

**Coup de coeur**  
**La valse des pantins**  
*Mon Cas*

Yves Rousseau

Volume 6, Number 3, February–April 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34592ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Rousseau, Y. (1987). Review of [Coup de coeur : la valse des pantins / *Mon Cas*]. *Ciné-Bulles*, 6(3), 42–43.

Yves Rousseau

« Cinq cent millions de Chi-  
nois et moi, et moi, et moi... »  
(Jacques Dutronc)

## La valse des pantins ■ **Mon Cas**

est un film brillant, courageux et exigeant, aux antipodes de tout ce qu'on peut imaginer voir au cinéma de consommation courante. **Mon Cas** est une expérience métaphysique. Si vous faites partie de ces gens qui vont au cinéma pour vous faire dire et montrer ce que vous avez envie de voir et d'entendre, n'allez pas voir **Mon Cas**. Si vous vous sentez tout à fait à l'aise dans un monde où le gonflage de l'ego est une vertu cardinale, n'allez pas voir **Mon Cas**. Si la mise en scène d'un passage de la Bible provoque chez vous la traditionnelle nausée d'anticléricalisme primaire n'allez pas voir **Mon Cas**.

**Mon Cas** est à l'origine une pièce en un acte de l'écrivain portugais José Regio, écrite dans les années cinquante sous la dictature salazariste. Pour son film, Manoel de Oliveira y greffe un texte de Beckett (**Pour en finir encore et autres foirades**) et une mise en scène du livre de Job. Avec des éléments au départ si disparates, nous sommes témoins d'une fusion entre cinéma, théâtre et monde réel, la vie si vous préférez.

Un *Il m'aime, il ne m'aime pas* sort des coulisses, off, pendant que nous voyons les sièges d'un théâtre où s'installent les techniciens du film. Trois yeux sombres, trois caméras sont pointés sur nous, impassibles. Contrechamp

sur la scène, le rideau se lève. **Mon cas**, prise un. C'est un boulevard comme cent mille autres, où une ravissante idiote hésite entre deux abrutis, dans une ambiance années vingt plutôt mal foutue. Mais la pièce attendue n'aura pas lieu. Les spectateurs n'auront pas le délassément qu'ils espéraient, ils ne pourront pas oublier les mille et un problèmes du quotidien, ils n'auront pas la dose d'évasion qui permet de tenir le coup dans cette chienne de vie. À qui la faute ? À cet inconnu, ce forcené qui investit la scène et nous supplie de le laisser raconter son cas, un cas sublime, qui touche à l'universel, qui explique, donne un sens à tous les autres. On ne le laissera pas parler. Tour à tour le portier, l'actrice, l'auteur et même un spectateur tenteront non pas de le raisonner encore moins de l'écouter, mais d'exprimer leur propre cas. Le rideau tombe.

Filmée en plans-séquences, la première partie est montrée de manière frontale, le point de vue d'un spectateur de théâtre. La seconde partie est filmée du point de vue d'un spectateur de l'époque du cinéma muet. Après le dialogue de sourds, c'est le non-dialogue. L'action est entièrement reprise mais, cette fois, le montage est omniprésent, l'image est en noir et blanc et défile à un rythme accéléré. L'apport essentiel à cette séquence est le texte de Beckett, dit par un narrateur invisible.

Le premier acte du film questionnait le cas, l'interrogation porte cette fois sur le mon, le moi, le je. Nous rejoignons une problématique majeure de la modernité — vocable galvaudé s'il en est un — : l'identité. Rimbaud (**Je est un autre**) a déclenché le cataclysme, Pirandello l'a géré (**Feu Mathias Pascal**) et Beckett l'achève (**Pour en finir encore et autres foirades**). Qui suis-je, moi qui n'ai rien à voir avec ma naissance, ma vie et ma mort ?



Au troisième acte, retour de la couleur et du dialogue, mais quel dialogue ! Le verlan absolu, intégral, ultime, la confusion des langues, la tour de Babel. La venue du cinéma parlant n'a rien fait pour hausser le niveau de communication (rappelons que l'action de la pièce qui devait être jouée se situe à la fin des années vingt, à la charnière du muet et du parlant). C'est la troisième fois qu'on représente la même action. Au moment où nous allons craquer, décrocher, au moment où Oliveira nous a poussé à l'extrême limite de l'exaspération, le propos bascule, d'une manière toute simple. Un technicien quitte son fauteuil et monte sur scène ; il place une cassette dans un magnétoscope et s'en va. Au fond de la scène, un écran vidéo s'allume. Des images mille fois vues aux nouvelles : Liban, Afrique du Sud, famine, répression, défilés militaires. À côté de nos petits cas personnels, présentés par les acteurs, ces images prennent un relief saisissant. Des cas gigantesques, planétaires, collectifs et surtout anonymes, réglant en quelque sorte la question du je.

D'ailleurs, nos héros semblent avoir régressé encore plus loin que leurs compères de la **Guerre du feu**. Aussitôt la représentation vidéo terminée (par une vision du **Guernica** de Picasso) ils reprennent leurs querelles charabiesques, chimpanzés dérisoires, bras levés au ciel invoquant le rideau tel un dieu salvateur. Et il se pointera, Dieu ; nous l'entendrons, et verrons sa colère. Au quatrième

acte nous le verrons lui-même ; un haut parleur et des effets spéciaux *cheap*, voilà Dieu. C'est le *deus ex machina* amélioré ; non seulement Dieu sort de la machine, Dieu est la machine.

C'est l'histoire de Job, texte splendide, discours sur l'ego, sur l'humilité, prise de conscience de la condition humaine soumise aux aléas des sautes d'humeurs d'un Dieu titillé par le Diable. La filiation avec le reste du propos est évidente, d'autant plus que l'épisode de Job est mis en scène dans un bidonville contemporain, joué par les mêmes acteurs, cette fois grimés en personnages de film biblique.

Au dernier acte, de Oliveira nous montre Job réinvesti de sa richesse, comblé, entouré des siens sur la grande place d'une ville idéale sortie, semble-t-il, des croquis d'Alberti et édifiée en trompe-l'oeil. À la gauche de Job, la Joconde. Ce *happy end* n'est pas situé pour rien à la renaissance italienne. Berceau de l'humanisme, l'art de la renaissance se tourne vers le mystère humain. Quoi de mieux pour terminer ce film splendide, que le sourire énigmatique de Mona Lisa ? **Mon Cas** est une vision humoriste du monde, au sens pirandellien. Le rire annonce le tragique, et ce qui semble tragique est un signal ; attention, humour latent. Dans un univers théâtralisé, cinématographié, médiatisé, qui croire, sinon l'artiste, le véritable créateur du monde. ■

« Figure, cinéaste unique en quelque sorte, Manoel de Oliveira sait transformer les faiblesses du contexte national portugais en conquêtes personnelles. Il examine et teste, à travers plus de cinquante ans de sa discipline, recherchant, arrivé au soleil de sa vie, comme Dreyer et Ozu, une certaine épure : la transparence ontologique du cinéma. »  
(Raphaël Bassan, **Dictionnaire du cinéma Larousse**, 1986)