

24 images

Petits arrangements avec les morts de Pascale Ferran

André Roy

Number 75, January 1994, February 1995

URI: id.erudit.org/iderudit/23281ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (1994). *Petits arrangements avec les morts de Pascale Ferran*. *24 images*, (75), 41–44.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Petits arrangements avec les morts

DE PASCALE FERRAN

PAR ANDRÉ ROY

On l'a assez répété pour n'avoir pas besoin de l'expliquer: le cinéma a toujours affaire avec la mort. Trop peu de jeunes cinéastes sont sensibles à cette seule possibilité — contradictoire mais ontologique — d'existence du cinéma par la mort qu'on est plus qu'agréablement surpris qu'une cinéaste ait inscrit dans son premier film ce rapport essentiel — et qui permet à *Petits arrangements avec les morts* d'exister fortement. La mort est effectivement le moteur du film et lui donne son élan, son mouvement, sa structure, organisant la fiction sous le jeu du double et du tiers. Le film est la réunion de trois récits, d'égale longueur, présentant trois personnages qui ont connu jeunes la mort d'un être cher. Et l'histoire «arrangée» de Pascale Ferran va avec une logique évidente partir de l'enfance pour arriver à l'âge adulte et ainsi presque nous donner une parabole sur le cinéma.

Le récit d'ouverture, «Jumbo», montre un gamin sur une plage en train d'espionner (comme il le dit lui-même) des adultes, dont un dénommé Vincent construisant un château de sable; le deuxième volet, intitulé «François», s'attache à un chercheur du Muséum d'histoire naturelle, tandis que la dernière fiction, intitulée «Zaza», décrit la situation précaire de Florence, une infirmière d'une quarantaine d'années. Le petit garçon surnommé Jumbo a perdu un ami, emporté par une maladie incurable, tandis que François et Zaza (c'est le deuxième protagoniste à avoir un surnom), frère et sœur, se souviennent de leur sœur Lili morte accidentellement à l'adolescence. Ces trois personnages sont endeuillés — et le film est la traduction de leur travail de deuil, dans le temps du film et, pourrait-on dire, le temps d'un film.

Tous les trois ont leur façon d'être traversés par la mort. Jumbo, comme tout enfant, l'apprivoise par le jeu; c'est le chapitre

le plus joyeux du film, lumineux, qui mêle moments sérieux et bouffons. François, qu'une vieille rivalité oppose à son frère Vincent (l'homme au château de sable surveillé par Jumbo), s'est refermé comme une huître, vivant dans la négation de la mort de sa sœur; l'épisode qui le concerne a un ton funèbre, uniforme dans son déroulement sévère. Zaza, l'aînée de tous ces personnages rencontrés au bord de la mer, est en état d'instabilité et tente par tous les moyens (dont des thérapies farfelues, très «Nouvel Âge») de se libérer des angoisses du temps et de la mort; elle est la sœur apparemment forte, sur qui s'appuie la famille, mais chez laquelle la souffrance fait un travail de sape intérieur; le calme cache chez elle la tempête des douleurs; cette ultime partie du film s'affirme comme la

plus complexe des trois avec, en plus des flash-backs utilisés aussi dans les autres volets, des échappées en noir et blanc et des images mentales étranges; sa construction est d'autant plus serrée qu'elle doit rendre palpa-

ble la fragilité de cette femme de quarante ans inconsolable.

Pascale Ferran fait la navette entre le temps présent, cet été réunissant au hasard,



sur une plage de sable, ses personnages, et le passé, illustré par des retours en arrière. Le présent impose l'aspect circulaire du film avec ses allers et retours entre les personnages et qui nous les font mieux connaître; avec son

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