

Perspectives : imiter ou se limiter **Les indiscretions du pastiche**

Guy Ménard

Volume 10, Number 4, June–August 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34119ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ménard, G. (1991). Perspectives : imiter ou se limiter : les indiscretions du pastiche. *Ciné-Bulles*, 10(4), 40–43.



Judith Henry dans *la Discrète*

Les indiscretions du pastiche

par Guy Ménard

Un homme, Antoine, avance vers une femme. Lui, c'est Fabrice Luchini ; elle, on ne sait pas. Il n'a pas le temps de parler qu'elle l'aura plaqué pour un autre. Humilié, ce don Juan de basse-cour a une étrange façon de venger cette solitude impromptue. Il décide, sur les conseils d'un vieil ami, libraire érudit, de nouer et d'entretenir une relation évolutive avec une fille qu'il ne désire pas, relation qui servira d'intrigue à un journal que son bon ami éditera. Une atmosphère de déjà-vu : marivaudage, propos désabusés sur l'amour, priorité du verbe, voix *off* abusive. À la manière de Rohmer, tout y invite le spectateur à se laisser prendre par les incidences thématiques et psychologiques. Le choix du comédien Fabrice Luchini ne fait que renforcer la filiation avec Rohmer.

Si *la Discrète*, le premier film de Christian Vincent, est un objet singulier, il se trouve que la tendance au pastiche qui le caractérise est devenue une mode. Une bonne partie des jeunes réalisateurs lorgnent du côté du cinéma de la parole ou de sa simulation. Les raisons relèvent de considérations autant esthétiques qu'économiques. La parole est en effet un moyen simple, efficace et économique de remplir un écran cinématographique. On regrettera cependant la timidité de certains jeunes réalisateurs plus pressés de voir leur nom en première page que de faire œuvre personnelle. Cela fait, par exemple, qu'on traduit le sexe en une parole préfabriquée qu'on tire du passé tapageur des téléromans à psychologie à rabais (*Sexe, mensonge et vidéo* de Steven Soderbergh) en imitant de façon presque maniaque des conversations sans âme et sans profondeur (*l'Amour* de Philippe Faucon) lesquelles s'épuisent en épuisant le spectateur avec elles. Et c'est ce qui transparait d'abord dans ce cinéma : la convoitise, la précocité, le faire-faux.

Cette fatalité du film « à la manière de » est déjouable, *la Discrète* en fait la preuve avec bonheur. En s'attaquant à l'histoire d'une démarche que tout le monde connaît, Christian Vincent fait une expérience révélatrice : il nous livre des éléments de réflexion essentiels sur les sources de création dans une première œuvre. Reconnaitre un auteur, en faire l'éloge,

« Il est certain que j'aime beaucoup Rohmer mais je n'aime pas tous ses films et je crois que je suis vachement critique de tout ce qu'il fait. En apparence mon film est très rohmérien mais dans les faits, quand on y regarde de près, on se rend compte que ce n'est pas du tout la même façon de tourner, ni de faire jouer les acteurs, ni même d'écrire les dialogues. »
(Christian Vincent, *Le Devoir*, 9 février 1991)

le prendre pour guide peut donc être une façon élégante de développer une pensée. De toute façon, on ne peut qu'imiter quand on commence : le plus sage est de l'admettre et d'entreprendre d'éviter l'hommage paralysant, le pastiche incestueux. Encore faut-il choisir au cinéma les maîtres à fabriquer des images. Il peut y avoir la fausse promesse comme chez Luc Besson copiant Bresson mais s'égayant dans un abstractionnisme cocasse pour cacher son allégeance sous un aspect formel de l'originalité. L'impérialisme de l'originalité et l'obligation de s'adonner à la pensée des maîtres coïncident la création en un dilemme aigu.

Car, il ne suffit pas pour les jeunes cinéastes de visionner des tas de films, il faut qu'ils puissent, en entrant dans le métier, pour paraphraser Jean Larose, faire une longue et patiente expérience humaine.

Les références hexagonales

Soyons clairs. Il est impossible de penser établir une politique ou une ligne générale de premiers films : ils sont atypiques. C'est plutôt dans le refus de l'homogénéisation du cinéma que **la Discrète** de Vincent, **Metropolitan** de Stillman, **la Liberté d'une statue** d'Asselin, **Dances with Wolves** de Costner ont, chacun à sa façon, quelque chose à voir avec cette nouvelle tendance de films qui sont nés d'une tradition cinématographique prise au vertige des références. Il ne s'agit pas à propos de ces films d'ergoter mais de consentir simplement à un jeu de réflexion qui voudrait aller plus loin que les querelles de critiques et les accusations de pastiche.

Animé par le désir de faire du cinéma, ce groupe de jeunes réalisateurs décide de prendre de vitesse les années 90 et de bâtir de nouvelles frontières stylistiques basées non plus sur la différence mais sur la manière dont ils font semblant de plagier pour s'astreindre à inventer. Cela devient, pour eux, une façon d'échapper à la boursoufflure glacée de l'univers médiatique des années 80, qui, après avoir construit une légitimité, a donné lieu à des œuvres conformistes et banales. Ce goût de sources nourricières forme donc un univers pluriel fait de souvenirs filmiques.

La Discrète, tout en représentant une idée du cinéma, exprime aussi quelque chose de fondamental sur une stratégie à la fois digne et épanouie pour créer un style personnel modelé à la lumière de ses prototypes. Ainsi, c'est moins d'une volonté de tradition que d'un désir authentique de passer à l'acte de création que Christian Vincent fait preuve.

On peut railler les lieux communs, le matériau du film, sans voir l'architecture secrète et subtile qui métamorphose ceux-ci. Ainsi, les rencontres d'Antoine et Catherine sont un jeu contre l'histoire d'une manipulation réfléchie, sorte de sagesse pragmatique qui pense s'accommoder des circonstances impossibles à la manière des romans du XVIII. Avec amour et respect, Christian Vincent scrute les points-virgules et les alinéas, essaie de renouer avec une tradition bien antérieure au cinéma français, celles des lettres françaises. Par ce souci de référence, il ne s'approprie pas tant un objet qu'une pensée : il entend réinventer le style des membres d'une communauté qui forment tout un pan du cinéma mondial. En effet, il s'agit de savoir, à la façon de Guitry, Pagnol ou Eustache, si l'on peut aujourd'hui, comme dit Michel Sineux dans « les Petits Enfants du siècle », dans le numéro 357 de **Positif**, retrouver « le décalage qui adapte le langage à la parole en lui conservant les vertus du style écrit ». La saveur du film est justement là, dans cette variation entre le projet et sa réalisation. Une scène centrale constitue en effet le ressort dramatique véritablement original de l'écriture de Vincent.

Comme chez Rohmer, l'intrigue repose sur un malentendu — traduction moderne du marivaudage. Pendant qu'Antoine, véritable machine-à-parole avoue à Catherine, qu'il a invitée à dîner, qu'il serait incapable d'aimer une personne qui ne partagerait pas ses convictions littéraires, son ancienne amie entre dans le café. Malaise. Antoine est coincé. Empressé, il s'avance vers elle et l'invite à venir



« À une époque où un besoin de préciosité se manifeste dangereusement, la critique doit observer la tendance des jeunes cinéastes à s'inventer un réseau de parrainage accrocheur : ce qui les consacre trop souvent comme futures bêtes de cinéma. »
(Guy Ménard)

« Nous nous retrouvons dans une conjoncture qui ressemble étrangement à celle de la modernité où tout semble possible, et, qui nous amène, si l'on ne veut pas perdre le fil, à renouer avec le classicisme cinématographique. Vincent retrouve les principes du classicisme où imiter un style est presque indispensable à un artiste débutant. »
(Guy Ménard)

Judith Henry et Fabrice Luchini dans **la Discrète**

s'asseoir. Intéressée à mettre Antoine mal à l'aise, elle accepte. Antoine déballa son parisianisme littéraire pour se dissimuler. Les deux femmes semblent être en accord et voient en lui un petit bouffon pas trop dangereux jusqu'au moment où l'ancienne amie se tourne vers Catherine et lui dit : « Il vous a sûrement raconté sa théorie sur les femmes en pantalons, il fait son numéro à tout le monde ». Catherine, surprise, répond que non. Les repères n'existent plus. Quelque chose d'inédit commence à naître. On dirait que Vincent, émule de Rohmer, tient le fil mimétique pour garder jalousement son réseau de références. Ainsi, il multiplie les paradoxes et les ambivalences.

Mettre en scène pour le réalisateur, c'est lancer les protagonistes vers une limite extrême où le cinéaste, ne pouvant plus reculer, ira jusqu'à laisser s'échapper son sujet. Du coup, le film est construit sur une toile d'araignée qui se froisse, piégé dans un processus de transformation. Dès qu'Antoine accepte l'amour de Catherine, le système est bousillé. Le pas de la fiction est franchi pour Antoine ; dans son journal, un corps féminin prend forme. Contrairement aux autres personnages, Catherine n'accepte pas que le verbe construise entre son désir et la réalité un écran de parole. Se nourrir de l'amour d'autrui entraîne automatiquement la destruction. Car ce qui devait être un geste gratuit se retourne en déceptions amères lorsque le libraire démiurge, dans sa dernière tentative de ne pas perdre le lien avec Antoine et le contrôle de la manipulation qu'il exerce sur lui, donne à Catherine le journal qui relate les étapes de l'entreprise de séduction. Antoine se volatisera et Catherine, meurtrie par cette arithmétique pédante, se réfugiera dans le silence et la fuite. Le récit d'apprentissage devient un acte moral qui sous les pressions de l'engagement amoureux fait naître un corps qui reconduit la fiction dont le grand défaut toutefois est d'être à contre-courant du réseau de références empruntées. Les tergiversations, les blocages, les glissements furtifs, enfin les choix et les démarches des personnages de **la Discrète** questionnent la matière cinématographique. Sans être un chef-d'œuvre, le film de Christian Vincent scintille d'un éclat authentique dans un paysage où la nullité et l'artificialité se donnent si souvent des airs de génie.

Assimilation à l'américaine

Vincent est un enfant de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHÉC). Whilt Stillman y a aussi des racines, mais au contraire de celui de Vincent, son premier film, **Metropolitan**, en porte

les marques. On y flaire la disposition à être imitatif. Le film imite ceux de Woody Allen en s'arrangeant pour que le centre d'intérêt ne soit pas visuel mais tienne tout entier dans les dialogues. Avec cette divergence qu'ici le milieu peint des Urban Haute Bourgeoisie, constitué de personnages stylisés, codés, typés, est le sujet présent dans tous les détails du film. Les bavardages qui vont de ci, de là, ne sont offerts qu'en tant que spécificité d'un habitat. Pas facile d'entrer dans un milieu semblable et pas facile de le filmer sans tomber dans le convenu. Il faudrait la science de Rohmer pour laisser le réel se mettre en scène. Tout reste, au contraire, à la surface des sentiments à cause de l'éclatement de la parole. La caméra de Stillman n'a pas la capacité de nuancer la réalité et de la mettre en lumière, elle la donne seulement comme référence anthropologique d'un groupe de jeunes adolescents qui n'ont surtout pas à se préoccuper de remplir leur réfrigérateur. Le réalisateur s'épuise à filmer ce groupe qui n'a rien à montrer que sa situation sociale et le vide de ses idées. Il devient évident que l'assimilation de tout un pan du cinéma de la parole n'est pas une construction facile. Dénué de réelle fibre artistique, le réalisateur s'attarde aux signes extérieurs d'un type de cinéma de la parole sans poser la problématique inhérente à l'utilisation de ce modèle. Moins qu'un pastiche, **Metropolitan** est une assimilation superficielle, non maîtrisée, d'un système.

Le pastiche laurentien

La notion de pastiche cinématographique est directement reliée à l'histoire filmique d'un pays. Les jeunes réalisateurs québécois qui désirent faire de la fiction doivent négocier avec une réalité : leur cinéma émerge à peine d'une longue tradition documentaire. En se formant, le cinéma québécois de fiction suit les paramètres obligatoires de la connaissance, il imite. Il imite son époque. La plasticité du film de Richard Roy, **Moody Beach**, est une identification étroite à des images de télévision sans origine, répétant de manière quasi maniaque des règles narratives dévitalisées. Les images trop léchées, trop colorées, semblent avoir été conçues pour un écran plus grand que la petite porte qui nous amène au film. Guidé par sa croyance en un cinéma de qualité, Richard Roy affiche son désir d'imiter les grands qui, il est vrai, ouvrent des voies avec lesquelles on doit maintenant vivre ; mais il a réalisé une imitation impure qui fonctionne plus selon la conjoncture du moment que sur de vraies alliances. Face à ce manque à gagner, Olivier Asselin a trouvé, avec **la Liberté d'une**



Michel Côté dans **Moody Beach** (Photo : Pierre Gros d'Aillon)

statue, une forme qui manifeste non seulement le désir d'éviter le pastiche, mais qui veut réécrire l'histoire pour y trouver sa place. Avec l'aide de sourds, une équipe de chercheurs a reconstitué l'essentiel des dialogues d'un vieux film en noir et blanc du début du siècle. Par ce retour dans le passé, c'est toute une machine à explorer le temps qui est fabriquée, y compris le temps du cinéma québécois. D'où la nécessité pour Asselin de créer un cadre narratif extérieur pour pouvoir, après, le manipuler et définir l'espace cinématographique qui est le sien. **La Liberté d'une statue** est un film de passage : des temps et des lieux. Un film sur l'ici et l'ailleurs avec comme pierre angulaire cette conquête de l'amour : saisir une image de jadis pour en faire une contemporaine en questionnant comment la représentation advient au film.

Dans un registre tout à fait différent, l'américain Kevin Costner nous livre une partie de la réponse du questionnement d'Asselin. Son film, **Dances with Wolves**, est aussi un premier film et refuse la représentation telle qu'il l'a connue. Costner a voulu briser non seulement les règles d'un genre bien codé, le western, mais encore, à travers lui, la relation spectaculaire du film au spectateur. D'emblée, le héros doit passer par un rite initiatique pour mener sa tâche cinématographique et renverser le mode d'affiliation. Mais le spectateur sent bien que Costner veut renverser l'histoire (cinématographique) et que tout cela est un peu artificiel, qu'il y a beaucoup de facilité sous cet anticonformisme. Là où Asselin ne fait aucun parti pris au cinéma, Costner élève au rang de mythe un cinéma-prétexte aux allures plus robustes que convaincantes, plus agitées que dynamiques. Certains percevront dans le dispositif de **Dances with Wolves** la face cachée de l'Amérique moralisatrice et superficielle où le désir démocratique empêche le peuple autochtone de revendiquer ses droits. Probablement ? Mais le film de Costner a le mérite de se dresser contre ce symbolisme.

Quelque chose a bougé chez les jeunes cinéastes au cours des dernières années et nous donne le sentiment que leur cinéma peut être davantage qu'un archétype, livré à la consommation empressée. Il est au fond le témoignage d'une sorte de volonté d'explorer une continuité, de sonder certains repères cinématographiques, de créer un cinéma d'artisan, davantage apprécié pour son savoir-faire que pour l'originalité vaine d'un beau cadrage trop travaillé. Qu'on ne s'y trompe pas, la citation, la référence sont l'autre facette de la création, l'autre moyen de créer un faisceau lumineux. ■



Ann-Lucille Fluet dans *la Liberté d'une statue* (Photo : Alain Chagnon)