

Festival de Cannes 1997

Le vieil homme et la mort

Voyage au début du monde. Manoel de Oliveira

André Roy

Number 88-89, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23402ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (1997). Review of [Le vieil homme et la mort / Voyage au début du monde. Manoel de Oliveira]. *24 images*, (88-89), 26–28.

LE VIEIL HOMME ET LA MORT

PAR ANDRÉ ROY

VOYAGE AU DÉBUT DU MONDE ■ Manoel de Oliveira

Peut-être pour la première fois un film de Manoel de Oliveira a un ton de gravité noire et distille l'angoisse. L'œuvre de ce cinéaste portugais est plutôt empreinte de sérénité, et même de joie, ayant en son creux, je veux dire au creux de chaque film (vers la fin habituellement), une surprise, une blague, une entourloupette, qui est la façon de Oliveira de révéler le dispositif du cinéma: pensons à l'homme-mannequin qui s'autodétruit dans *Les cannibales*, scène carnavalesque s'il en est une qui vient subvertir la machine-cinéma dans un élan de jouissance rarement égalée chez les plus tenaces cinéastes modernes. On s'attend d'ailleurs à un tel genre de scène dans *Voyage au début du monde*, d'autant que le film est oppressant dans le sentiment «de fin du monde» qu'il secrète. Il faudra attendre, elle surviendra sous une forme qui, comme toujours chez Oliveira, surprendra.

Non, le titre du film n'est pas ironique, il s'agit bien d'un voyage au début du monde, un retour sur le passé; mais qui dit retour, dit bout de chemin terminé, et c'est bien là qu'est rendu Manoel, le cinéaste portugais interprété par Marcello Mastroianni, double — naturellement! — de Manoel de Oliveira (qui lui-même est un vieillard, il a quatre-vingt-neuf ans). Nous verrons donc ce cinéaste accompagné de trois personnes se déplacer sur les lieux de son enfance: un collègue, un hôtel, une place où se trouve une statue. Ses trois accompagnateurs sont jeunes et tiennent un rôle bien précis, non pas tant pour Manoel que pour les spectateurs eux-mêmes. Il y a Duarte (Diogo Doria) qui a fonction d'historien; Judite (Leonor Silveira) qui représente la beauté (n'oublions pas son personnage dans *Le Val Abraham*); et Afonso (Jean Yves Gautier) qui peut aussi bien symboliser l'étranger que le spectateur lui-même (il est français et oblige tout le monde à parler français comme dans un film doublé). Les souvenirs affleureront, décrits et expliqués plus par Duarte que par Manoel, ce dernier soliloquant, déclamant proverbes et apophtegmes, l'air de plus en plus absent, véritable fantôme qui sera explicitement montré comme tel dans la scène du collègue.

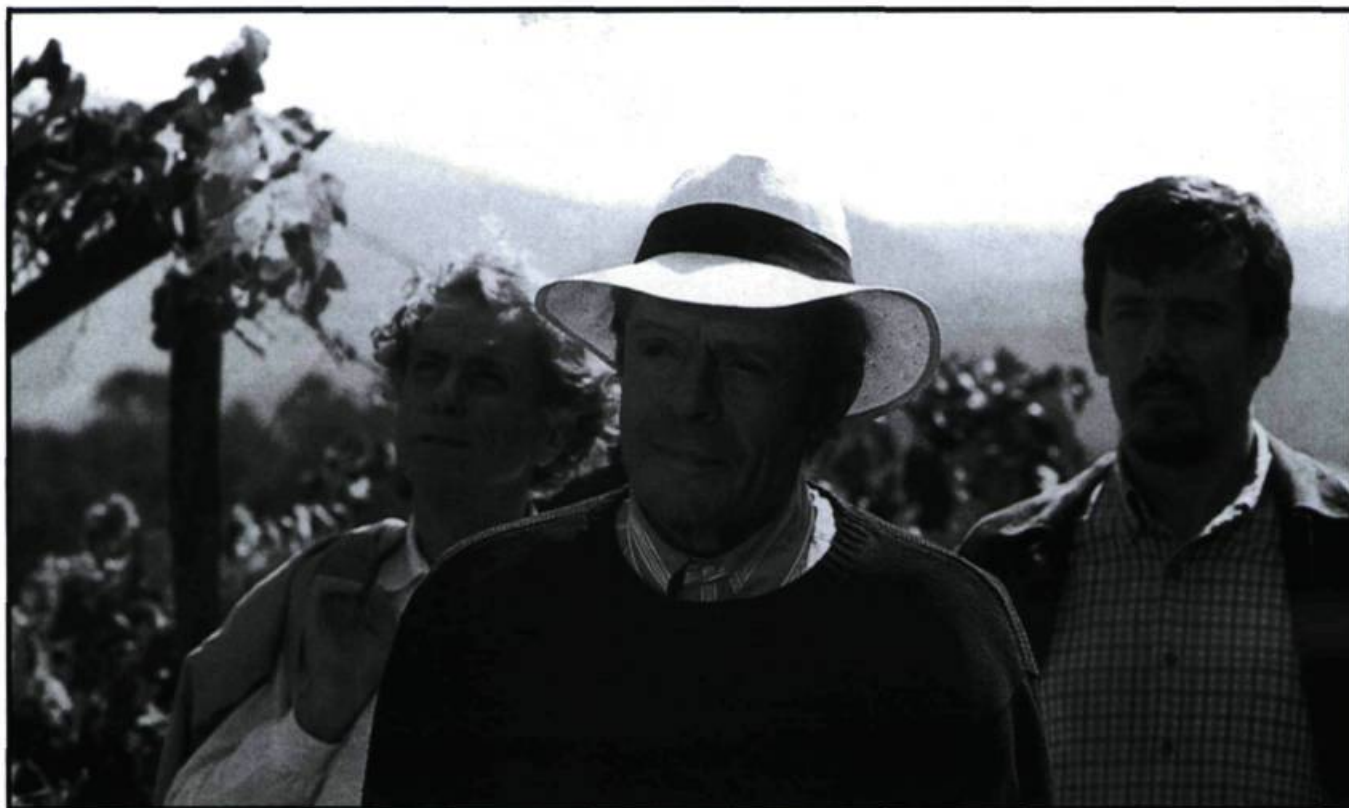
Le collègue est observé de l'autre côté de la rivière, et traverser la rivière, cela signifie bien passer de l'autre côté du monde, soit de la vie à la mort; nous sommes chez Murnau («Et quand il eut dépassé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre»). Manoel se «fantomatise» petit à petit, déjà la mort est au travail: les yeux sont vitreux, la peau grise et sèche, la voix faible et les gestes courts et lents. On ne peut plus guère faire la différence entre le personnage et l'acteur, c'est bien Mastroianni ravagé par son cancer qui est en train de jouer dans son dernier film. Le cinéma est bien trop évidemment en train d'être ici défini dans sa fonction fondamentale: filmer la mort à tous les vingt-quatrièmes de seconde.

C'est à ce moment que l'angoisse commence à suinter du film. Le voyage continue: l'hôtel est en ruine (comme un corps à la fin de



Les trois accompagnateurs de Manoel, le cinéaste: Judite (Leonor Silveira), Duarte (Diogo Doria) et Afonso (Jean Yves Gautier).

sa vie), la statue de Pedro est par terre (donc au plus près de la terre, de la tombe). Les symboles sont incontournables. Manoel de Oliveira, trop fin (pervers ?) auteur pour s'arrêter en chemin, en rajoute: la voiture dans laquelle s'effectue la balade est en fait une camionnette, elle est peinte en noir et elle ressemble tout simplement à un



Manoel (Marcello Mastroianni) se «fantomatise» petit à petit alors qu'on ne peut plus faire la différence entre le personnage et l'acteur.

corbillard. Tous les travellings sont des travellings arrière (magnifiques, par ailleurs, et certains époustouffants); ils illustrent indubitablement l'éloignement, l'adieu au monde. La mort règne partout, imprégnant tous les éléments narratifs et formels du film, elle oppresse et affole: l'écran est «un tombeau pour l'œil», notre propre cercueil. On retrouve là tout un art de la cruauté qui lie Manoel de Oliveira aux plus grands cinéastes, comme Hitchcock, par exemple, auquel on pense souvent et surtout à son film *Vertigo*.

Le voyage vers le passé s'arrête au milieu du film, et prendra une tout autre direction, survenant sans qu'on s'en aperçoive; ce n'est qu'après, à la fin, qu'on constatera bien la manière de Oliveira et son art de retourner une histoire — et le spectateur — comme une crêpe. Le Français Afonso suggère d'aller rendre visite à une vieille tante habitant dans un village de montagne. Les quatre voyageurs se retrouvent donc chez cette dame âgée qui, dans un premier temps, s'obstine à garder le silence et, dans un deuxième temps, à débâter sur tout le monde qui l'aurait volée, puis sur le départ de son frère au-delà des montagnes. Elle occupe toute la place; les autres personnages sont relégués dans l'ombre et, évidemment, parfaitement mis en scène par le réalisateur: ils sont plongés dans le noir et éclairés à la chandelle. C'est à ce moment-là, je crois, qu'on sait qu'on est dans un autre film, qu'on vient de se faire «embarquer» par Manoel de Oliveira, avec cette partie formellement si opposée à la première partie qui se déroulait à l'extérieur et baignait dans une lumière étale.

La dame, pourtant fort vieille et qui semble plus vivante que Manoel, parle d'un temps ancien (le début du monde) et on com-

prend tout à coup que sa maison est le véritable lieu de passage, chapelle ou crypte, pour une cérémonie des morts, une cérémonie qui n'a plus rien d'ailleurs de triste ni de dramatique, car naturelle, ancrée dans la terre des ancêtres, dans les origines et les généalogies. Cela est dit admirablement, sans moralisme ni pathos, sans sécheresse ni froideur non plus malgré les plans encore plus courts que dans la première partie (et nouveaux chez Oliveira), dans un enregistrement sensible de la contingence et du hasard.

Car c'est bien à la contingence et au hasard que se voue et se dévoue Manoel de Oliveira depuis fort longtemps — et qui font de chaque film une œuvre neuve de ton et de forme; il en déploie les mécanismes et en saisit les traces, conscient cette fois avec plus de gravité de son rôle de cinéaste, voire de patriarche. Sur un souvenir vrai (un voyage au Portugal pour retrouver une vieille tante) que lui a raconté le comédien Yves Afonso (celui qui jouait dans *Maine-Océan*, de Jacques Rozier), il choisit l'occasion de tourner un autre film sur les apparences en sachant que le cinéma est ontologiquement fait pour les «apparitions». Chaque fois qu'on reverra *Voyage au début du monde*, Marcello Mastroianni ressuscitera pour nous. ■

VOYAGE AU DÉBUT DU MONDE

Portugal-France 1997. Ré. et scé.: Manoel de Oliveira. Ph.: Renato Berta. Son: Jean-Paul Miguel. Int.: Marcello Mastroianni, Leonor Silveira, Diogo Doria, Jean Yves Gautier, Isabel de Castro. Couleur. 95 minutes.