

Les écrans de Duras

L'homme atlantique. La maladie de la mort, Textes de Marguerite Duras, Mise en scène de Christian Lapointe, À l'Usine C du 12 au 15 février 2014

Mélanie Tardif

Number 304, Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71867ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Tardif, M. (2014). Review of [Les écrans de Duras / *L'homme atlantique. La maladie de la mort*, Textes de Marguerite Duras, Mise en scène de Christian Lapointe, À l'Usine C du 12 au 15 février 2014]. *Liberté*, (304), 61–61.

Les écrans de Duras

L'homme atlantique de Lapointe nous invite à résister à la fascination des images.

MÉLANIE TARDIF

EN CETTE ANNÉE du centième anniversaire de la naissance de Marguerite Duras, sa conception du théâtre et du cinéma n'a rien perdu de sa force d'attraction et demeure, dans sa radicalité, un objet de pensée pour plusieurs créateurs. Toujours attentive à la force de suggestion des images, abhorrant toute interprétation psychologisante, Duras dramaturge et réalisatrice privilégie un art de l'immobilité et de la profération, croyant que le jeu « enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang ». Sensible à cette poétique, Christian Lapointe, metteur en scène, fondateur et directeur artistique du Théâtre Péril, participe cependant au renouvellement du théâtre durassien en s'appropriant avec originalité deux courts textes de l'auteure, écrits à Montréal et publiés en 1982, *L'homme atlantique* et *La maladie de la mort*.

À l'origine, *L'homme atlantique* est la transcription de la bande sonore d'un moyen métrage de Duras où une réalisatrice aide un acteur à vaincre son malaise devant la caméra tout en témoignant de son amour déclinant pour cet homme. Les plans noirs, projetés pendant près d'une trentaine de minutes, constituent la particularité du film qui renvoie le spectateur à son imagination et au jaillissement d'un cinéma intérieur. Dans *La maladie de la mort*, une voix omnisciente dicte à un personnage l'histoire à laquelle il doit prendre part : celle d'un homme qui paie une femme pour partager sa chambre quelques nuits, sans arriver toutefois à l'aimer réellement. Dans ces deux textes que Christian Lapointe enchâsse l'un dans l'autre, l'énonciation d'un sujet directif, voire autoritaire, s'adressant à un « vous » muet et relativement anonyme lui

permet de poser comme thème central de sa réflexion notre relation de spectateur aux œuvres qui nous sont présentées.

D'entrée de jeu, la scénographie évoque un plateau de tournage où nous assistons au travail d'une réalisatrice, jouée par Marie-

Thérèse Fortin, et de ses deux acteurs, Anne-Marie Cadieux et Jean Alibert. Les monologues se transforment ici en polyphonie virtuose par le biais de la triangulation, Lapointe opérant un magnifique travail de distribution des voix entre ses interprètes.

Alors qu'au début de la pièce les comédiens se prêtent avec sérieux à l'immobilité des corps et au phrasé conventionnellement associés au jeu durassien, la mise en scène glisse vers une ironie et un ludisme qui éclairent la proposition du Théâtre Péril. Au moment où nous devrions assister, notamment, aux explorations physiques des

La mise en scène glisse vers une ironie et un ludisme qui éclairent la proposition du Théâtre Péril.

amants contractuels, des panneaux blancs servant de fond de scène se referment autour des deux acteurs, nous livrant à leurs seules voix. L'unique ouverture visible dans ces murs éphémères, en forme de hublot, demeure obstruée par une caméra en marche, dont les images seront plus tard présentées au public et doublées en direct par des comédiens détendus, parfois presque amusés, assis avec lunettes fumées sur des chaises de plage. Cette longue scène placée sous le signe de la chambre noire, chambre

intime des amants et *camera obscura* de la révélation photographique, n'est-elle pas aussi l'évocation de la chambre de l'écrivaine, celle de tous les possibles ? Ne permet-elle pas la libération de l'imaginaire, comme le souhaitait Duras, à la suite de Guy Debord, dont se réclame Lapointe ?

Le dispositif scénique vient dans un premier temps briser l'enchantement qu'exercent les images, puis la voix elle-même. Mais le spectacle nous rappelle par la suite que ce dispositif l'est également au sens fort, c'est-à-dire, pour citer Agamben, comme « ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours ». Ainsi, Lapointe réussit à interpeller directement l'assistance grâce à un plan-séquence des spectateurs prenant place dans la salle et tourné à leur insu avant le début de la pièce. Ingénieusement, cette apparition est introduite avec les mots mêmes de Duras, par la voix de la réalisatrice s'adressant à ses acteurs : « Ne bougez pas. Attendez. Ne soyez pas surpris. Je vais vous dire ceci : vous allez réapparaître dans l'image. Non, je ne vous avais pas prévenu. Oui, ça va recommencer. » Cherchant à dévoiler les mécanismes du spectacle, dans le désir de faire participer le public à la représentation, Lapointe nous plonge paradoxalement dans la fascination hypnotique de notre image, un envoûtement dont il est difficile de sortir avant que la réalisatrice ne nous commande de le faire : « Détournez-vous. Passez. Oubliez. Éloignez-vous de ce détail, le cinéma. » Faire bon usage des dispositifs demeure une entreprise délicate alors que ceux qui s'y essaient risquent d'être piégés par l'appareil médiatique à l'intérieur duquel ils évoluent.

Vers la fin de *L'homme atlantique* (et *La maladie de la mort*), l'acteur, dont le jeu s'éloigne de tout réalisme, reprend trois fois un long monologue sous la direction de la réalisatrice, pendant que derrière lui apparaît le film grand format d'un paysage maritime. Tandis que la voix poursuit son travail de recherche, cette image apaisante d'un phare gaspésien donnant sur une étendue mouvante d'eau et de ciel est transformée par une tempête d'encre sombre, balayant l'écran et submergeant le phare qui se déforme puis disparaît dans l'obscurité. C'est ainsi, par cette non-coïncidence entre l'arrière-plan et l'avant-scène, entre le son, le mouvement et la vue, que Lapointe arrive le mieux à dégager le langage théâtral des injonctions de communication, ouvrant une brèche réelle où peut s'aventurer l'imagination. **L**