des films suédés et déclare « ne plus jamais vouloir entendre parler de Fats Waller », est traversé par cette image du musicien qui, à ses débuts, se fait chasser du piano : les images du faux documentaire sont alors précisément utilisées comme des images mentales. Cette relation d'identification et d'ad-

miration est aussi un lien qui unit Mike à son père adoptif : dans une large mesure, Mike associe la figure héroïque de Fats à celle de M. Fletcher, pourvoyeur d'histoires et gardien du secret. Quand Alma dit qu'on est amoureux d'une personne lorsqu'on s'adresse à elle dans sa tête au moins dix minutes par jour et que Mike lui répond : « Qu'est-ce que ça veut dire si cette personne est un garçon ? », Alma pense aussitôt à Jerry... mais ne s'agirait-il pas d'une allusion à Fats Waller ? Et alors qu'on ne saura jamais à coup sûr à qui pensait Mike, c'est bien M. Fletcher qui entre dans le cadre au plan suivant, comme matérialisé par la réponse du jeune homme. Aussi la révélation – Fats n'a jamais habité Passaic – intervient-elle au plus dur de la catastrophe, lorsque tous les films suédés ont été détruits et que la solution pour sauver l'immeuble s'envole. Cette révélation donne à l'échec de l'entreprise sa dimension affective : Fats ne volera pas au secours de M. Fletcher et les deux figures, piliers de l'univers de Mike, apparaissent conjointement sous un jour nouveau. Lorsque Mike décide de tourner avec les habitants de Passaic la légende de Fats Waller, il s'empare de sa propre histoire, mensonge inclus, pour n'en reconnaître que l'élan vital qui l'aura soutenu. C'est ce même élan que trouve la communauté de Passaic dans la célébration inattendue d'un mythe où chacun peut puiser l'idée d'une débordante créativité. Insensiblement mais naturellement, l'aventure des films « suédés » s'achemine donc vers un moment de fête et de création collective sur le modèle des *rent parties*, évoquées à dessein. L'esprit du jazz, de l'esprit d'improvisation à celui de communauté, souffle ainsi sur le film tout autant que l'imaginaire cinéophile qu'il convoque par ailleurs.



MISE EN SCÈNE

« Fats Waller est né ici »



« J'adore [dans *Alphaville* de Godard] le fait que tout se passe tout bêtement à Paris et qu'au départ une voix explique qu'il s'agit de la planète Alpha, à des milliers d'années-lumière. Cette annonce fait simplement regarder le Paris d'alors d'une façon totalement autre. Pour cette raison, c'est un des films de science-fiction qui m'a le plus marqué. » (Michel Gondry¹)

Dans *Soyez sympas...*, Gondry montre un univers entièrement enclin à la fabulation, porté par ses capacités de croyance et de réinvention. Tout au long du film se décline le rapport décalé des personnages à la réalité, leur art du « faire comme si », de la narration de contes – ou de craques – et d'investissement – voire de correction – du réel par l'imagination. Les films « suédés » en sont la pointe la plus spectaculaire mais il n'y a rien d'étonnant à ce que de tels films aient pu être entrepris par cette communauté. Tout commence par un faux documentaire énonçant une contre-vérité : Fats Waller est né à Passaic, New Jersey. Dans ce film circulent de fausses voitures, un faux obèse, un faux harmonium... En guise de transition entre l'étrange documentaire et le départ de la fiction, de nos jours, à Passaic, la vue en noir et blanc se transforme en une vue en couleurs de la ville réelle : cette réalité se trouve prise, déjà, dans la fiction. La ville que nous voyons s'animer sous nos yeux est la créatrice de sa propre légende.

Simulations et mensonges

On découvre alors les deux héros, occupés à réaliser une fresque célébrant Fats, et déjà un 6 pris pour un 9 transforme une narine en troisième œil. La réaction du fautif est surprenante : « Quelle différence ? » Avant même que se mette en place l'intrigue qui mène au tournage des films, les premières scènes sont une avalanche de petits mensonges ou simulations parfois très étranges, qui posent d'emblée le rapport des personnages au monde qui les entoure :

Jerry expliquant aux policiers qu'ils ne sont pas les auteurs de la fresque, et ceux-ci feignant de le croire ; des enfants improvisant un « jazz » qui n'en est pas un, Jerry les rejoignant en imitant la basse ; trois hommes portant diverses passeroies sur la tête en guise de casque de protection contre les ondes de la centrale... Il y a là une forme de folie et une forme de magie. Folie qui pousse à faire l'autruche, à vivre dans le déni : l'improvisation de mensonges par Jerry et Mike en fait de véritables enfants, essayant à tout propos de se sortir de leurs difficultés par de gros bobards – pensons aussi au geste de Mike se bouchant les oreilles quand Fletcher révèle qu'il a inventé l'histoire de Fats Waller. Magie d'une croyance qui possède le pouvoir de transfiguration du réel : sans intervention divine, sans formules magiques, les personnages façonnent leur propre réalité en décidant de ce qui est vrai – cette naïveté entretenue est un rempart. Frappe d'ailleurs le caractère communicatif des délires partagés. C'est, mine de rien, une aptitude à vivre ensemble dans des conditions difficiles que ces personnages fabulateurs ont développée, en ne contrariant pas la pente imaginative de l'autre. Ainsi, sur le mensonge fondateur de Fletcher, qui évoque des *rent parties* qu'il n'a en fait jamais connues – Jerry le fait remarquer, vite interrompu par Mike –, fleurira un renouveau artistique et communautaire selon ce même modèle jazzistique.

Cet aspect essentiel prend plusieurs formes et plusieurs directions : on le retrouve autant dans les dialogues que dans la gestuelle et les comportements, l'usage des objets, la fabrication de films ou la reproduction d'un système marchand. La tendance des personnages à simuler, contrefaire, prendre le faux pour vrai et délirer ensemble tire le film tantôt vers la satire (tout ce qui concerne la reproduction grossière et naïve d'une logique capitaliste, où la réalité de tout un système se trouve « suédée » à l'égal d'un film de série B), tantôt vers la loufoquerie pure, et finalement vers une explosion de créativité. Tout l'art de Gondry est de glisser sans cesse d'une manifestation de cette tendance à une



autre et d'entrelacer ces motifs. Émerge alors une dimension créatrice, signifiée par l'abandon des remakes pour un film original, mais aussi une perspective utopique et collective : on peut observer au fur et à mesure le peuplement des plans et voir la foule de spectateurs-clients faisant la queue se transformer en un groupe de participants débordant du cadre.

Bouillonnements créatifs

Si certains critiques ont souligné que, tout en faisant l'éloge de la bricole et de l'improvisation, Michel Gondry avait conservé à son film une forme plutôt lisse, force est de constater que *Soyez sympas...* se trouve traversé par l'esprit et l'esthétique des films « suédés ». D'abord parce que Gondry s'amuse explicitement des codes d'un cinéma qui est celui que connaissent et aiment les personnages ; en témoignent les effets spéciaux sans sophistication lors de l'électrocution de Jerry, ceux de l'épisode de la « pisse contaminée » et le recours à la panoplie sommaire du film d'espionnage ou du film de casse, lors de l'enquête de Fletcher ou du vol raté du projecteur. Ensuite et surtout, par la façon dont l'environnement où évoluent les personnages se trouve transformé en une réalité « suédée » ; il faut d'ailleurs que la forme conserve au film cette lisibilité pour qu'il soit apprécié. On trouvera ainsi sans peine des correspondances entre la reproduction d'effets spéciaux *sans effets spéciaux*, quand par exemple les guirlandes de Noël figurent des lasers, et la simulation d'un « passage au DVD » *sans passage au DVD*. L'inadaptation des personnages, qu'ils combinent en faisant les choses à leur façon, fait éclore quantité d'images qui comportent leur charge critique, absurde ou poétique. À partir du moment où Mike et Jerry tournent des films, se propage l'onde de choc de ce débordement créatif qui s'invite dans le quotidien. En observant les costumes, par exemple : d'un film à l'autre, les personnages enfilent des tenues qu'ils conservent après les tournages comme des acteurs le feraient entre les prises. Alors que tout se déroule dans un temps très

ramassé, avec des personnages toujours dans l'action et un sentiment d'urgence entretenu par de perpétuels comptes à rebours, Gondry opère un tuilage de ses séquences, chacune débordant sur l'autre par le biais de détails fourmillant à l'écran et induisant un sentiment de bouillonnement désordonné et créatif. Quand M. Fletcher écrit sur la vitre du train « *Keep Jerry out* » et que l'ordre des lettres apparaît inversé pour Mike, le gag naît évidemment de l'incapacité du personnage à remettre la phrase à l'endroit. La façon dont il essaye ensuite très sérieusement de donner du sens à ce qui n'en a pas, convoquant jusqu'au bouddhisme, et s'inquiète de l'illettrisme de Fletcher est à la fois drôle et émouvante, par ce qu'elle dit de lui. Les personnages se projettent tout entiers dans ce qu'ils voient et ce qu'ils font sans penser une seconde que leur perspective est erronée, incomplète et simpliste. Ils ne pensent pas qu'ils n'ont pas les clés. Ce qui est la marque de leur exclusion est pourtant aussi une faculté active de projection et d'invention. Quand Gondry prolonge par la bande sonore l'inconcevable hypothèse bouddhiste en faisant entendre le mantra « *peek yrrej tuo* », il met au jour cette capacité à transfigurer la réalité – prendre Paris pour Alphaville. Cela nous ramène aux images d'un Passaic en noir et blanc, lieu de naissance de Fats Waller : la distillation de ces images tout au long du film agit comme un espace de projection dont l'hétérogénéité finit par s'estomper. Par cette simple affirmation, « Fats Waller est né ici », Passaic se réinvente, comme Paris devenait Alphaville. La séquence du tournage du faux documentaire montre un immeuble éventré devenir la vue en coupe de *rent parties* endiablées. Le mouvement de la caméra, juchée sur une grue de fortune qui est un véhicule de chantier, se retrouvera peu après, au dernier plan de la séquence finale, comme un écho qui achève de joindre le film entier à ces images rêvées.

1) Propos recueillis par Virginie Apiou, *Synopsis* n°33, sept.-oct. 2004.

La simulation de trop

Au moment des essayages de costumes avant le tournage de *Fats Waller Was Born Here*, l'arrivée de Jerry, le visage peint au charbon pour interpréter Fats Waller, provoque une réaction unanime de gêne et de réprobation (chapitre 17). « Tu n'es pas noir » lui fait-on remarquer. « Tu n'es pas gros » réplique Jerry à Mike. Pourquoi, alors que tous les faux et détournements semblent possibles, Gondry insiste-t-il autant sur cette impossibilité-là ? En attirant l'attention des élèves sur ce point, on pourra penser le film sous l'angle de la communauté noire et des images qu'en donne le cinéma. Le geste de Jerry renvoie à une époque où effectivement des Noirs pouvaient être interprétés par des Blancs, dans des vaudevilles ou des orchestres (*Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland en donne un exemple fameux en 1927). Spike Lee, dans *The Very Black Show* (2000), a imaginé le succès d'une émission de télévision qui aurait remis au goût du jour cette forme de mascarade. Dans le film, on pourra s'attarder sur le traitement réservé à *Miss Daisy et son chauffeur* de Bruce Beresford (1989), seul cas où les personnages se positionnent par rapport au contenu de ce qu'ils tournent : réactions de Mike qui juge raciste le film qui en son temps avait reçu l'Oscar, de Mlle Falewicz ou de Jerry « dans son personnage » qui donne une version outrée de l'acariâtre Miss Daisy. La figure de Fats Waller et le jazz de Harlem sont les repères que choisit de se donner la communauté dans le film. L'invalidation de certains imaginaires et la fabrication de ses propres images n'est-elle pas aussi une manière de réparation ?

SÉQUENCE

Les deux côtés de l'écran

La dernière séquence de *Soyez sympas, rembobinez* (chapitres 18 et 19, de 01:27:35 à 01:35:34) mérite qu'on s'y attarde : grand finale du film, elle le fait accéder à sa dimension de conte tout en interrogeant la notion de happy end. Dans une belle ambiance nocturne –, la seule du film en dehors des épisodes « criminels » du sabotage de la centrale et du vol raté du vidéoprojecteur – tous les participants au film *Fats Waller Was Born Here* se rassemblent un dimanche soir (1) dans la boutique de M. Fletcher, où doit avoir lieu la projection. Une collecte est organisée pour permettre de sauver l'immeuble de la destruction, mais tout suspense est désamorcé sur la réussite de l'entreprise : M. Fletcher annonce à Mlle Falewicz qu'il a finalement accepté la proposition de la mairie et qu'il s'apprête à déménager. Le vidéoclub, lieu d'où est partie toute l'aventure, sera donc démoli. Transformée en salle de projection, cette petite enclave fragile, vivant ses dernières heures, va pour ainsi dire mourir de sa belle mort.

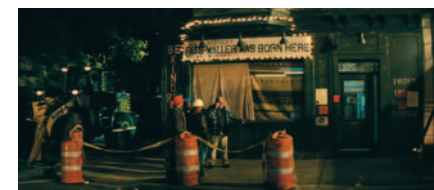
Enclave symbolique

On peut diviser la séquence en trois parties. Dans la première où se font les installations pour la projection, les aléas de l'action conduisent insensiblement les personnages à retrouver le dispositif d'une projection cinématographique. Michel Gondry montre chaque détail de l'organisation : fixer des tentures sur la vitrine (1), brancher les lumières de l'enseigne lumineuse (2), surélever le téléviseur afin que tous puissent voir... On remarque, appuyées contre les murs, les voitures en carton qui ont servi au tournage (3) ; de façon plus inexplicable, toutes les jaquettes des cassettes vidéo sont maintenant en noir et blanc. Le lieu se trouve transformé, au-delà du simple aménagement pour la projection, en un espace symbolique qui n'a plus rien d'une boutique : salle de cinéma, mais aussi studio où seraient entreposés les décors...

L'aménagement de l'espace est aussi une manière de s'organiser, comme pour supporter un siège. Les tissus tendus sur la vitrine isolent de la rue. À la porte se massent les spectateurs qui attendent de pouvoir rentrer puis s'engouffrent à l'intérieur, ignorant les avis de démolition qui sont placardés. Cette porte sera souvent ouverte, pour laisser entrer de plus en plus de monde (4), mais toujours bien refermée sur le petit public du film. Dehors, les démolisseurs attendent, leurs engins garés sur le côté (5). Comme la remarque d'un ouvrier le confirme, c'est la présence du public de la projection qui, dans l'immédiat, empêche la destruction de l'immeuble (6). Le titre du film, affiché en toutes lettres sur la devanture, exprime alors explicitement la dimension symbolique d'un cinéma improvisé qui représente l'appropriation par les habitants de leur mémoire en leur proposant une manière de se ressaisir comme communauté à travers l'imaginaire et la création. « *Here* » renvoie ici autant à la ville de Passaic qu'à l'immeuble même. Dedans, l'agitation, et l'excitation sont grandes ; l'atmosphère presque chaotique (la pratique collective du cinéma tient ici lieu de *jam session* dans une *rent party*) favorise la chute du téléviseur (7) que provoque l'arrivée de Mike. Jusqu'ici occupé à terminer le film, il a cédé à l'insistance d'Alma – « Pas besoin que ce soit parfait » – pour apparaître enfin (8). Mike, comme Jerry, porte encore le costume qu'il a dans la séquence finale de la mort de Fats dans son film : le moment de la projection est montré comme le prolongement direct du tournage, le lien est devenu organique entre la création et le spectacle. Le projecteur que les compères n'avaient pas réussi à dérober dans la séquence précédente arrive comme un premier miracle (9). Indice que la projection intéresse une communauté élargie : il est apporté par le concurrent et ami. Circulent à l'intérieur l'entraide et les solutions, tandis que sont maintenus au dehors les représentants de



1



6



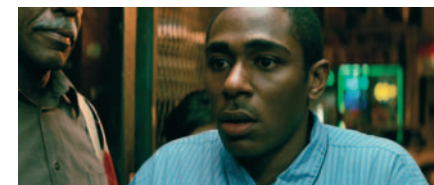
2



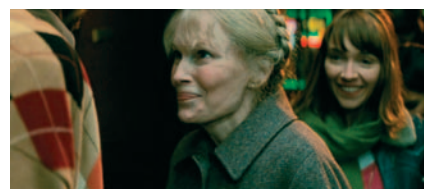
7



3



8



4



9



5



10

la coercition comme les ouvriers décontenancés ou Baker, l'employé de la mairie qui accorde à Fletcher un sursis d'une heure. Dans ce contexte, importe le plan où chacun retourne sa chaise pour faire face à l'écran improvisé sur un drap blanc (10). Il insiste sur le changement de perspective qu'implique le dispositif d'une projection de cinéma, par opposition à l'écran de télévision minuscule, destiné à un usage individuel ou familial. Ce *retournement* aura des conséquences inattendues.

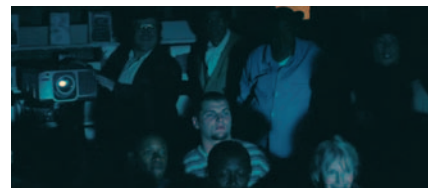
Miroir

Dans la deuxième partie, baignée par la lumière clignotante et bleutée du projecteur (11), le rythme change, le temps paraît suspendu. Par le simple jeu du champ-contrechamp, Gondry place en miroir l'un de l'autre la communauté et le film, le groupe et sa création. Alternent les séquences du film (12) et les visages des spectateurs qui se découvrent à l'écran (13). Le réalisateur aime à rappeler que les réactions de ses acteurs, à ce moment, sont vraiment celles de ceux qui ont travaillé ensemble à faire le film. Gondry multiplie les valeurs de plan, du gros plan (13) au plan d'ensemble (14), rattachant toujours l'individu au collectif. De la même manière, il n'hésite pas à fondre ses personnages principaux dans l'assemblée, même si ceux-ci conservent leurs réactions particulières, liées à ce qu'ils sont dans la fiction : Jerry est ému de son propre jeu (16) alors que tout le monde rit autour de lui et tandis que M. Fletcher et Mlle Falewicz se rapprochent tout au long de la séquence (17). L'intervention de Baker (15) aura renvoyé l'instant à son caractère éphémère et sursitaire, sans entamer pour autant l'atmosphère vibrante et recueillie.

Prolongement utopique

C'est un son qui vient faire éclater la bulle : des rires inattendus viennent de l'extérieur. L'opposition marquée entre le dehors et le dedans n'a soudain plus cours. La troisième partie fait basculer la séquence, littéralement, de l'autre côté de l'écran : dans la rue, où se révèle un autre public, élargi, qui modifie la perception et la dimension de l'événement. Quand Mlle Falewicz sort timidement de l'immeuble, on découvre que le film peut être vu par transparence de l'extérieur (18). L'espace s'ouvre brusquement et vertigineusement. La vision de la foule rassemblée derrière l'écran est un choc (19). Mais d'un espace à

l'autre, du petit cinéma à la rue, on a moins affaire à une rupture qu'à un prolongement utopique de ce qui se jouait à l'intérieur. Le double écran a pulvérisé l'étanchéité du lieu, révélant le rayonnement symbolique de l'enclave : ce sont tous les habitants d'un quartier qui se trouvent réunis devant ces images, confirmant l'intuition d'un film fait par et pour ses habitants : « *Our history* » peut-on lire sur l'enseigne lumineuse qui imite celle des cinémas. L'effet de miroir de la deuxième partie trouve un prolongement ici, où les protagonistes ne font plus face aux images sur l'écran, mais à la foule qui les regarde et semble à son tour s'y reconnaître. On remarque des policiers en uniforme, un bus scolaire, un orchestre municipal (celui du lycée de Passaic), tandis que Baker, l'envoyé de la mairie, fait corps avec la foule et s'élance pour féliciter Fletcher : c'est bien l'image d'une communauté unie et rassemblée qui nous est ici donnée à voir. Le mouvement de caméra ascendant du dernier plan (20) peut être opposé au mouvement descendant de l'ouverture, qui allait dénicher les personnages réalisant leur fresque dans ce qui semblait un coin isolé et déshérité. Cette fin n'est évidemment pas sans ambiguïté. Passer de *l'autre côté de l'écran* implique en soi une forme de basculement vers le merveilleux et souligne le caractère utopique de cette dernière vision. L'image circulaire parfaite des habitants autour de l'écran demeure vouée à se défaire. Si la communauté a pu se ressaisir sur un plan symbolique, elle reste impuissante – sauf miracle – à empêcher la domination économique. Or cette domination touche elle-même à l'endroit du symbolique : un immeuble vétuste transformé en cinéma de quartier. L'instant final demeure un instant suspendu, entre réalité et utopie, avec l'image de l'orchestre installé devant et dans la pelleteuse. Ce qui demeure tangible, cependant, car visible *des deux côtés* et pont de l'un à l'autre, ce sont ces images, nées de la créativité et d'un projet collectif.



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

De l'art de disparaître

Ce plan (01:06:39) et la séquence à laquelle il appartient peuvent amener vers la constatation que le goût des personnages pour l'imitation a souvent quelque chose à voir avec le camouflage – à commencer par les films suédés, pensés au départ comme de purs substituts aux films disparus et dont Mike espère même qu'ils pourront faire illusion. Il faut pourtant aller plus loin : avec le « passage au DVD », simulation qui n'en reprend que les signes extérieurs, ne s'agit-il pas, encore une fois, de se camoufler ? On pourra s'interroger avec les élèves sur la position des personnages par rapport à la réalité d'un système économique ou des normes légales et technologiques : cherchent-ils à l'intégrer, ou au contraire à la contourner, pour développer un système autonome ? Dans quelle mesure la naïveté de leurs procédés d'imitation ne relève-t-elle pas en fait d'un même « art de disparaître », pour exister autrement derrière une apparence de conformité ? Le geste de refaire le film n'amène-t-il pas à refaire le monde ?



PLAN

L'impossible camouflage

Lorsque Jerry vient convaincre Mike de l'accompagner saboter la centrale électrique (chapitre 3), il lui apporte des vêtements de camouflage qu'il dépose, pliés, sur le comptoir de la boutique. Seul un regard attentif peut déceler dans ce tas de vêtements un peu de rouge et de blanc, indices de ce qui va se jouer dans la scène suivante. Il n'échappe à personne, en revanche, que Jerry s'est peint le visage d'une couleur sombre – idée toute naturelle, pour une opération nocturne – mais dans un maquillage strié de croisillons qui évoquent un grillage. La logique du personnage (car l'idée n'est pas sans une forme dévoyée de logique) apparaît dès ce moment dans sa dimension délirante : il sera mieux dissimulé derrière le grillage si son camouflage intègre la présence de ce grillage. Le perfectionnisme de Jerry n'a d'égal que sa simplicité d'esprit qui le montre incapable de recul sur l'efficacité réelle de ses actions.

On retrouve les deux hommes la nuit, alors que commence l'opération de sabotage. Mike a revêtu sa tenue, et on peut remarquer qu'elle intègre, elle aussi, des éléments du décor : un fragment du panneau rouge « DANGER » sur la fesse gauche, la reproduction du panneau blanc « OUT » dans le dos. Les personnages s'affairent et l'utilité de ces détails paraît rien moins qu'évidente mais prépare déjà le spectateur à l'image qui ne va pas tarder à se former en l'invitant à guetter la position des personnages. C'est donc à la fois inopportunément et très opportunément que l'arrivée de policiers interrompt les deux amis en plein milieu d'une action : Jerry se tient debout derrière le grillage, attendant que Mike, qui grimpe à l'échelle, le rejoigne. Jerry intime alors à Mike l'ordre de se tenir immobile (« Freeze ! ») et l'image attendue se forme (00:14:38) : les tenues des deux hommes coïncident parfaitement avec leur environnement, faisant apparaître de nouveaux détails, comme les barreaux de l'échelle également reproduits sur la tenue de Mike. « Parfaitement » n'est pas le terme exact : le relief des corps rend courbes les lignes droites, et les deux compères demeurent inévitablement visibles. Pourtant les policiers n'y voient que du feu, repérant simplement la présence de l'escabeau, gag récurrent (*running gag*) qui renvoie à une affabulation précédente de Jerry.



Une affirmation éthique et esthétique

Le gag est à plusieurs détentés : Gondry joue, d'abord, avec son spectateur, proposant, plus qu'un effet de surprise, quelque chose en train de s'élaborer lentement sous ses yeux. La surprise arrive pourtant de ce que cette attente se trouve comblée au-delà de toute probabilité. Le gag tire sa force de l'oxymore qu'il crée entre hasard et prédiction, de l'inconcevabilité d'une situation qui ordonne l'efficacité d'une tenue de camouflage à un instant *t* impossible à prévoir. Le gag se trouve prolongé par l'attitude des policiers, aveugles à ce qui demeure évident, et des personnages persuadés de leur invisibilité : une illusion partielle est donc ici donnée comme illusion parfaite, ou du moins, suffisante. Cette image *impossible* soulève plusieurs questions. Celle, d'abord, de l'intégration du point de vue du spectateur à la mise en scène, puisque toute cette mise en scène lui est évidemment adressée, bien plus qu'aux deux policiers. Celles, ensuite, d'un jeu illusionniste qui fait écho aux films suédés dont l'invention occupera les personnages pendant tout le film, et qui pourraient n'apparaître que comme de « pâles copies » : quelle vertige d'absurdité demeure tapi derrière l'idée d'une copie parfaite et quelle est la part d'évocation dans l'acceptation de toute illusion ? Ce plan renverse en effet de façon spectaculaire la perspective selon laquelle l'ingéniosité de Jerry se déploierait en pure perte. Par ce plan, Gondry semble valider la mise en scène de son personnage et son art – même idiot, même improbable – du camouflage. La gratuité apparente du gag dissimule une affirmation éthique et esthétique du metteur en scène : le film sera tout entier du côté de ses personnages, de leur appétit à inventer des solutions et de la force de leur croyance.

CONTEXTE

La VHS à l'heure d'Internet ?

« Be kind, rewind » : le titre, qui reprend la formule que l'on trouvait sur les cassettes dans les vidéoclubs américains, a pu être interprété par certains critiques comme la marque d'une nostalgie, l'appel à un retour en arrière symbolisé par le passésisme apparent de *Soyez sympas*, *rembobinez*. Il importe à cet égard de tenter de saisir le rapport du film à la réalité du contexte historique et de se pencher sur la façon dont il s'inscrit dans des enjeux plus contemporains pour mieux cerner le projet esthétique et politique de Michel Gondry.

Obsolescence et actualité

Sorti en France début 2008, *Soyez sympas...* se déroule en 2003 ou 2004, affirmation rendue possible par les références qui sont faites à la naissance et à la mort, dont c'est le « 60^e anniversaire », du jazzman Fats Waller (mai 1904 - décembre 1943). Or, malgré cette datation, la boutique Be kind rewind, où se déroule le plus clair de l'action, semble la survivante d'un autre temps. Le format VHS qui y règne encore est apparu à la fin des années 70 et aura dominé les années 80 et 90. Ainsi les titres du vidéoclub de M. Fletcher ne sont pas tant des succès récents des salles de cinéma que des grands succès, notamment à la location, des années 80. Au moment où se passe le film, le DVD a déjà largement supplanté, comme le montrent les quelques aperçus de boutiques concurrentes, une VHS devenue obsolète. Il n'est par ailleurs jamais fait mention d'Internet et de la diffusion en ligne de contenus vidéo. Pourtant, les films « suédés » de Mike et Jerry ne sont pas sans évoquer une pratique contemporaine de la vidéo amateur, rendue possible par la multiplication des petites caméras et les facilités de diffusion sur Internet, qui voit se multiplier, parmi une abondance de créations originales, pastiches et parodies, fausses bandes-annonces, hommages ou relectures par les spectateurs d'aujourd'hui. Michel Gondry réalise lui-même une bande-annonce « suédée » de la bande-annonce originale, en incarnant

tous les rôles (cf. p. 21). Youtube et Dailymotion, les deux sites de partage de vidéos en *streaming*, créés en 2005, n'existent pas encore au moment où l'action se déroule, mais sont présents à l'esprit du spectateur au moment de la sortie du film. À cette occasion, un concours de films « suédés », ouvert à tous, est organisé via le site Dailymotion. Le film sort aussi au cœur de débats internationaux concernant la protection du droit d'auteur et la lutte contre le piratage – en France, le projet de loi Création et Internet (future loi Hadopi) est présenté quelques mois seulement après la sortie de *Soyez sympas...* L'image du bulldozer écrasant les cassettes y évoque les saisies et destructions de contrefaçons et renvoie sans équivoque les studios à une image de purs industriels.

Une communauté réelle

En le situant sur un plan métaphorique comme une transposition romanesque des pratiques d'Internet, Philippe Azoury parlera du film dans *Libération* du 5 mars 2008 comme d'un « David Youtube contre Goliath les studios », en lui reprochant du même coup une vision simpliste, une exaltation du petit contre les gros somme toute convenue et de peu de portée. Mais si l'étrangeté indéniable de ce monde en VHS ressort bien de la fable, il n'est pas certain pourtant que cette lecture soit la plus pertinente. Gondry, à propos du concours de films suédés sur Dailymotion et de son projet d'« Usine de films amateurs » déclare d'ailleurs : « Je trouve que le Net est un peu inhospitalier. On reste chez soi et on se dit toutes les horreurs possibles à visage couvert. C'est un outil formidable de recherche et de communication, il n'est pas question d'aller contre. Mais mon idée à moi se rapproche plus d'un vidéoclub de quartier. »¹ En évoquant une boucle, de la réalisation de films à leur diffusion au sein d'un même groupe, Gondry ne vise à l'évidence pas la structure du Net et son déploiement viral, même si son film n'empêche pas de poser



la question de nouvelles pratiques et de nouveaux publics, de nouveaux modes de diffusion et de partage des œuvres. Le choix anachronique de la VHS, tout en favorisant l'argument de comédie et l'inscription sociale des personnages à l'écart de la marche du monde, ouvre sur la représentation d'une communauté réelle dont les liens sont tangibles, plutôt que sur la constitution d'un public virtuel et disséminé. Les films de quartier imaginés par Gondry sont faits par et pour un même groupe, à rebours de la position univoque de spectateur, en dehors de tout lien à l'industrie, et différent aussi d'une production artistique qui s'inscrirait par avance dans un monde de l'art, selon certains critères. Le plus important peut-être demeure cette image d'un point de départ autonome où le faire se confond avec le voir, dans une dimension collective. Mais il y a bien sûr une ironie qui consiste à utiliser le support même des vidéos commerciales pour enregistrer un nouveau contenu, à bâtir une production de films sur la table rase de l'effacement des œuvres des studios et à dédaigner la surenchère technophile ; triompher de l'obsolescence du support revient aussi à se délier de tout rapport industriel et commercial. L'action des personnages montre un redéploiement de l'imaginaire et de la mémoire des films qui place au centre l'appropriation active et joueuse de ce répertoire commun du cinéma commercial. C'est ainsi que le succès des films de divertissement permet l'éclosion d'une forme de culture populaire, proliférant sur un jeu de réappropriation et d'écart, ainsi que l'émulation d'une créativité qui se déploie tous azimuts et mène finalement à l'invention d'œuvres nouvelles.

¹ Propos recueillis par Isabelle Régnier sur le blog *Film Bazar*, 23 février 2011.

MOTIF

L'ancien et le nouveau

Il aura peut-être échappé à certains que le vidéoclub de M. Fletcher est aussi un *thrift store*, un magasin d'objets d'occasion. C'est ainsi qu'un bric-à-brac s'amoncelle, dans tous les plans, sur les meubles de la boutique : objets d'électroménager, poupées, lampes, vêtements, bibelots... Si l'on y ajoute la casse/garage/décharge de Jerry, le monde des personnages principaux apparaît comme un univers de récupération où les objets refusent de mourir.

Bric-à-brac et standardisation

Avec son aspect délibéré de conte distordant la réalité, le film tire une part de sa stylisation d'oppositions tranchées entre tous ces objets obsolètes ou désuets – dont l'accumulation donne néanmoins une impression de vétusté et de pauvreté – et les images partielles d'un « monde moderne » dont on ne voit que des bribes, par métonymie, autour de la question qui intéresse les personnages : le fameux support DVD et les « nouvelles » techniques de vente. Que ce soit dans les vidéoclubs de la chaîne concurrente ou lors des épisodes à la mairie, cette modernité apparaît toujours sous les mêmes traits : aseptisée et impersonnelle, elle correspond au règne du semblable et de la standardisation, et affiche, comme le note M. Fletcher, une abondance de façade qui dissimule une diversité moindre.

Quand M. Fletcher s'intéresse à ses concurrents et part se renseigner



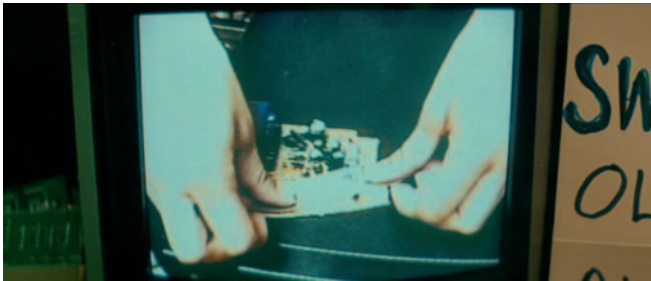
sur les raisons de leur succès en s'installant en face d'un vidéoclub moderne armé de jumelles et d'un cahier, on remarque qu'il se trouve entouré d'un téléphone et d'un radio-réveil antédiluviens, comme des attributs qui accompagneraient le personnage jusque dans sa chambre d'hôtel. La séquence, filmée comme dans un film d'espionnage, crée un décalage qui prête à sourire, entre ce que semble découvrir M. Fletcher, l'aura de mystère attachée à des images volées, et la banalité, pour le spectateur, de ces mêmes images.

Césure

Faut-il voir dans cette opposition systématique une facilité de représentation, une forme de grossière caricature dénonçant un propos tout aussi caricatural (le charme d'un film en noir et blanc et des disques vinyle contre le règne de l'industrie et de la vidéo ou la revanche des petits contre les gros ; cf. p. 13) ? La réalité est, heureusement, plus complexe. Cette représentation métonymique du « monde moderne » a deux effets : le premier est un ressort comique, qui naît du caractère exclusivement ingrat des objets présentés au spectateur, comme l'affichette risible que M. Fletcher rapporte de ses pérégrinations et qu'il exhibe comme un explorateur le ferait d'une de ses découvertes. Ces objets, filmés avec insistance – qu'ils soient observés avec des jumelles ou présentés face caméra – et parcimo-

nieusement distillés au cours du film, semblent pénétrer la bulle étanche du petit monde des personnages de *Soyez sympas, rembobinez*. Le deuxième effet consiste à faire ressentir, par cette sorte d'étrangeté cocasse qui se trouve attachée à ces objets insignifiants et sans âme, la césure qui existe entre les deux mondes. Comme le dit le plan d'ouverture – après la première séquence du pseudo-documentaire sur Fats Waller –, le petit périmètre où se déroule l'histoire est à chercher loin des beaux quartiers. Il est excentré, même dissimulé sous une route : le mouvement de caméra va chercher d'abord à droite de l'image et d'une grande route ce que l'on reconnaît comme la casse de Jerry devant la centrale électrique, puis il continue à descendre sous la voie où Mike et Jerry réalisent leur fresque.

Cette inscription géographique vaut évidemment comme inscription sociale. La déconnection frappante des personnages – complètement largués – n'est pas réductible à un improbable retard technologique : qui peut croire qu'un loueur de cassettes n'a jamais entendu parler du DVD ? (cf. p. 13). Voilà aussi pourquoi ces objets sont en même temps si laids et si « drôles » : ils sont l'image d'une modernité à laquelle les personnages n'ont tout simplement pas accès, presque un monde étranger qu'ils ne sauraient rattraper que par ce versant dégradé, sans glamour, que représentent diffusion de masse et appareils bon marché. Vantant le projet immobilier de la ville,



l'urbaniste déclare ne vouloir que le bien des habitants de Passaic – ce qui est, à n'en pas douter, la vérité. Mais il est une autre réalité : les plus pauvres sont toujours repoussés dans les marges.

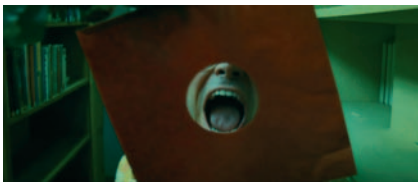
Collages

En miroir l'un de l'autre, en deux points éloignés du film, deux collages. Le premier est celui des employés de la mairie qui représente un projet de complexe résidentiel défiguré par l'immeuble vétuste de M. Fletcher, comme une verrue sur un visage lisse. En effet, l'hésitation de Fletcher à céder l'immeuble pour être relogé demeure le seul obstacle à la mise en route du chantier. Ce collage, pure représentation, ne pointe que cela : la non-coopération constituerait, de fait, un obstacle au progrès. La photo de l'immeuble apposée sur l'image du projet – la simulation propre d'un quartier rénové – est décollée par l'agent de la municipalité, démontrant ainsi combien l'immeuble condamné fait tache et dévoilant une seconde image, harmonieuse, homogène et ordonnée, sous la première. Ce geste de décolllement, douce litote présentant comme une amélioration esthétique la démolition pure et simple de ce qui existe pour laisser place à ce qui n'existe pas encore, est d'une violence proportionnelle à son apparente évidence et à sa supposée neutralité.

Plus loin dans le film apparaissent d'autres collages, comme les disques

apposés sur des jaquettes de cassettes VHS ou un étrange objet scotché sur un magnétoscope pour le transformer en lecteur DVD. Le mouvement est inverse car il s'agit de coller et non plus décoller, de donner des attributs de modernité à des objets anciens, mais une idée demeure : tout cela ne serait que simulation. Deux représentations – celle d'un obstacle au progrès et celle d'un passage vers la modernité – ne tiennent ainsi qu'à un bout de scotch. Cependant, l'outrance du passage simulé au DVD, montage grotesque et si évidemment mensonger qu'il en devient d'une parfaite ingénuité, va à l'encontre des effets beaucoup plus ambigus du montage des employés municipaux, dont le projet final apparaît plus « vrai » et réaliste que l'image qui intègre encore l'existence de l'immeuble d'origine : la transformation est en marche. Le stratagème de Mike, Jerry et Alma répond ainsi sans le savoir à la violence du procédé du premier collage. Comme un acte de résistance





ATELIER

Arrêt sur trucages

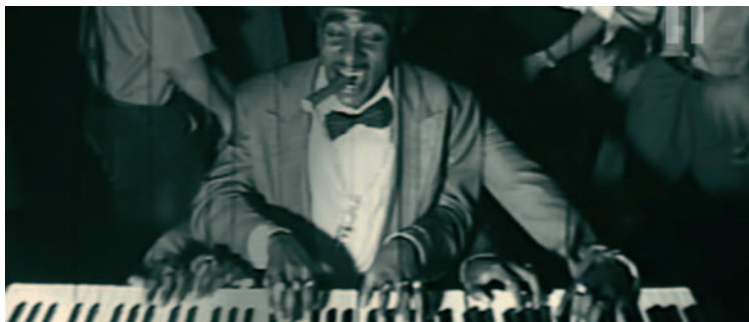
La projection de *Soyez sympas, rembobinez* peut être l'occasion de s'interroger sur la fabrication des films dans le film, qu'il s'agisse des titres « suédés » ou de la création du pseudo-documentaire *Fats Waller Was Born Here*. L'observation et la discussion autour des films réalisés par les personnages pourra ensuite donner lieu à des tournages similaires, aujourd'hui facilement réalisables par les élèves avec les moyens du bord (cf. p. 17). Le protocole s'appuiera sur des principes qui auront eux-mêmes au préalable été expliqués ou discutés en classe.

Principes d'écriture et de tournage

1. S'il peut être tentant de s'inspirer d'un visionnage des films originaux pour élaborer des remakes, il est bien plus intéressant de s'en dispenser pour préserver le registre purement évocateur du film de Gondry – qui d'ailleurs avait lui-même demandé à ses acteurs de ne rien revoir pour s'appuyer uniquement sur leurs souvenirs.
2. Les films « suédés » sont réalisés selon le principe du tourné-monté : le montage se fait directement à la prise de vues, en tournant chaque plan l'un après l'autre, dans l'ordre du scénario, en une unique prise. La séquence du tournage de *Rush Hour 2* (chapitre 8) constitue un mode d'emploi parfait ; Gondry y fait alterner plans du tournage, sur le modèle d'un *making of* (la caméra est alors dans le plan), et plans filmés par les personnages (où l'on voit ce que la caméra enregistre). Cette séquence propose au spectateur d'opérer mentalement le montage entre des plans qu'il peut voir et d'autres qu'il ne peut qu'imaginer.
3. Un inventaire des effets les plus simples imaginés par Gondry et ses personnages visera à créer une boîte à outils. On pourra, pour chaque trouvaille, dégager le principe sur lequel elle s'appuie : détournement d'objet, illusion donnée par le cadrage et la position de la caméra, jeu d'échelle, transcription littérale d'effets spéciaux normalement obtenus en postproduction, utilisation de photocopies ou d'images en deux dimensions, enregistrement de sons *off* au moment de la prise de vues, altération de la texture de l'image par des objets-filtres placés devant l'objectif, simples costumes et maquillages... Il sera possible de souligner, film par film, les inventions les plus ingénieuses :



- Dans *Ghostbusters*, on retiendra notamment les lasers figurés par des guirlandes, des livres « volants » suspendus à des fils, la musique du film chantée par un des personnages, un effet d'iris grâce à un cercle découpé dans un papier noir, une rampe d'escalier qui devient un mât vertical, les titres de la télévision figurés par des *post-it*, ou les photocopies des visages qui rétablissent en positif l'image négative.
- Dans *Rush Hour 2*, un tapis de jeu figure une vue aérienne. Le principe du tourné-monté observé par les personnages permet de voir comment des raccords sont imaginés d'un lieu à l'autre pour suggérer une continuité spatiale.
- Dans le plan-séquence qui résume le tournage de nombreux films (chapitre 13), on retiendra qu'un film d'animation peut-être rejoué par des dessins agités devant un décor, qu'une caméra retournée figure le monde à l'envers, que des voitures-jouets figurent de vraies voitures. On repérera aussi le jeu d'échelle dans *King Kong*.
- Dans *Miss Daisy et son chauffeur*, c'est le maquillage de Jerry qui suffit à le transformer en vieille femme.
- Dans les images de *Fats Waller Was Born Here*, les détails sont extrêmement nombreux : des flocons de purée font de la neige, une ville est figurée par un décor miniature, des mains noires et blanches forment un clavier de piano, des photocopies d'images d'automobiles anciennes collées sur des cartons ressuscitent les voitures, la voix *off* est un enregistrement diffusé au moment de la prise de vues, la virtuosité de Fats au piano est montrée par mille mains qui parcourent le clavier... Il faut mentionner aussi les fils et le ventilateur placés devant l'objectif de la caméra pour suggérer le clignotement du défilement de la pellicule et les rayures des films anciens.
- 4. Il n'y a aucune raison de se cantonner aux effets du cinéma : on trouve quantité d'effets visuels dans la bande dessinée mais aussi dans certaines séries animées qu'on peut essayer de transposer, selon les références dont on dispose. Ainsi, les mains multiples de Fats Waller, bien plus qu'à une image de cinéma, font penser à un subterfuge de la bande dessinée pour suggérer le mouvement à travers des images fixes.



Pour un cinéma tactile

Se pencher sur les films « suédés » et sur la façon dont ils sont faits doit pouvoir amener aussi à les analyser. Dans tous les cas, il s'agit d'illusions partielles, qui tirent leur puissance comique et/ou poétique de leur caractère incomplet et imparfait. On voit l'idée autant que le résultat et c'est dans l'approximation que l'effet se déploie. Dans *Soyez sympas...*, Gondry reste sciemment en-deçà de la virtuosité qu'il a pu déployer par ailleurs, notamment dans son œuvre de réalisateur de clips : un très bon exemple de cette virtuosité à montrer aux élèves serait pourtant le clip de *Let Forever Be* des Chemical Brothers (1999), où Gondry opère le même type de transposition littérale d'effets spéciaux – il s'agit cette fois d'effets de transition caractéristiques de certains logiciels de montage vidéo. On verra que même dans ce cas le cinéaste laisse sa part à l'approximation, travaillant le glissement permanent et vertigineux de l'illusion à la sensation. Par ailleurs, malgré l'interprétation du terme « suédé » par Jerry, qui explique, à la faveur d'une improvisation de Jack Black, que les films refaits viennent de Suède, on sait que le terme a été inventé par Gondry en référence à la suédine, tissu traité de telle manière qu'il imite un cuir doux et velouté. Derrière cette suédine se retrouve bien l'idée de faux, mais aussi l'évocation d'une matière. Gondry se situe donc résolument dans la filiation d'un cinéma tactile. Quand il évoque le premier film qui l'a marqué, il cite *Le Voyage en ballon* d'Albert Lamorisse (1960), pour la sensation d'étrangeté provoquée par la vision du vent soufflant dans le ballon, alors qu'au son ne retentit que le chant des oiseaux : la disjonction entre le son et l'image, en rompant une part de l'illusion, la renforce finalement. La sensation tactile touche directement au rapport entretenu avec le film. « J'ai une sorte de philosophie des effets spéciaux. Les gens sont toujours très excités avec les nouvelles technologies, mais elles s'imprègnent du temps très rapidement et datent un film. Le choix de les faire devant la caméra, le plus possible avec l'implication des acteurs, donne (...) un côté artisanal plus touchant, plus direct. (...) Les effets spéciaux « faits à la main » ont un impact différent, forcément humain. »¹

¹ Propos recueillis par Virginie Apiou, *Synopsis* n°33, sept.-oct. 2004.

Conseils de tournage

On trouvera ici, tirés du programme du dispositif mis en place au Centre Pompidou, les points principaux du processus imaginé par Michel Gondry pour un groupe de huit à vingt personnes. S'il n'est pas possible de reproduire en classe l'exact protocole de l'« Usine de films amateurs », savoir se passer des décors et accessoires fournis par le cinéaste ne peut que stimuler l'imagination et constituer un challenge supplémentaire.

Atelier 1 : Vous disposez de 45 minutes afin de discuter ensemble et de déterminer les idées essentielles de votre film. Vous avez à votre disposition le matériel de production suivant : le tableau récapitulatif des décors, la liste des accessoires disponibles ainsi qu'un large tableau, du papier et des stylos pour définir votre projet. Le groupe devra désigner collectivement une personne responsable de la caméra, le cadreur. Ce dernier sera chargé de mener les discussions et de valider les décisions prises au cours de cette phase préparatoire, puis de manipuler la caméra sur le plateau de tournage. À l'issue de ces 45 premières minutes ensemble, vous devez avoir déterminé les éléments suivants : genre, titre et résumé de l'histoire (dans cet ordre !). Ces différents éléments seront décidés grâce à un vote démocratique. Au moment de déterminer le genre, le titre, etc., le cadreur marquera sur un tableau toutes les propositions des membres de l'équipe. Quand toutes les propositions auront été faites, le groupe votera afin d'élire une de celles-ci. Chaque personne peut voter autant de fois qu'elle le désire. Tous les membres de l'équipe doivent participer et les personnes discrètes doivent être encouragées à s'exprimer. Le résultat final de ce premier atelier doit être un résumé de huit à douze phrases. Pensez à la manière dont vous raconteriez une histoire à un ami, tout simplement.

Atelier 2 : Le but de cet atelier est de transformer chaque phrase en scène. Un résumé de dix phrases composera un film de dix scènes. Un tableau vous servira à écrire les scènes ainsi qu'à distribuer les rôles de chacun. Une fois rempli, il deviendra pour tous un véritable plan, contenant toutes les informations nécessaires au déroulement du tournage. La grille permet de mettre au point les détails importants de chaque scène : histoire, lieux de tournage, jour ou nuit, action, nom des personnages, accessoires utilisés...

C'est également le moment d'attribuer un rôle à chacun. En effet, chaque membre du groupe doit apparaître au moins une fois dans le film, à l'exception du cadreur. C'est une règle absolue. Le temps est limité à 45 minutes. Cette restriction n'est conçue que pour limiter le découragement et éviter de se perdre dans les détails. Si la grille n'est pas complétée à la fin de cet atelier, tant pis. On improvisera la fin du tournage ! Au cours de ces 45 minutes, le rôle de chacun se précise naturellement : les bricoleurs ou dessinateurs peuvent aussitôt commencer à fabriquer les cartons de générique, introductions titrées de scènes (très pratiques pour clarifier l'histoire) ou les accessoires qui manqueraient.

Le tournage : Vous disposez d'une heure. L'ordre de tournage sera chronologique et le groupe devra suivre l'ordre et les détails figurant sur la grille. La première prise de vue doit être le carton titre. Veillez également à inclure un générique. Tout le travail de montage doit être fait avec la caméra. Une seule prise, la bonne ! Donc pas de rembobinage pour vérifier la prise. N'oubliez pas, la perfection est votre ennemie.

La séance de cinéma : C'est évidemment le point culminant de cette journée. Envisager ainsi cette dernière étape permet de motiver le groupe pour la dernière ligne droite du tournage. Et cela ne rate jamais, pour la simple et bonne raison que la qualité du film n'a pas de rapport avec le plaisir éprouvé par le groupe à le visionner.





PARALLÈLES

Miracle à Passaic ?

À plus de cinquante ans de distance, le rapprochement d'un bricoleur de génie venu du clip et de l'un des plus célèbres représentants du néoréalisme italien peut paraître incongru. Le parallèle entre Michel Gondry et Vittorio De Sica (1901-1974) n'est pourtant pas absurde pour qui place *Soyez sympas, rembobinez* et son réenchâtement de la communauté dans la perspective du « conte de fées du 20^e siècle » – pour reprendre la définition de De Sica lui-même – qu'est *Miracle à Milan* (1951).

Transfigurer le réel

Dans *Miracle à Milan*, l'éducation du jeune Toto, né dans un chou et élevé par une brave et joyeuse vieille femme, Lolotta, se trouve résumée en un épisode : alors que le lait déborde de la casserole et se répand sur le sol de la maison – un intérieur nu et pauvre –, Lolotta, loin de s'épouvanter, s'empare de quelques objets et transforme en riant la longue traînée de lait en un fleuve bordé d'arbres et de maisons. Puis elle traverse ce paysage miniature comme si elle était une sorte de géant, et s'amuse à enjamber le « fleuve » en tenant Toto par la main. Cette transfiguration du réel en monde poétique par les plus simples artifices est le pouvoir que Toto conservera toute sa vie, et c'est aussi le manifeste poétique du film. On voit bien ce qui peut rapprocher une telle séquence de l'univers de Michel Gondry, qui repose sur de semblables évocations. Mais si *Soyez sympas...* a beaucoup à voir avec ce film en particulier, c'est aussi par la vision sociale et politique que ce dernier véhicule, à travers une fable poétique. « Le réalisme est une transposition de la réalité et cette transposition poétique est pour moi un point de départ », écrivait De Sica, rappelant son intention de tendre vers la réalité, pour en « cueillir les valeurs secrètes »¹. Au sein du même film, dans une tonalité presque toujours drôle et légère, De Sica mêle à des aspects merveilleux propres au conte une forme de satire cinglante qui montre la division profonde de la société en classes sociales. Il accompagne une communauté d'exclus dans une organisation autonome et utopique, finalement précaire et, pour ainsi dire, pas de ce monde. Après la mort de Lolotta, Toto se retrouve orphelin, puis rejoint un groupe de clochards à sa sortie de l'orphelinat. Tandis



Miracle à Milan de Vittorio De Sica (1951) – ENIC

que s'organise une vie de village dans le bidonville, des promoteurs achètent le terrain et tentent d'expulser la communauté, qui entre-temps s'est élargie. Grâce à l'intervention d'une colombe qui exauce tous les vœux, envoyée par Lolotta descendue du ciel, les pauvres résistent un temps, mais finalement, après s'être fait prendre au piège de souhaiter toujours plus de possessions pour ressembler à leurs oppresseurs, ils sont emmenés dans les fourgons de la police. Dans la scène finale, tous les fourgons s'ouvrent magiquement, et les clochards, s'armant des balais des balayeurs sur la place, s'envolent vers un ailleurs plus clément : il n'y a pas de place pour eux.

Exclusions

Bien sûr, il ne s'agit pas de rabattre totalement les deux films l'un sur l'autre, mais il est possible de les faire dialoguer, et ce d'autant mieux qu'ils s'ancrent chacun dans une réalité spécifique : la pauvreté du Milan d'après-guerre, un quartier de Passaic, New Jersey, au début des années 2000. Malgré l'écart qui les sépare – la dimension fantastique du premier ne se retrouve pas chez Gondry – on peut tisser de très nombreux liens entre les deux films, à commencer par la thématique de l'expropriation et de l'expulsion dans les marges qui traverse les décennies et les continents, même si l'exclusion du petit peuple de *Miracle à Milan* est plus radicale encore que celle des sans-grade du New Jersey. Il est intéressant à ce titre de penser que la fin initialement prévue par De Sica et son scénariste Cesare Zavattini emmenait les personnages jusqu'en Amérique, où ils se heurtaient finalement au même problème. La décharge transformée par l'inventivité, l'imagination et le regard de ses habitants, qui devient un véritable petit village de guingois décoré par de simples ballons, n'est pas sans évoquer l'environnement de Jerry dans le film de Gondry, en particulier le bric-à-brac d'objets usés et détournés. Les personnages de De Sica sont aussi dans une forme d'imitation et de détournement des attributs de la classe supérieure lorsqu'ils revêtent tous manteaux de fourrure et robes de princesses, grâce à la colombe qui exauce leurs vœux, sans vouloir cesser de vivre dans leur village de cabanons posés sur un sol de terre.



L'idée chère à Gondry que la communauté produit son propre divertissement apparaît, elle aussi, déjà en germe dans *Miracle à Milan* à travers des chants, des danses, des spectacles. Chez De Sica, le drame de la séparation des classes sociales trouve également son prolongement dans celui de la séparation entre Blancs et Noirs à l'intérieur de la communauté, avec un couple de personnages – elle blanche, lui noir – qui n'arrive pas à s'avouer son amour et échoue à transgresser cette barrière raciale. C'est l'occasion d'un gag tragique, chacun demandant à Toto d'exaucer son vœu de le rendre de la même couleur que l'autre, ce qui ne fait qu'inverser leurs positions. Les membres de la communauté de Gondry vivent en bonne intelligence, mais la question de barrières raciales n'est jamais totalement écartée. On peut très bien y voir une raison de la timidité du « couple » composé par M. Fletcher et Mlle Falewicz : la référence appuyée à *Miss Daisy et son chauffeur* peut être lue comme un reste d'inconséquent qui nimbe la relation des personnages.

Disciples de Méliès

La différence essentielle entre les deux films que constitue la présence ou non d'éléments merveilleux est pourtant une autre manière de les rapprocher malgré tout : *Miracle à Milan* est aussi un représentant de ce cinéma tactile que Gondry pousse à ses extrémités dans toute son œuvre. Les trucages y sont d'une grande simplicité – apparitions d'objets à la Méliès, apparitions fantomatiques par surimpression, personnages volant par l'utilisation de transparences – et l'esthétique générale, à travers objets et costumes notamment, procède de la définition visuelle d'un univers simplifié et cohérent, qui puise aux images et représentations du monde réel pour en donner une vision à la fois poétique et satirique. Aux riches capitalistes en hauts-de-forme et manteaux de fourrure des années 50 répondent dans les années 2000 la standardisation et l'inhumanité de la modernité économique.



Menaces sur la ville

De qui émanent, dans le film de Michel Gondry, les menaces qui planent sur la communauté et comment se manifestent-elles ? On remarquera d'abord que ce sont les fonctionnaires municipaux qui signifient à M. Fletcher le risque d'expropriation et lui imposent une course contre la montre, puisqu'ils lui donnent soixante jours pour échapper à l'expropriation en conformant sa boutique aux normes de sécurité en vigueur. Un schéma identique se retrouve à une autre échelle à la fin du film, lorsque Fletcher retrouve M. Baker qui lui accorde un délai d'une heure pour permettre la projection. Maîtres du temps, les représentants du pouvoir politique disent ne rien souhaiter d'autre qu'« améliorer la qualité de vie de la population » et utilisent comme une arme une notion de « conformité » qui peut être aisément assimilée à un « conformisme ». On comprend ainsi que la petite entreprise vétuste fait tache et que rien ne peut s'opposer aux projets des promoteurs. Le lieu est donc inéluctablement condamné par les autorités en dépit de la volonté de la population. Parallèlement à ce combat va en naître un autre, lui aussi perdu d'avance pour nos héros. Les employés de *Be kind rewind* se heurtent en cours de film à ces adversaires de taille que sont les grands studios de production, représentés par la sévère Mme Lawson, qui veillent au respect des *copyrights*. Les pelleteuses des démolisseurs municipaux (que nous ne verrons pas en action) sont ainsi annoncées par l'impitoyable rouleau compresseur qui va bel et bien broyer sous nos yeux le travail des cinéastes. Que symbolise par ailleurs cette unique séquence violente du film ?

1) Vittorio De Sica, *Choix de textes (extraits de découpages, témoignages et panorama critique)*, Seghers, 1966.

CRITIQUE

Mémoire vagabonde

Dans un long texte consacré au film sur un blog lié au site *Mediapart*, le 25 mars 2008, Mathieu Potte-Bonneville s'étonne d'abord du « parti pris anachronique » qui « coule dans la nostalgie ce qui pourrait être une lecture de l'immédiat contemporain ». En effet, les questions très actuelles que pose *Soyez sympas, rembobinez* sont « celle de la capacité de tout un chacun de devenir producteur et diffuseur d'images, celle de la façon dont la circulation et le partage des vidéos fabriquent des communautés alternatives au public individualisé et homogénéisé des médias de masse, celle de la propriété intellectuelle comme arme des *majors* ». Il ne faut donc pas se laisser tromper par l'idée apparemment saugrenue de ressusciter l'ère de la VHS et de jouer la carte d'un affrontement avec le DVD. L'auteur avance surtout l'hypothèse d'un film avant tout attentif aux rapports de la culture populaire avec la culture de masse.

« Il me semble que le passéisme du film n'est pas un choix de facilité, mais une forme de réminiscence, une manière de convoquer l'intrigue de tant de séries B louées dans tant de vidéoclubs (...). L'apparente paresse de ce choix narratif me semble renvoyer, du coup, à la question véritable du film, et de Gondry : celle de la mémoire, comme lieu d'affrontement, de captures et de fuites entre la culture de masse et ses réappropriations singulières. (...) C'est ce que dit, à mon avis, le *rewind* du titre (...) : étant entendu que notre mémoire est colonisée par les formes et les productions culturelles de masse, la question est de savoir si la remémoration de celles-ci est condamnée à suivre une ligne de normalisation croissante (comme chez le loueur de DVD, les films ne se rangent plus qu'en « action » ou « comédie »), ou si ces images se laissent rembobiner autrement, dans un jeu où les infidélités de la mémoire convertissent les scènes vues en répertoire collectif d'actions burlesques, en appel à jouer

avec ce que l'on se rejoue. L'hypothèse du film serait alors celle-ci : si l'on n'est pas forcément voué, dès lors qu'on se rappelle des mêmes épisodes, dialogues, *gimmicks* (...), à s'attendrir ensemble sur ces bribes passées (dans cette sorte de larmoyant karaoké qu'est devenue l'évocation de la mémoire cinématographique ou télévisuelle), c'est peut-être justement parce que ces souvenirs ne se donnent que par bribes, nous obligeant pour les convoquer à les réinventer un peu. Michel Gondry dit avoir demandé à ses acteurs, durant le tournage, de ne surtout pas revoir les films dont ils se préparaient à re-tourner la version bricolée, de manière à réinventer leurs scènes « de mémoire ». Cette approximation est tangible et précieuse à l'écran : elle laisse respirer, entre les mailles d'un film-sympa-et-malin, une hypothèse plus intéressante, hypothèse selon laquelle le propre d'une culture populaire est moins d'être fidèle à des traditions authentiques, qu'infidèle aux modèles qu'on prétend lui imposer, n'en retenant que fragments et morceaux, déguisant ses souvenirs et se déguisant en eux.

(...) L'une des forces du film, soit dit en passant, est aussi de poser assez nettement la question des limites (...) de cette latitude trouvée dans les interstices de la production de masse : parce qu'il y a des images et des récits dont il n'est pas sûr qu'ils se laissent jouer, des imaginaires dont on ne voit pas comment on pourrait faire un *remake* qui vaille (cf. dans le film, les réticences de Mos Def à rejouer *Miss Daisy et son chauffeur* – un instant, on rit moins). Parce que cet usage des marges reconduit aux questions centrales, celle par exemple de la propriété intellectuelle comme mainmise des firmes sur l'usage fait de leurs récits. Parce qu'enfin, l'hypothèse d'une communauté que rassemblerait la production de souvenirs vagabonds, se heurte à l'incapacité d'avoir prise par là sur les structures de l'économie : les habitants du quartier ne réussiront pas à réunir l'argent nécessaire



pour sauver le petit magasin de vidéos, et la belle double fin du film souligne que, pour croire à une issue heureuse et échapper à la démolition programmée, il faudrait pouvoir passer de l'autre côté de l'écran. »¹

On ne saurait trop conseiller la lecture de ce texte, bel exemple de réflexion critique qui propose une vision approfondie du film, par-delà certaines préventions et ambiguïtés nettement exposées, en risquant et articulant une hypothèse qui permet d'en redéployer les enjeux et d'en proposer une synthèse. Le recours au texte peut ainsi être un appui pour un élargissement de la compréhension de l'œuvre. Discuter avec les lycéens d'un point de vue sur le film qui cherche à l'embrasser dans sa totalité et à dépasser certaines contradictions peut être un bon moyen d'aborder les différents niveaux de réception et de compréhension d'une œuvre, et au passage les enjeux d'un texte critique sur un film. La recherche des éléments du film venant étayer l'argumentation de l'auteur peut être l'occasion d'un regard rétrospectif qui fait le pont entre les dimensions concrètes du scénario et de la mise en scène et celle, plus abstraite, du sens à donner à ce film aux allures de fable.

¹ Le texte intégral est disponible à cette adresse : <http://blogs.mediapart.fr/blog/mathieu-potte-bonneville/250308/politique-du-rembobinage>

À CONSULTER



Filmographie

Œuvres de Michel Gondry

Soyez sympas, rembobinez, 2 DVD, EuropaCorp, 2009.

Cette édition contient *Fats Waller Was Born Here*, plusieurs films « suédés » et quelques documentaires.

L'Épine dans le cœur, DVD, Éditions Montparnasse, 2013.

The We and the I, DVD, France Télévisions Distribution, 2013.

Dave Chappelle's Block Party, DVD, Metropolitan Vidéo, 2007.

La Science des rêves, DVD, Gaumont, 2008

Eternal Sunshine of the Spotless Mind, DVD, Universal Pictures, 2005.

The Work of Director, DVD, Labels, 2003.

Compilation essentielle de clips et de courts métrages du réalisateur avec le documentaire autobiographique *I've Been 12 Forever*.

Autour du film

Vittorio De Sica, *Miracle à Milan*, DVD, Films sans frontières, 2011.

Andrew L. Stone, *Stormy Weather*, 2 DVD, Wild Side Vidéo, 2012.

Fats Waller apparaît sous son propre nom dans ce film de 1943.

Bibliographie

Entretiens avec Michel Gondry

Nicolas Schaller, *Télé obs*, 6 mars 2008.

Thomas Sotinel, *Le Monde*, 5 mars 2008.

Emanuelle Frois, *Le Figaro*, 5 mars 2008.

Nicolas d'Estienne d'Orves, *Le Figaro magazine*, 1^{er} mars 2008.

Textes (et dessins) de Michel Gondry

Michel Gondry, *You'll Like This Film Because You're in It : The Be Kind Rewind Protocol*, PictureBox, 2008.

Essai en anglais du réalisateur sur le lien entre *Soyez sympas...* et l'« Usine à rêves ».

Michel Gondry, Programme de l'exposition et de la rétrospective, Centre Georges Pompidou, février 2011.

Michel Gondry, *On a perdu la guerre mais pas la bataille*, Éditions Cambourakis, 2012.

Bande dessinée du réalisateur.

Article

Cécile Sorin, « *Soyez sympas, rembobinez* », *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan, 2010.

Sitographie

Articles

Mathieu Potte-Bonneville, « Politique du rembobinage », *Médiapart*, 25 mars 2008.

<http://blogs.mediapart.fr/blog/mathieu-potte-bonneville/250308/politique-du-rembobinage>

Philippe Azoury, « Le retour de la K7 piégée », *Libération*, 5 mars 2008.

<http://next.liberation.fr/cinema/010175623-le-retour-de-la-k7-piegee>

Jean-Baptiste Morain, « *Soyez sympas, rembobinez* », *Les Inrockuptibles*, 4 mars 2008.

<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/soyez-sympas-rembobinez/>

Entretiens

Olivier Joyard, « Rencontre à Hollywood avec Jack Black », *Les Inrocks.com*, 26 février 2008.

<http://www.lesinrocks.com/2008/02/26/cinema/actualite-cinema/portrait-jack-black-soyez-sympas-rembobinez-26022008-1153022/>

Isabelle Regnier, « Michel Gondry, interview bonus », *Film bazar*, *Le Monde.fr*, 23 février 2011.

<http://cinema.blog.lemonde.fr/2011/02/23/michel-gondry-interview-bonus/>

Documents

Michel Gondry, bande-annonce « suédée » de *Soyez sympas, rembobinez*.

<http://www.youtube.com/watch?v=-B0dJQ35rDs>

Fats Waller, *The Joint Is Jumping*.

<http://www.youtube.com/watch?v=LKe6yH3ZwGo>

Les rent parties comme si vous y étiez !

Discographie

Be Kind Rewind, bande originale du film, Travelling, 2008.

Fats Waller, *A Handful of Fats*, Naxos, 2006.

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Cinéma tactile

Léger et profondément ludique, *Soyez sympas, rembobinez* est un film fourmillant de détails et de niveaux de lecture où il y a beaucoup à observer et à démêler : la comédie loufoque et la fable sociale, la caricature ironique et la portée utopique, le cinéma et le jazz, les nuances respectives du vrai et – surtout – du faux... Le film hybride de Michel Gondry est l'exemple même d'une œuvre accessible et originale qui dévoile une représentation du monde en cohérence avec le déploiement de son inventivité visuelle. Ce cinéma tactile est à même de faire naître des émotions esthétiques qui trouveront à se prolonger dans les pistes ouvertes par un récit en forme de fable. Un aspect du film suscite cependant un intérêt pédagogique particulier : l'éloge de l'amateurisme et de la création collective provoquera-t-il chez les lycéens l'envie d'empoigner une caméra ?



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro Scénario, réalisation et production de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Florence Maillard, critique aux *Cahiers du cinéma*, est également programmatrice pour le festival international de courts métrages *Silhouette*, à Paris, et anime à l'occasion des ateliers autour du court métrage.

