

## *La cassette de Manoel de Oliveira*

---

Number 75, January 1994, February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23287ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

(1994). Review of [*La cassette de Manoel de Oliveira*]. *24 images*, (75), 44–45.

château de sable, démolé par les vagues, symbole du travail de deuil toujours recommencé, jamais terminé; avec son horloge en surimpression marquant midi et le début de la remémoration. Le passé, quant à lui, est mosaïcal, éparpillé au fil des souvenirs de trois protagonistes, durs fragments, objets brisés aux morceaux effilés; il nous entraîne de plus en plus profondément en lui, spirant, se complexifiant au fur et à mesure qu'il colore les trois épisodes; il nous mène implacablement au cœur du tragique de chaque être, implacable comme la main sûre de Pascale Ferran qui réussit à moduler différemment chaque récit, à insuffler à chacun un rythme, à imposer leur musique propre — et ainsi à jouer des affects des spectateurs, qui peuvent tout autant trouver *Petits arrangements avec les morts* optimiste ou pessimiste.

À l'image de Jumbo qui essaie, comme tout enfant, d'interpréter la réalité qu'il voit par le jeu, le film, dont le titre est à lui seul irréductible car il indique tout de go la clarté de son programme, est un arrangement, une aventure, une construction ludique. Il assemble des scènes qui ne trouveront leur justification — c'est-à-dire leur place —

qu'à la toute fin. D'une certaine manière — répondant du sujet qu'il saisit, le travail de deuil —, l'œuvre montre son propre travail d'élaboration, ses avancées (le temps présent) et ses reculs (le temps passé), ses tentatives de lier et relier faits et personnages. Le cinéma travaille devant nous, montre le pouvoir des images, sublimant ou condensant la vie. L'écran est l'espace d'une projection, c'est-à-dire, littéralement, le lieu où sont lancées les images, où elles sont jetées pêle-mêle sur l'écran; tout comme on pourrait parler de l'art du film, on pourrait parler également d'un lancer du dé qui d'un coup pourra abolir le hasard et unifier les destins comme ici. Unité et harmonie se retrouveront sous le désordre apparent et bigarré. La temporalité, qui au cœur de l'œuvre, s'affirme âme vive du cinéma; par elle le romanesque advient; par elle la mise en scène est fraying; et sans elle le film ne pourrait pas conjuguer la vie (enfance, adolescence, âge adulte) des personnages. Elle indique la quête des personnages, leur poursuite, comme elle indique la voie de nos sentiments, soit notre poursuite d'eux — d'autant plus qu'on peut dire qu'ils nous échappent jusqu'à la dernière minute. Par

leur ton différent, les trois épisodes évoquent les états multiples du cinématographe: comique, dramatique, tragique, y présentant en quelque sorte un condensé d'une histoire du cinéma.

Par-delà le deuil que la pellicule fixe, *Petits arrangements avec les morts* place au centre de sa construction l'enfance comme métaphore du cinéma (c'est l'enfance de l'art) et comme métonymie (le cinéma de l'enfance). Le cinéma atteint l'enfance dans la mesure où celle-ci est l'apprentissage de la vie, c'est-à-dire des récits de la vie. Et il rejoint les personnages comme il nous rejoint dans le temps de la projection puisqu'il va mêler à la vie, la leur comme la nôtre, les souvenirs, l'invisible enfin visible. Si les images du souvenir viennent nous toucher, c'est qu'elles sont porteuses d'un savoir (que le film dévoilera). Tout en étant objet de plaisir (l'œuvre est vraiment jubilatoire), *Petits arrangements avec les morts* devient bel et bien un objet de savoir. Et, d'une certaine façon, ce n'est pas lui que nous regardons, mais, parce qu'il retrouve l'essence même du cinéma qui parvient en nous par la souffrance du temps, c'est lui qui nous voit dans l'enfance de notre regard. ■

## La cassette DE MANOEL DE OLIVEIRA

PAR MARCEL JEAN

Pour qu'il y ait cinéma, il faut d'abord qu'il y ait théâtre. Voilà sans doute l'une des prémisses de l'art de Manoel de Oliveira. Théâtre comme forme autant que comme sujet. Forme parce que pour de Oliveira le cinéma n'est qu'une mémoire. Sujet parce qu'au théâtre le monde s'exprime entièrement par la parole et le geste et qu'ainsi il devient saisissable. Mémoire au service d'un théâtre du monde, voilà donc le cinéma de Manoel de Oliveira.

*La cassette*, dernier volet de l'œuvre du maître portugais, s'inscrit évidemment dans la lignée de films théâtraux comme *Le soulier de satin* et *Mon cas*. Il reste même assez proche de ce dernier long métrage en ce qu'il aborde, comme le faisait aussi *Les can-*

*nibales*, la question de la présence du mal dans le monde. À cette question, qui relève de l'éternelle discussion sur le sens de la vie, Manoel de Oliveira risque une réponse en pointant l'égoïsme (*Mon cas*) et la cupidité (*Les cannibales*), éléments qui sont au centre du drame de *La cassette*.

À travers l'histoire d'un vieil aveugle dont la cassette à aumônes suscite la convoitise, Oliveira trace en effet le portrait d'un microcosme où chacun demeure insensible au malheur des autres. Le tout est filmé avec l'habituelle assurance du patriarcal, souvent frontalement, avec ici et là quelques effets de profondeur étonnants. Et lorsque le drame éclate à la suite du vol de la cassette, Oliveira reste remarquable de précision

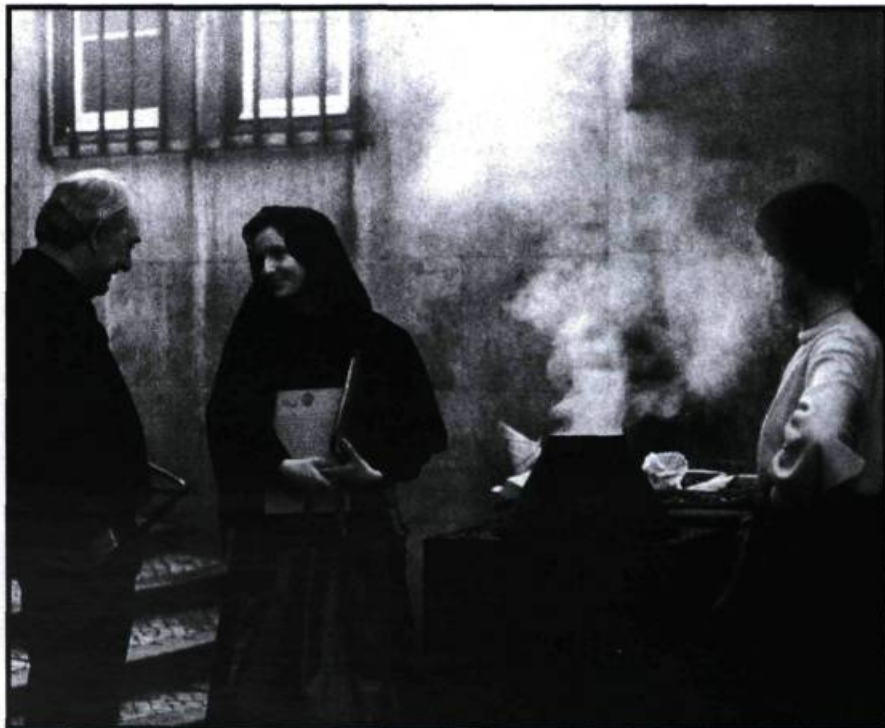
devant les événements tragiques pour ensuite, comme dans *Mon cas* et *Les cannibales*, surprendre par un soudain afflux de fantaisie (ici, ce sont des petites filles qui dans un bien curieux ballet nocturne annonce l'épilogue). Et cet épilogue, justement, serait porteur d'une morale très «Bernanos» (voir *Sous le soleil de Satan* et l'équilibre entre le péché et la sainteté) sans l'ironie du cinéaste dont le discours se situe à un tout autre niveau.

C'est que libérée par le suicide de son père et l'emprisonnement, pour meurtre, de son mari, la fille de l'aveugle devient une sorte de sainte qui mendie dans les hauts quartiers avec autour du cou un carton racontant son histoire. Régulièrement elle revient



sur les lieux du drame pour partager le fruit (abondant) de sa quête avec les voisins qui convoitaient jadis la cassette de son père (et parmi lesquels se trouve vraisemblablement le voleur). Son malheur fait son succès, parce qu'il lui procure une «histoire» qu'elle peut vendre. Voilà donc toute l'autodérision d'un auteur qui se désigne comme celui qui vend le malheur des autres (ne vient-il pas de faire le récit des faits qui accablent la pauvre femme?) et qui place le spectateur dans la position de celui qui l'achète.

C'est à n'en pas douter dans ces propos sur l'art que se situe l'essentiel de *La cassette*, ce qui force encore une fois le rapprochement avec le fabuleux *Mon cas*, dont l'époustouflant dispositif contribuait à poser cette autre question éternelle: quel est le rôle de l'art? Sans dogmatisme et avec une idée claire de la liberté (de l'artiste, mais aussi et surtout du spectateur), Oliveira aborde tout cela avec un humour et une jeunesse qui ne se démentent jamais. ■



## Les silences du palais

DE MOUFIDA TLATLI

PAR GÉRARD GRUGEAU

Chanteuse à la voix sublime qui enveloppe de ses mélodies incantatoires les nuits festives tunisiennes, Alia (Amel Hedhili) est amenée à revivre son passé à la faveur des funérailles d'un ex-bey qui pourrait être son père. Dans les pièces du palais désert se pressent les souvenirs d'une enfance et d'une adolescence «protégées», bientôt marquées par le drame (la mort en couches de la mère-servante, sur laquelle les princes exerçaient un droit de cuissage inaliénable) et l'éveil à la conscience politique (montée du parti destourien de Habib Bourguiba et accession de la Tunisie à l'indépendance). Construit conventionnellement en une série de flash-backs, où passé et présent se télescopent en un montage quelque peu répétitif et fastidieux, ce



premier long métrage de Moufida Tlatli (ex-monteuse de Merzak Allouache, Michel Khleifi et Ferid Boughedir) affiche cepen-

dant une belle acuité du regard.

Le regard est ici indissociable de la voix et d'une certaine tradition du chant arabe dont la diva égyptienne Oum Koulthoum savait moduler les incantations langoureuses jusqu'à l'incandescence. Le récit se veut exempt de toute complaisance, riche d'ambiguïtés (les rapports d'exploitation, de soumission et de séduction entre «maîtres» et «esclaves»), ferme et impitoyable dans sa dénonciation sans être pour autant simplificateur ou surrogatoire dans son expression dramatique. Intimiste, le regard s'attarde avant tout sur les secrets d'une naissance (celle de la cinéaste?), tout en brochant le portrait émouvant d'une mère et d'une génération de femmes bâillonnées par les traditions d'un pouvoir féodal aux abois.