

THE I AND THE WE

Analyse de la séquence finale de « **SOYEZ SYMPAS , REMBOBINEZ** »

(*Be kind, rewind*) 2008 de Michel Gondry.

5 minutes 51 secondes – 65 plans.

Le clip vidéo est souvent perçu comme le court-métrage. Il est un moyen de faire ses gammes en vue de passer un jour à la réalisation d'un long-métrage. Michel Gondry appartient à la deuxième génération de cette sorte de cinéastes issue de la publicité et du clip qui commencera à apparaître massivement dans les années 1980 (le trio Goude, Gautier, Mondino en France pour le clip, les cinéastes anglais Parker, Lyne et les frères Scott pour la publicité mais aussi Annaud, Beinex, Besson...). C'est d'ailleurs à l'industrie cinématographique de cette période – à travers un film emblématique, « SOS fantômes » et un hommage à la culture, vintage en 2008, du vidéoclub – que « Soyez sympas, rembobinez » rend un vibrant hommage. Le passage du petit au grand écran, et, surtout, du temps d'une chanson à la durée du long-métrage, est parfaitement lisible dans le style du cinéaste : goût du montage-séquence, utilisation parenthétique de la musique, continuité narrative davantage suggérée au spectateur par des trouvailles visuelles que parfaitement maintenue par les raccords, fonctionnement propre de chaque séquence (à la manière d'un court-métrage) et goût pour le « truc » à la Méliès...

En d'autres termes, le cinéma de Michel Gondry se présente comme un « *work in progress* » qui, non seulement, ne cache rien de ses « secrets » de fabrication avec ses trucages bricolés sur le plateau, mais exhibe ces derniers, les enregistre dans leur profonde simplicité et en restitue ensuite la « naïveté » et la « maladresse » par le moyen de la projection. En cela, il hérite de la bonhomie discrète et de la dramaturgie un rien distendue du cinéma de John Landis (« *The blues Brothers* » 1980), par ailleurs figure emblématique du « clip-court-métrage » avec le « *Thriller* » de Michaël Jackson. Qu'est-ce qu'un cinéaste issu du clip ? Un cinéaste né de la rencontre de deux industries, celle de la musique et celle des médias, c'est-à-dire des images nomades et démultipliées d'après l'ère du seul règne du cinéma. De fait, Michel Gondry est en charge d'organiser un tant soit peu le chaos, d'être le savant fou d'un vaste laboratoire de formes et d'idées, le clip, auquel préexiste toujours la musique à l'image. De cela, il est aisé de déduire que le genre « clip » appartient au domaine de la postsynchronisation, c'est-à-dire de la fabrication et de l'ajustement d'un objet audio-visuel. De là provient sans doute le goût pour le « fabriqué » d'un cinéma qui en vient même à passer au long-métrage pour raconter la fabrication déjà à l'œuvre dans les formes courtes.

La rencontre du clip et du film va s'avérer passionnante dans la mesure où le premier est un condensé de langage cinématographique là où le second permet son déploiement. De ces deux espaces, de ces deux temporalités va naître une sorte de films qui ne vise qu'à fabriquer un nouvel espace filmique (« *Dans la peau de John Malkovich* » 1999 de Spike Jonze ou « *Eternal sunshine of my spotless mind* » 2005 de Michel Gondry) où l'imaginaire le dispute au réel au sein d'une esthétique de la rupture narrative et visuelle continue. Toujours, il est question de projection au sens littéral comme psychanalytique. Toujours, ces cinéastes vont proposer un point de vue qui s'ancre d'abord dans l'expérience du spectateur. Cette inversion fondamentale trouve un premier point d'accomplissement dans « *Soyez sympas, rembobinez* » en 2008, tant le film cherche à aménager le lieu d'une rencontre entre l'expérience individuelle du spectateur et l'expérience collective de la réalisation. C'est cet espace-là, volontiers ludique et politique, que va s'employer à déployer la séquence finale du film.

A) Block party – plans 1 à 20 :



Plan1



Plan2



Plan3



Plan4



Plan 5



Plan6

Objet cinématographique à peine identifié, « *Soyez sympas, rembobinez* » (le titre est proposé à Michel Gondry par Quentin Dupieux, cinéaste ô combien atypique de « *Steak* » ou « *Rubber* ») se propose néanmoins comme une comédie. Et comme dans toute comédie qui se respecte, ce sont les entrées et les coups de théâtre qui font avancer le récit. Profession de foi du cinéma de Michel Gondry, la maladresse ouvre l'ultime séquence d'un film qui repose, de bout en bout, sur la notion d'inversion du dispositif cinématographique. Si les rebondissements du scénario ne sont que vagues conventions peu exploitées en terme dramaturgique – les problèmes sont ainsi immédiatement résolus et, par exemple, le téléviseur cassé est immédiatement remplacé par le vidéoprojecteur qu'amène idéalement un personnage au moment où il doit jouer un rôle – la situation qui en découle est, elle, fondamentale. En effet, c'est le dispositif qui intéresse le cinéaste : détruire la télé revient à retrouver les conditions premières de la première projection Lumière du 27 décembre 1895 qui eut lieu dans le salon indien du Grand Café à Paris : un drap, des chaises, un projecteur.



Plan7



Plan8



Plan9



Plan10

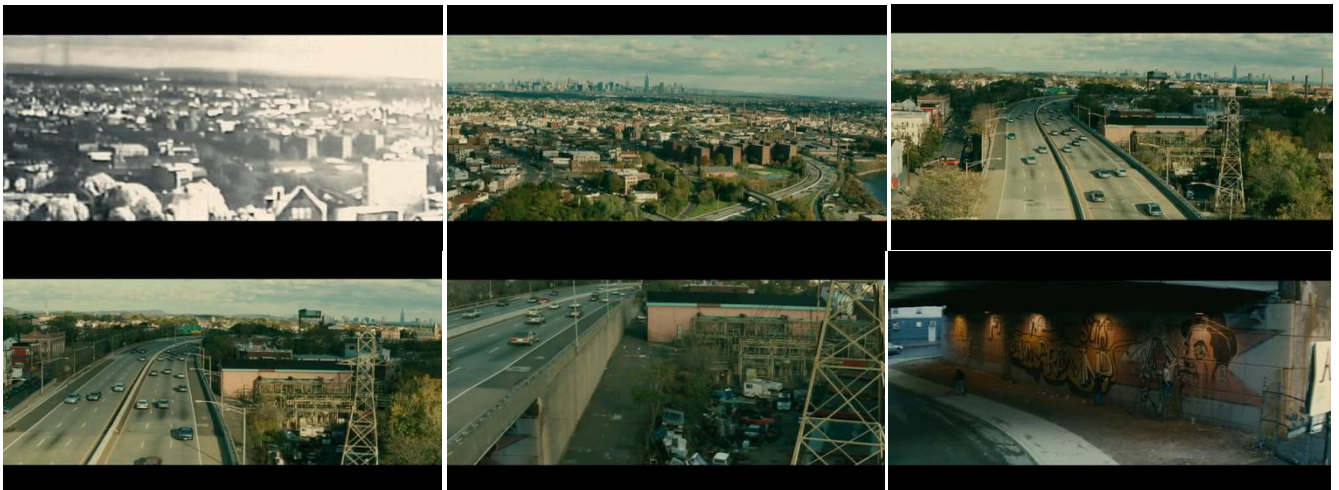


Plan11



Plan12

Il faut aux spectateurs, tourner le dos à leurs anciennes habitudes. Non plus baisser le regard face à la télévision, mais relever la tête face à l'écran du cinéma. La logique de l'inversion est présente dès le générique où nous passons du noir et blanc à la couleur et où un lent mouvement de grue (travelling latéral gauche droite puis avant), inverse à celui qui viendra clore le film, nous introduit sous le grand axe routier pour dévoiler le graphe en hommage à la figure de Fats Waller que sont en train de réaliser les deux personnages principaux du film à venir. De quoi s'agit-il ? Littéralement, d'une réinterprétation populaire d'une tradition ancienne (la fresque), de l'existence souterraine d'une autre culture que celle que promeuvent massivement les industries culturelles.





Il ne s'agira pas ici de tourner le dos à ces dernières dont les produits les plus visibles (les blockbusters) jouent un rôle considérable dans la sédimentation d'une culture (de masse) collective, mais de s'appropriier ces objets formatés avec lesquels nous entretenons – comme il en irait de la chanson populaire – des liens affectifs divers pour des raisons souvent extra-cinématographiques.



Plan13



Plan14



Plan15



Plan16



Plan17



Plan18

Appartenant à la longue tradition de ces films où le cinéma se met lui-même en scène, exhibe son dispositif, « Soyez sympas, rembobinez » propose à son spectateur un renversement de perspective tout à la fois symbolique et littéral. C'est en effet à partir de l'expérience et de la place du spectateur que le réalisateur aborde le cinéma : à l'image d'un générique qui délaisse les grands axes autoroutiers du New-Jersey pour nous en montrer l'envers, le dessous, qui abrite une créativité populaire. Retournement. Renversement. Inversion du sens et de l'ordre établi des choses sont ici à l'œuvre afin de créer un espace filmique singulier.



Plan19



Plan20

b) Dead leaves and the dirty ground – Plans 21 à 51:

Sitôt la lumière éteinte, c'est à celle du projecteur d'assurer la continuité visuelle d'un spectacle qui se déroule tout autant dans la salle que sur l'écran. Alternance d'obturations et de révélations des visages, un monde lumineux homogène s'invente ici, un espace filmique où la star – Mia Farrow – n'occupe pas davantage de place que le quidam. L'actrice est porteuse d'une image : celle inventée par le cinéaste Woody Allen qui en aura fait – dans les années 1980 toujours – une pure icône représentant l'amour du cinéma jusque dans la volonté de mise en abîme. « La rose pourpre du Caire » (1986) demeure en effet un film-phare sur l'expérience affective que réalise le spectateur de cinéma, sur la vertu consolatrice du cinéma par rapport à la réalité (ici les années 30, là les années 2000, toujours la crise économique). En soi, le visage de Mia Farrow est un élément d'énonciation du processus cinématographique.



Plan21a



b



« La rose pourpre du Caire » (The purple rose of Cairo) 1986 de Woody Allen



C'est alors dans l'interstice qui sépare, à priori, le spectacle de son spectateur que le cinéaste déploie la mise en scène. Volontiers régressif, le film va retrouver, nous l'avons dit, comme par accident (enchantement ?), les conditions du cinéma des origines. Il appartient, de fait, partiellement, à une veine nostalgique que la caméra – instrument permettant de fixer pour toujours l'instant présent – affectionne particulièrement. La présence de Mia Farrow atteste d'une filiation qui trouve chez Gondry un accomplissement démocratique : loin d'isoler la star de la masse des figurants (mais le propos de Woody Allen était ailleurs : offrir à une petite employée anonyme le traitement d'une star de cinéma), le cadrage instaure chez le cinéaste et pour chaque protagoniste un rapport parfaitement égalitaire à l'espace du cadre. Comme si la lumière de la projection qui baigne tous les visages avait une vertu démocratique étrangère au cinéma classique. Car c'est bien là la question de cinéma que pose cette séquence et ce à quoi elle va s'employer : comment passer de manière signifiante – et de surcroît dans le cadre du cinéma américain – du gros plan au plan d'ensemble ? Voyage entre les deux pôles majeurs d'une cinématographie américaine : l'éloge de l'individu et la reconnaissance du peuple.



« La lettre » (1998) de Michel Gondry

Dès son premier court-métrage, le dispositif de projection est fondateur pour le réalisateur. Projection concrète (optique et lumineuse) et projections psychologiques (la naissance du sentiment amoureux, le lien entre le désir et la vision, fantasmes visibles mais souvent incompris par celui qui les produit...) constituent les articulations principales de récits qui tourneront souvent autour du voyage intérieur dans le propre imaginaire du personnage (« *Human nature* », « *Eternal sunshine...* », « *La science des rêves* »...). Que sont les autres pour le héros Gondrien – qui peine souvent à différencier son monde intérieur du monde réel – sinon une idée, une pensée, une image, bref, une projection.



“Dead Leaves and the dirty ground” 2002 clip de Michel Gondry pour The White Stripes / « Eternal sunshine of the spotless mind » 2004

C’est de cette expérience première du cinéma et commune à tous (y compris à ceux qui, un jour, en feront un métier) que part le cinéaste. Médium fondamentalement nostalgique – le cinéma est un instrument dont la fonction est de fixer à jamais la trace physique des êtres dont il enregistre dans la durée le passage devant l’objectif – le cinéma est le lieu privilégié du regard porté sur l’histoire, individuelle comme collective. C’est à ce grand écart là que nous convie ici un film-charnière dans la carrière du réalisateur français. Figure exemplaire du créateur débordant d’imagination, de l’auteur à l’univers si singulier, Michel Gondry amorce avec ce film et le précédent – « *Block party* » tourné en 2006 à l’initiative du comique américain David Chapelle – un tournant important dans son œuvre puisqu’il y négocie le passage de l’exaltation d’un imaginaire individuel à la volonté de faire s’exprimer un imaginaire collectif.

« *Soyez sympas, rembobinez* » est un film américain. Ce cinéma populaire n’a pratiquement jamais cessé, d’une manière ou d’une autre, de poser la question du peuple. Et, corolairement, celle du mythe. John Ford, le western, les films en prise avec l’histoire immédiate (Viêtnam, Golf, crises économiques...) sont autant de jalons qui, pour le meilleur et pour le pire, font du cinéma américain un cinéma de reconstitution, et même de reconstruction historique permanente. Le terreau est idéal pour qui embrasse l’imaginaire et le réel d’un même élan. Mais si le cinéma classique reposait sur la transparence de sa constitution (jamais le film ne devait rappeler au spectateur son simple statut de regardeur mais au contraire produire un effet de réel suffisant pour que jamais l’impression de réalité ne se démente), le cinéma du réalisateur de « *L’écume des jours* » se fonde presque entièrement sur la monstration de toutes les ficelles techniques du processus cinématographique. Tout est construction montrée comme telle dans le film. Jusqu’au rapport aux figures mythiques tel Fats Waller.



Plan22a



b



c



Plan23



Plan24



Plan25



Plan26a



b

Thème fordien s'il en est, c'est vers un passé mythique que se tourne la communauté en devenir. Cadre dans le cadre, écran dans l'écran, les plans de Gondry en contiennent d'autres, fruits du travail des habitants du quartier. Ce sont ces plans-là qui témoignent du germe novateur dont est porteur un film qui puise sa force dans le passé : l'identification du spectateur est ici remplacée par de l'implication pure et simple. C'est là également l'empreinte durable du clip vidéo sur le style du cinéaste. « Qu'est-ce qu'un clip ? Ou plutôt, devrait-on dire, qu'était-ce qu'un clip, tant la nature originelle de nombreuses réalisations a marqué, à juste titre, les esprits. Un continuum sonore sur lequel est greffé un maximum d'images ou de trames (frames) qui tendent à annihiler la notion de plan. »¹ Effectivement, si le plan est censé représenter la plus petite unité narrative du langage cinématographique, elle ici complexifiée par le fait que le plan en contient d'autres et que c'est le film dans le film qui permet au film de conserver son rythme de comédie, là où la durée et l'enchaînement des plans de cette dernière séquence

¹ « A propos du clip » par Franck Dupont, p. 109, in Cahiers du cinéma, Hors série, 1995, Musiques au cinéma, p. 112-113.

privilégient l'émotion en prenant le temps de détailler la relation de chaque spectateur au spectacle auquel il a participé.



La nouvelle comédie américaine cherche ainsi à fabriquer un espace utopique, aboutissement d'un travail revendiqué comme collectif, où toutes et tous ont l'heur de trouver une place équitable. Le final de « *Deux en un* » (Stuck on you) de Bobby et Peter Farrelly est à cet égard très proche de celui de « *Soyez sympas* ». Acteurs et non-professionnels, stars et anonymes, les différences semblent s'y côtoyer dans une parfaite harmonie. Alors que le spectacle à l'intérieur du spectacle prend en charge l'agitation inhérente au genre, le film peut, ainsi débarrassé d'une part importante de son cahier des charges, laisser libre cours à son pendant, à ce désir mélodramatique qui affleure bien souvent dans la comédie (cf. L'œuvre de Judd Apatow et, notamment, « *Funny People* » en 2009 qui raconte l'histoire d'un célèbre comique atteint d'un cancer). Qu'est-ce que l'espace (filmique) du spectacle si ce n'est ce lieu qui permet de regarder le réel avec suffisamment de recul (n'est-ce pas là le rôle de toute représentation) pour nous permettre d'en inventer un autre. « *Le cinéma – écrivait Michel Mourlet – substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs* »².



Plan27



Plan28a



Plan28b

² Michel Mourlet, « *Sur un art ignoré* », dans *La mise en scène comme langage*, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 2008, p. 34.



Plan28c



Plan29

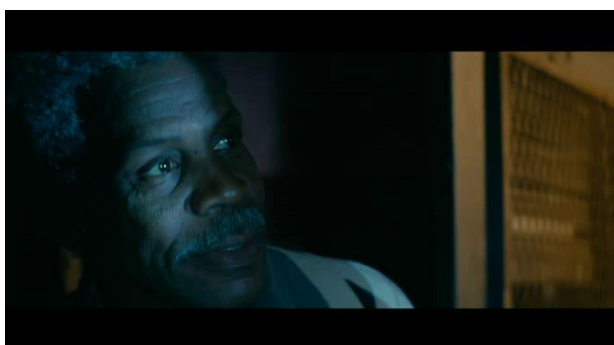


Plan30a



Plan30b

Le pouvoir de la projection des représentations de tout un chacun est ici central dans la mesure où il permet – si ce n'est d'y faire face – tout au moins de se déplacer, de se décaler par rapport à la dureté prosaïque de la réalité. Deux temporalités s'affrontent alors à travers deux couleurs : opposition du bleu de la projection qui baigne le collectif et de l'orangé qui ne met en valeur qu'un seul personnage – le propriétaire. Or cette opposition de couleurs froide et chaude est également complémentaire. Et c'est cette dimension-là qu'il reste encore au film à développer. Les frères Lumière, Méliès sont alors convoqués : le réel et l'imaginaire rejoués avec les moyens du bord par des spectateurs devenus acteurs de leur propre divertissement. Et c'est là, entre l'individuel et le collectif, que se joue le discours de ce film-manifeste.



Plan31



Plan32



Plan33



Plan34



Plan35

laissez-nous regarder notre film.



Plan36

Dans une heure,
je vous promets une sortie calme.



Plan37

L'immeuble sera vide,
vous pourrez le raser.



Plan38

Il sera tout à vous.



Plan39

- S'il vous plaît.
- Vous avez une heure.



Plan40



Plan41a

Fats vivait dans le train.



"Arrivée d'un train en gare de La Ciotat" 1995 d'Auguste et Louis Lumière

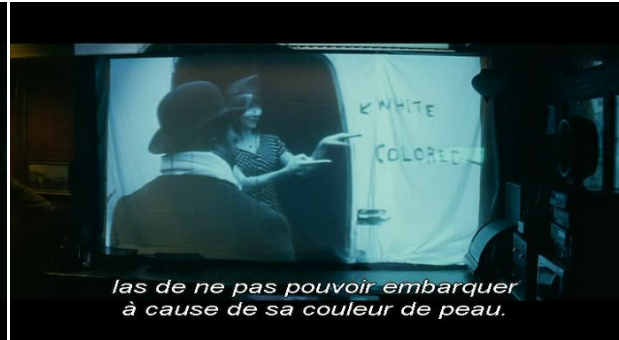
Alors que les tractations vont bon train au seuil du magasin – frontière entre l'imaginaire du groupe et la réalité – économique – dont un seul est porteur et qui, pourtant, a force de loi – à l'écran, le monde en carton des habitants du quartier convoque une époque à l'aide de quelques accessoires et d'une certaine science du cadrage. Face aux desiderata de la propriété privée c'est tout un système D qui déploie sa richesse figurative. Et si l'expropriation est aussi proche qu'inexorable, le film vient à rappeler à tous l'histoire qui est la leur, c'est-à-dire celle qu'ils se sont choisie. Fats Waller y fait figure de héros populaire exemplaire loin du canon habituel de réussite sociale.



Plan41b



Plan41c



Plan41d



Plan41e



Plan41f



Plan41g



Plan41h



Plan41i



"Le voyage dans la lune" 1902 de Georges Méliès



"Hugo Cabret" (Hugo) 2011 de Martin Scorsese

Engagés dans une relation affective forte au spectacle, il ne s'agit plus pour les individus de triompher du promoteur comme dans un film de Capra mais, plus modestement, pour les spectateurs de gagner le temps nécessaire pour voir leur film jusqu'au bout. Voilà qui pourrait aisément passer pour un terrible constat d'échec mais il n'en est rien, tant c'est dans leur relation à un spectacle qu'ils ont eux-mêmes produit que se concrétise ici l'espoir d'un avenir meilleur.



Plan42



Plan43a



Plan43b



Plan44a



Plan44b

Pas de différence entre le cinéma et la vie ici. Puisque l'un est le produit de l'autre en une circulation qui ne différencie plus individu et spectateur, groupe et créateur. Ce passage de l'individualisme au collectif se parachève d'ailleurs au moment du grand « numéro d'acteur » façon actor's studio de l'un des personnages principaux de la fiction. Si lui semble croire dur comme fer au pouvoir émotionnel de sa prestation, les rires au dehors viennent tout à la fois tempérer cette manifestation d'égo et élargir encore cette notion de groupe que le film aura systématiquement cherché à constituer et prolonger tout au long de son récit.



Plan45



Plan46a



Plan46b



Plan46c



Plan47



Plan48

C'est donc à partir du gros plan, c'est-à-dire du visage, de la figuration de l'individu par excellence, de cette science mise au point par les grands studios pour inventer la star, le modèle inatteignable pour le quidam, que nous allons passer à la représentation du groupe, de la foule, du peuple, depuis longtemps absents des écrans américains

si ce n'est dans le film à grand spectacle et sous la forme d'une entité numérique régulièrement menacée d'anéantissement par des périls aussi variés qu'improbables.



Plan49a



Plan49b



Plan50



Plan51

c) A l'envers à l'endroit – Plans 52 à 66 :



Plan52



Plan53a

Dernière inversion d'un film qui en compte beaucoup, celle de l'image elle-même à travers le destin d'un vidéoclub redevenu pour un instant cinéma, c'est-à-dire transport en commun, dont la porte devient alors le passage d'une mémoire et d'un imaginaire personnels – celui du sacro-saint auteur de film – à l'expression et à la reconnaissance d'une mémoire et d'un imaginaire collectifs qui font la démonstration de l'impact de la représentation sur le réel.



Plan53b



Plan54

Il y a là un enchantement. Le passage d'une simple porte se fait traversée du miroir pour les deux stars du casting : Mia Farrow et Danny Glover (icône du cinéma pop corn des années 80 avec la série des « *Armes fatales* » de Richard Donner). La figure de la star retourne ainsi à l'anonymat. Bain de foule. Ou le cinéma comme ferment de la vie de quartier que l'architecture et l'économie malmènent.



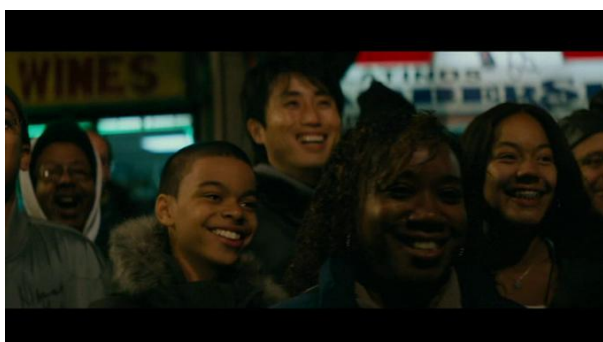
Plan55



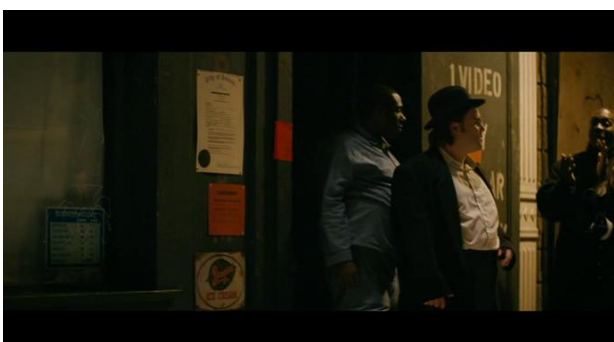
Plan56



Plan57



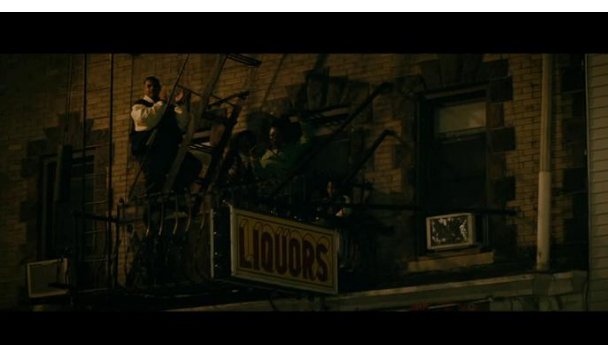
Plan58



Plan59



Plan60



Plan61



Plan62a

Une question se pose à la vision de cette sorte d'épilogue : qu'est-ce qu'exister aujourd'hui ? Peut-être prendre en main sa propre représentation. L'expression, si elle a un évident sens iconique, en possède également un second éminemment politique. Et les fantômes qui peuplent l'écran sont peut-être ceux des grands films classiques (Ford et Capra encore, mais aussi Vidor et quelques autres) et ont peut-être encore le pouvoir d'unifier au présent la foule bien vivante qui se presse pour découvrir sur l'écran de quoi elle est en fait capable. Dans le montage alterné d'un étrange champ contre-champ entre quelques acteurs connus et une foule d'anonymes, ce sont les plans sur ces

derniers qui l'emportent manifestement. La foule est ici bienveillante (ce qui est rarement le cas dans le cadre du cinéma américain, de Lang à Romero) et se pose comme l'élément moteur indispensable au processus cinématographique et démocratique.



Plan62b



« Le squelette joyeux » 1897 d'Auguste et Louis Lumière / « Around the world » (1997) clip de Michel Gondry pour Daft Punk

« SOS fantômes » est ici à entendre au sens le plus littéral ou comment le passé vient au secours du présent, comment le cinéma – art des revenants s'il en est – est instrument privilégié de transmission. Ou comment, enfin, les exclus du rêve américain se réapproprient-ils le cinéma à grand spectacle et, du même coup, leur mémoire collective. Grand écart et victoire du *home-movie* sur le blockbuster en quelque sorte. « *Je filme les gens comme je filme mes cousins* » déclarait d'ailleurs il y a peu Michel Gondry à l'émission de France Inter « *Le grand entretien* », le 10 avril 2013. Et c'est bien un cousinage que met en scène le cinéaste – entre les vivants et les morts, l'intime et le collectif, l'art et la politique.



Plan63



Plan64



Plan65



Plan66a



Plan66b

Symboliquement, le dernier mouvement d'appareil inverse le trajet traditionnel du cinéma américain – travelling avant qui isole toujours l'individu dans la foule. Nous partons ici de l'individu pour ouvrir l'espace au collectif, inscrire de nouveau la communauté dans le cadre et poser en retour la question du peuple, avec Fats Waller en figure de proue, métaphore des communautés malmenées qui inventent une forme d'art parce que personne ne leur en propose plus, qui font la démonstration que la culture se fabrique tout autant qu'elle s'apprend.



« La foule » (The crowd) 1928 de King Vidor

Pour le dire familièrement, Michel Gondry était jusqu'à « *Soyez sympas, rembobinez* » un spécialiste du « film de casques » (les personnages des films du cinéaste portent souvent cet accessoire, à un moment ou à un autre, généralement destiné à favoriser l'exploration de leur intériorité). C'est-à-dire de films autocentrés (qui évoquent d'ailleurs tous la difficulté d'aller vers l'autre) mettant, d'une manière ou d'une autre, en scène la célébration de l'imaginaire d'un héros inadapté au monde qui l'entoure et tout spécifiquement aux règles sociales les plus élémentaires. Une nouvelle fois c'est le concept de projection qui va venir en aide à un cinéma qui décide ici de s'ouvrir aux autres, de prendre place dans la société et d'y avancer l'idée – dans le cadre d'un cinéma américain qui a toujours été fait pour le peuple – que le cinéma doit être fait par le peuple. Si l'art est le domaine avéré de la singularité, le cinéma est cet art étrange issu de l'effort collectif. Il est donc naturel qu'il revienne ici à cette notion de groupe, de troupe qu'on associe plus aisément au théâtre.



"Eternal sunshine of the spotless mind" 2004 et "La science des rêves" 2006

Loin du fantasme profondément élitiste de l'artiste seul décisionnaire quant à la création de l'œuvre, ce cinéma de la trouvaille et de sa profusion avance donc l'idée que la création peut être collective, et l'a sans doute toujours été dans le cadre du cinéma, ce que la doxa néglige la plupart du temps en faisant de la figure du réalisateur l'arbre qui cache la forêt de la multitude des créateurs associés à la réalisation.



Extraits du film "Si on marchait à l'envers" de Benoît Loncan / Usine à film – atelier de Michel Gondry – Centre Pompidou – mars 2011

Le film de Michel Gondry se présente en fait comme objet à dépasser. En déployant son imaginaire, il vise en fait à ouvrir une voie concrète dans la réalité. Il ne s'agit plus de considérer le film comme un objet fini qui synthétiserait le message d'un artiste-démiurge qui descend jusqu'au spectateur pour lui délivrer une vérité (le sacro-saint « auteur » cher à l'Europe et particulièrement à la France), mais de voir l'objet-film comme le fruit d'une fabrication concrète (le recours à l'imagerie numérique n'est pas premier chez un cinéaste qui fabrique l'essentiel de son visuel sur le plateau) et surtout collective. En cela, le film est une véritable proposition politique et économique ou comment les laissés-pour-compte de la culture sont invités à s'investir dans la production de leur propre représentation.

Sous les dehors sympathiques (un mot-clé pour ce pop-cinéma) du bricolage, le film, qui ne décrit ni plus ni moins qu'une expropriation (via le projet immobilier de la « rénovation » d'un immeuble, d'un quartier), s'offre en exemple de réappropriation d'un art – le cinématographe – d'essence populaire. Il y a là la poursuite du projet, amorcé avec la Nouvelles Vague des années 1960, de démocratisation de l'expression cinématographique. Que l'on songe à Jean-Luc Godard réalisant des travellings sans autorisation de tournage à l'aide d'un landau sur les Champs Elysées pour « *A bout de souffle* » en 1959 ; que l'on se rappelle sa reconstitution de la guerre du Vietnam avec seulement deux acteurs filmés en gros plan (Belmondo et Karina) et une boîte d'allumettes dans « *Pierrot le fou* » en 1965 ; qu'on le redécouvre à l'origine – avec Chris Marker et d'autres – de la création du groupe « *Dziga Vertov* » visant à faire oublier le mythique statut d'auteur, pourtant inventé par les Cahiers du Cinéma quinze ans plus tôt, et à donner à la classe ouvrière les moyens de se représenter elle-même (« *Un film comme les autres* », « *One American movie* », « *British sounds* », « *Pravda* » et « *Vent d'Est* » en 1968-69).

« *Soyez sympas* », film-manifeste donc, dans la mesure où, à la suite de sa réalisation, le cinéaste mettra en œuvre un atelier de fabrication de films itinérants à l'usage de tous. Cet atelier apparaît effectivement comme l'extension évidente d'un film qui est à la fois la description d'un processus et son résultat et qui ne raconte rien d'autre que la prise de contrôle par une population des moyens de production de son propre divertissement. Quelle plus belle définition de la réalité que d'être le lieu des expérimentations et la mise en application des rêves ? Quelle plus belle idée de rencontre entre le cinéma et le réel ?

Quel plus mauvais support à l'analyse, enfin, que ce film-là, puisqu'il donne bien davantage envie de faire du cinéma que d'y réfléchir ?

