

NO U GE

Juste Dolan

NOV 2016
102

Bulletin de l'Association de la Cause freudienne *Midi-Pyrénées*

\JUSTE DOLAN

\JUSTE DOLAN

\L'ONDE DE CHOC

Patricia Loubet

\L'INTERVIEW

Xavier Dolan

\QUELQUES ÉCLAIRCIES

Clémence Coconnier

\CADRER LE REGARD

Bertrand Condès

\LES DÉCLINAISONS DU MALENTENDU

Baturalp Aslan

\4

\6

\12

\14

\16

NOV 2016

\02

Les grecs dans l'antiquité nommaient *Kairos* l'instant propice. *Kairos*, petit dieu ailé, était la plus percutante représentation de la rencontre entre le désir et la contingence : il fallait le saisir au vol par sa longue mèche de cheveux à l'avant du crâne, en anticipant sa présence. L'opportunité offerte par la venue à Toulouse de Xavier Dolan dans le cadre de la projection en avant-première de son dernier film *Juste la fin du monde*, a fait naître un nouveau dispositif. Depuis la salle, nous avons écouté, interrogé le jeune réalisateur, puis transcrit ses propos obtenus sur le vif. Ce spécial *Nouage Juste Dolan* est l'expression de notre désir de transmettre l'éclairage qu'il donne de son film, d'entendre à travers sa langue claire et percutante, l'hommage profond rendu à la langue de Jean-Luc Lagarce, le dramaturge français auteur de la pièce éponyme dont est tiré le film.

L'amplitude des films de Dolan est vaste. Tous sont cependant traversés par cette forme spécifique d'exclusion que l'on nomme ostracisme (homosexualité, transsexualisme, TDAH, etc.). Dans *Juste la fin du monde*, la présence silencieuse de Louis soulève un torrent de ressentiments et d'incompréhensions. Il y a certes sa longue absence, mais il y a surtout les paradoxes de son style, cette solitude attentive qui le rend attractif et lointain, différent. Tous perçoivent un creux dans sa parole, celui de toujours, renforcé cette fois par celui que creuse l'attente déclarative de sa mort prochaine. Toute la pièce est une tentative de contournement de cette parole « je vais mourir ».

Écrite en 1990, *Juste la fin du monde*¹ est une pièce autobiographique. Jean-Luc Lagarce retournera d'ailleurs dans sa famille une semaine avant de mourir du SIDA en 1995.

L'homme d'écriture, poussé par la nécessité de consigner aussi bien de jour que de nuit, « tout ce qui lui passait par la tête »², s'avancera presque naturellement vers le théâtre. Rien cependant n'est évident dans ce choix tant le théâtre équivaut pour le milieu prolétaire et protestant où il a grandi, à la jouissance débridée des maisons closes.

Le théâtre sera le lieu où loger cette écriture inouïe qui est un usage pur de la lettre, qui ne renvoie à presque aucune représentation mentale. Metteur en scène fantomatique, il sera très effacé dans la direction d'acteur. Son jeu est dans l'écriture, le théâtre lui donne la consistance imaginaire qui semble lui faire défaut. Ici, les mots de sa mère sont éloquents : « sage comme une image » explique-t-elle « aussi bien dans son lit que dans son parc, il n'y avait pas à s'en occuper »³. Des dernières volontés du dramaturge, exprimées peu de temps avant sa mort, il y a celle-ci : qu'aucune fleur ni aucune plaque ne soit apposée sur sa tombe ; qu'aucune inscription, pas même son nom n'y figure. Le texte de Clémence Coconnier rend sensible le fil

Patricia Loubet est membre de l'ACF-MP.

¹ Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, Besançon, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2012.

² « Une vie, une œuvre », un documentaire consacré à Jean-Luc Lagarce, vendredi 7 octobre 2016, France Culture. La citation est de la mère de J.-L. Lagarce.

³ *Ibid.*

ténu qui liait J.-L. Lagarce à la vie : l'écriture et cet « Autre regard ».

Il n'y a aucun compromis dans l'adaptation cinématographique de cette langue complexe, faite de ressassements, de bégaiements, de répétitions. Elle est d'emblée apparue à X. Dolan, soucieux d'en restituer le nerf, comme capable de faire apparaître la vulnérabilité des personnages, leur imperfection.

L'écriture de J.-L. Lagarce, marquée par cette « zone limite, entre la vie et la mort »⁴, fut un terreau fertile au réalisateur. Sa lecture, pour le cinéaste, s'est d'emblée accompagnée d'un foisonnement d'images, d'une anticipation de plans cinématographiques spécifiques. Le texte de Bertrand Condès représente à ce titre une formidable initiation à l'usage que Dolan fait des cadrages.

X. Dolan insiste aussi sur l'impuissance à laquelle aboutit la verbosité des personnages : ces mots qui endorment jusqu'à taire le message qui cherche à se dire. La rencontre entre le cinéaste et le dramaturge s'est faite sur l'opportunité qu'offrait cette langue riche mais sans décors. Dans le film, ce qui traverse les regards donnera corps à l'impossible à dire. Par le regard, il introduit du vivant dans l'usage épuré de la lettre.

Enfin, il serait impossible de parler de X. Dolan sans parler de l'amour ! L'article de Baturalp Aslan nous éclaire sur les déclinaisons de l'amour, qui dans les films du jeune réalisateur, se fonde sur la tragédie du transitivity.

⁴ Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 317.



*Le samedi 17 septembre, Xavier Dolan présentait à Toulouse, en avant-première, son film *Juste la fin du monde*¹. Accompagné de Gaspard Ulliel, il a rencontré son public dans sept salles toulousaines. Nous avons prélevé, dans trois d'entre elles, quelques morceaux choisis de ces échanges. Les questions des spectateurs, réduites au maximum, sont en italiques.*

Xavier Dolan — Ce moment, celui où nous parlons, c'est le moment où j'ai terminé ce film. Maintenant il est à vous, c'est votre propriété, il ne m'appartient plus. Il passera entre les mains, entre les regards. Faire sa promotion, c'est établir un contact avec ceux qui le voient, y réfléchissent. J'aime beaucoup ces moments. C'est important de savoir ce que vous voyez, ce que vous pensez sinon j'avance à tâtons dans le noir sans comprendre exactement ce que je fais. Je comprends ce que j'ai fait seulement en parlant avec vous. C'est un moment précieux. Puis je rentre chez moi, puis ça recommence.

Jean-Luc Lagarce est à l'origine de ce film puisqu'il s'agit de l'adaptation d'une de ses pièces : *Juste la fin du monde*². Ce qui m'a bouleversé dans cette pièce c'est l'imperfection des personnages, à quel point ils sont humains dans leur maladresse, dans leur brutalité parfois, dans leur *loquacité*. Ils parlent beaucoup. C'est un film assez verbal, verbeux mais, dans les silences, dans les regards volés, dans les soupirs, il y a énormément de choses. Puis, ce secret qui voyage, qui traverse les regards. Les personnages sont peu aimables malgré leur profonde fragilité, leur profonde vulnérabilité, il faut les laisser entrer ; ils sont tellement humains dans leurs imperfections, c'est ce dont parle le film !

L'écriture de Jean-Luc Lagarce ne renvoie à aucune image, à aucune représentation mentale

X. D. — Il y a très peu de description dans la pièce, elle est avare, on sait très peu de choses, comme souvent au théâtre. C'est une pièce qui laisse une grande liberté d'interprétation. Ma lecture a été d'emblée très imagée, avec le visage des interprètes en tête, avec certaines images aussi parce qu'en lisant, l'imaginaire se détend, se débride, on imagine un tas de choses. La langue de Lagarce est très répétitive, très nerveuse, maladroite ; elle comporte toutes sortes de fautes de grammaire qui nous laissent imaginer un tas de choses. Dans mon cas, c'était une langue très visuelle. Je voyais la vulnérabilité des personnages, je voyais leur posture (X. Dolan mime la posture de quelqu'un qui a le cou rentré dans les épaules), leur excessivité.

¹ Dolan X., *Juste la fin du monde*, film franco-canadien, 2016. Grand Prix au festival de Cannes 2016.

² Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde* (2007), Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2016.

Une langue vulnérable ?

X. D. — À travers l'abondance de mots, et c'est ce qui est remarquable chez J.-L. Lagarce, il semble admettre que ce qui est écrit, au fond, est futile parce qu'on évite toujours de dire l'essentiel. On parle pour ne jamais se parler, on s'écoute, mais on n'écoute pas les autres et puis au final, tout ce qu'on essaie de dire avec autant de mots, avec autant d'allers-retours, de circonvolutions c'est « je t'aime », « je t'en veux », « je vais mourir ».

Capter les regards

X. D. — En termes de mise en scène, nous sommes très rapidement allés chercher les regards chez les acteurs. Les regards, c'était la seule façon d'équivaloir la force des mots de Lagarce, de surmonter la contradiction interne à son écriture qui semble nous dire que les mots n'ont pas d'importance, que les mots sont une barricade pour oublier, une façade – la seule façon d'équivaloir ce contraste, cette dichotomie dans sa langue à lui, c'était, dans ma langue au cinéma, de se rapprocher du visage des acteurs (X. Dolan forme un cadre avec ses mains et l'approche du visage de G. Ulliel), au plus près, pour capturer les regards, le sous-texte, le non-verbal.

Le regard : la langue de Xavier Dolan ?

X. D. — J'ai plusieurs langues. Il y a plusieurs choses que j'aime et dans le regard, il y a de toute évidence énormément de choses qui circulent.

Le moment que je préfère dans ce film, c'est un regard entre Gaspard et Marion. Un moment très long, sans dialogue, c'est un regard que j'aime beaucoup. Vous le verrez au début du film.

L'amour ?

X. D. — Mes films racontent des histoires différentes, avec des personnages différents. Il y est question de différence, d'ostracisme, de quête de soi : comment s'insérer dans une société qui célèbre souvent la normalité, la médiocrité, qui ne veut pas voir la différence, grande ou petite ? Oui, ce sont des films qui parlent d'être aimé, mal aimé, de l'amour sans retour également. Mal aimé, on essaie d'être mieux aimé. Seul, on essaie de se regrouper, de trouver un égal. On essaie de s'insérer dans la société à partir de sa différence, bref, il y a toujours un problème que ces protagonistes essaient de régler, souvent avec beaucoup d'espoir dans la vie, souvent la vie les déçoit malgré leurs vaillants, brillants efforts, malgré la meilleure des volontés. Tout cela est dans mes films.

Est-ce que dans la vie je pense que l'on ne peut qu'être mal aimé ? Non, ça dépend de votre constitution, de votre sensibilité, de ce que l'on cherche. Cherche-t-on des choses simples ou bien complexes ? Il y a ceux qui s'aiment bien et ceux qui s'aiment mal puis, il y a ceux qui aiment être mal aimé ; probablement que j'en fais partie... Mais je ne vais pas rentrer dans les détails !

Le temps

Gaspard Ulliel — Je voudrais ajouter que parmi tous ces thèmes, il y en a un de fort, celui de la réflexion sur le temps qui passe, sur le temps que l'on n'a plus, le temps perdu... c'est le côté un peu proustien du film avec ses *flash-back*. Je trouve déchirant l'idée que Louis, dans son dernier voyage, avant le *grand* voyage, vienne trouver une certaine cohérence à sa vie, vienne chercher une certaine reconnaissance des siens. C'est la parabole du fils prodigue. Dans ce film, il y a une non-reconnaissance, une non-appartenance à sa patrie, aux siens ; ils ont déjà fait le deuil de son vivant. Voilà ce qui est atroce, c'est ce *trop tard*.

Que signifie l'oiseau ? Celui qui sort de la boîte à coucou puis agonise ?

X. D. — Quand l'oiseau disparaît, on le perd de vue, on pense qu'il est parti puis finalement... il est en train d'agoniser. C'est une métaphore toute simple sur l'oiseau libéré de sa cage, libéré du temps.

Juste la fin du monde est un film sur le temps, le temps qui passe, le temps qui tourne. Cette famille a très peu de temps avant que tout n'explose. Ils ne vont probablement plus jamais se revoir. Après s'être précipité contre tous les murs, après s'être crié toutes les injures, toutes les insultes, tous les reproches, à la manière de cet oiseau qui sort de façon intempestive, qui se fracasse contre le mur, contre les meubles, les vitres, les fenêtres, et puis, à la fin, qui agonise en essayant en vain de sortir, de se libérer, il meurt, à bout de souffle. Il ressemble à Louis qui revient, qui est enfermé dans un espace confiné, qui essaie de livrer un message, de voler, de « chanter », qui meurt après avoir tout essayé, tout débattu. Ce personnage porte en lui un destin assez sombre, c'est un personnage sombre, c'est la mort qui plane.

Crépuscule

X. D. — Lorsque le soleil se couche puis réapparaît et inonde d'orange le vestibule, tout le monde quitte la scène, s'en va dans l'infini, vers une grande porte blanche éblouissante, vers la lumière. Une autre interprétation possible de l'oiseau est d'y voir la famille qui reste derrière à s'asphyxier, à s'intoxiquer, à agoniser avec leurs mots, leurs reproches, leur manque d'écoute et d'amour. Il y a plusieurs théories possibles, une autre serait peut-être meilleure.

Rencontre avec la langue de J.-L. Lagarce, l'adaptation de la pièce

X. D. — *Juste la fin du monde* est une pièce complexe parce que sa langue peut faire peur. Moi, elle m'a enchanté, j'ai d'emblée voulu la garder, la préserver parce que c'est le patrimoine, le testament de Lagarce. Cette langue lui appartient. Sans cette langue, on perd de vue l'idée que tous ses personnages sont divisés, éloignés par les mots qu'ils essaient d'utiliser pour se rapprocher les uns des autres mais qui ne font que les diviser. C'est un message très important dans son œuvre, c'est un message d'ironie, d'une extrême intelligence. Il écrit une langue très sophistiquée, travaillée, structurée et structurale, répétitive, faite de sons, d'émotions, de borborygmes, d'onomatopées, de répétitions ; les personnages corrigent leur propre français, leurs fautes. On obtient parfois une langue technique.

On pourrait penser que c'est une langue théâtrale, non cinématographique.

La seconde partie de la pièce est plus difficile parce qu'elle est beaucoup plus imprécise, abstraite. Il n'y a presque aucune description dans cette deuxième moitié. Un personnage est ici, il parle à l'autre... C'est difficile à visualiser, à imaginer. Il a fallu bricoler, rafistoler, déplacer des choses du début vers la fin. Dans la pièce, la fin n'est pas du tout la même. Elle se termine par le « monologue » entre Antoine et Louis. En fait, elle se termine sur le monologue de Louis, mais ce qui vient juste avant, c'est le monologue entre Antoine et Louis que vous avez pu entendre dans la voiture. Au théâtre, c'est un paroxysme, un final satisfaisant. J'ai pensé qu'au cinéma il fallait suivre une évolution, une progression qui devait aller *crescendo* jusqu'à la scène du dessert où Antoine précipite le départ de Louis. Cela ne se passe pas exactement comme cela dans la pièce. Avec le temps, j'avoue que j'avais oublié.

Jean-Luc Lagarce, Xavier Dolan et Louis : un jeu triangulaire ?

X. D. — C'est un auteur qui rentre dans son village natal. Sa famille est restée dans ce patelin, ils vivent leur vie. Quand j'ai lu la pièce j'ai tout de suite aimé Louis, mais je n'y ai jamais vu un alter ego ou alors, jamais dans une capacité plus grande que l'alter ego perçu dans le personnage de Nathalie Baye ou de Marion Cotillard, etc. Il me faut toujours défendre un personnage. Lorsque j'écris, tourne un film, dès qu'un personnage est présent dans le film, femme, homme, vieux, jeune, il faut que je puisse m'en approcher. Il y a toujours une part de moi-même dans chacun des personnages. En revanche, je n'ai pas ce rapport avec ma famille, je n'ai pas ce rapport d'incompréhension, d'incommunicabilité, de manque de communication. Ce n'est pas caractéristique de ma vie, de mon rapport à la famille. Cela dit, il y a beaucoup de choses que je comprends et auxquelles je m'identifie. La recherche de l'enfance, certains regrets... la liste est longue. Nous n'en avons jamais parlé (X. Dolan parle à G. Ulliel) mais je ne t'ai jamais dirigé de cette façon.

Le choix focal du film : accentuer le huis clos ?

X. D. — À l'origine, mon intention n'était pas de créer un sentiment d'étouffement, d'asphyxie ou de suffocation ; c'est sans doute le résultat ! Je le vois bien, je le constate, je l'entends souvent. Je voulais juste être au plus près des personnages, de leurs émotions.

Il y a tellement de mots, le verbe est si présent que je voulais approcher du non-verbal, des yeux, du regard.

Il y a des doubles messages, des doubles discours qui courent, qui traversent les yeux. Toutes sortes de secrets roulent dans l'air, les coups d'œil à la dérobée entre les personnages, toutes les choses qui passent entre les mots et sous les mots. En plan large, les premiers jours, il y avait encore plus de sous-entendus. J'avais l'impression d'être du côté du *téléthéâtre*. Comme la langue est très présente dans le film, comme elle n'a pas été oblitérée, on l'a célébrée ! On n'a presque pas fait de compromis par rapport à cette langue, alors j'ai senti que le contrepoint de cette loquacité, c'était de s'approcher des regards.

Dans *Mommy*³, les gens ont pensé que le format 1:1 servait à montrer la petitesse de leur vie, l'étroitesse de la prison dans laquelle ils vivent. Non ! J'avais envie de faire des portraits, le 1:1 c'est le portrait. En photographie, le 120 mm, est un ratio extrêmement classique. Puis, évidemment je voulais, je savais qu'à un moment, Steve allait ouvrir l'écran, comme ça (geste de Steve dans *Mommy*). Je ne réfléchis pas autant en fait, je fais instinctivement. Dans *Juste la fin du monde*, je sentais qu'il fallait être près des visages. Il n'y a pas eu de réflexion aussi sophistiquée avant de prendre cette décision.

Je fais des films depuis huit ans, ce que j'ai entendu de plus intelligent est venu des spectateurs, ils m'ont ouvert le regard. L'autre jour par exemple, un spectateur m'a dit quelque chose de tellement pertinent sur l'absence de père dans mes films. C'était extrêmement confondant (rire gêné puis rires dans la salle).

À travers un manifeste sur le processus créatif, Marcel Duchamp parle de l'artiste qui crée et du public qui reçoit l'œuvre, la regarde. C'est très simple à comprendre, c'est très digeste comme pensée. Il dit qu'il y a des choses qu'on prépare, qu'on planifie et puis, dans l'espace de la création, il y a des choses que l'on improvise, sans comprendre pourquoi, sans qu'il y ait une rationalité, sans qu'on puisse dire : « Je sais pourquoi je fais ça ! » C'est une réaction à l'espace de création qui nous entoure. On est avec l'acteur, avec le chef-opérateur, avec la lumière, il y a les tissus, le jambon sur la table, la musique, le rideau puis on prend une décision, on fait quelque chose sans nécessairement le comprendre ; c'est ce que Marcel Duchamp appelle « le coefficient d'art »⁴. Je ne sais pas à quel point il y en a dans ce film ! C'est la seule chose qui soit vraiment de l'art, ce qui n'était pas prévu en fait, les petits instants comme ça où on décide de !

Prenons l'exemple du début du film qui s'ouvre dans l'avion. Le décor était laid, l'avion mal fait ; c'était très gênant, je me disais « mon Dieu j'ai honte ! » Avec le chef-opérateur, on essayait de se cacher derrière le rideau où les hôtesses préparent les repas, le café. Depuis un interstice d'où l'on voyait Gaspard, on s'avancait lentement vers lui. Ça commence flou. Finalement, tout ce que l'on voyait sur le plateau, on le voyait mal. Gaspard était positionné de telle sorte que ce qui arrivait au premier plan ce n'était plus son œil, c'était son oreille ! Un beau plan de début, une belle oreille ! Nous étions un peu hypnotisés par cette oreille – puis c'est une belle oreille ! On pensait qu'il serait facile de commencer sur son regard, par son œil, mais nous étions fascinés par l'oreille. Dans le fond, ce film porte sur le manque d'écoute et là, le sens s'est produit.

Musique : O-zone, Dragostea din tei

X. D. — Cette chanson n'est ni laide, ni mauvaise. Elle appartient à un registre populaire, plus vaste. Je n'ai pas envie de m'interdire une idée sous prétexte qu'elle est populaire ou trop accessible. De la même manière, je ne m'interdirai pas une idée sous prétexte qu'elle est trop cérébrale ou intellectuelle. Il y a ceux qui font partie d'une école de pensée très « auteur », très intellectuelle, qui sont condescendants par rapport à un cinéma plus large, plus populaire. A *contrario*, il y a ceux qui aiment des films populaires, qui lèvent le nez sur un cinéma d'auteur.

³ Dolan X., *Mommy*, film canadien, 2014.

⁴ Duchamp M., « Le Processus créatif », allocution lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts, Houston (Texas), avril 1957 (texte anglais original, intitulé « The Creative Act », rédigé en anglais en janvier 1957, publié dans *Art News*, vol.56, n° 4, New York, été 1957). Le texte français a été traduit par l'auteur en juillet 1957 afin d'être publié dans *Sur Marcel Duchamp* de Robert Lebel (Paris, Trianon Press, 1959). Reproduit dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 187-189.

Je pense qu'il n'y a ni l'un ni l'autre, il y a des films qui marchent, d'autres qui ne marchent pas, des films qui sont bons, d'autres qui sont mauvais, des films qui nous touchent, d'autres qui nous indiffèrent. Lorsqu'il s'agit de choisir une chanson comme *Dragostea Din Tei* de O-zone⁵, je ne ressens aucune culpabilité, ce choix est naturel. Cette chanson fait plaisir, leur fait plaisir à eux, on peut les imaginer faire un cours d'aérobic. Que c'est drôle de voir N. Baye montrer ses apprentissages. De la même manière, j'ai éprouvé énormément de plaisir, d'émotion d'avoir utilisé *On ne change pas* de Céline Dion⁶ dans *Mommy*.

Juste la fin du monde est un film chargé, lourd, dur. Les personnages sont sévères, criards, mal-aimants, mal-aimés. Avoir un moment comme cela, où l'on écoute O-zone ensemble, alors on arrête de souffrir un peu, on se détend, on danse.

C'est des moments qui nous libèrent, qui libèrent l'émotion, atténuent la tension.

La musique de fin, pourquoi ce choix de Moby ?

X. D. — J'ai choisi Moby⁷ dès le début, j'hésitais avec une autre chanson. Ce film parle d'écoute, d'incommunicabilité alors les paroles de Moby « *Oh lord trouble so hard [...] nobody know my troubles but God* », « Personne ne sait mon tourment à part Dieu ». Peu importe le nom de Dieu, c'est une force immanente, mais ce personnage qui repart vers la lumière et en même temps vers la fin, je trouvais que ça marchait bien. J'aurais pu terminer sur quelque chose de beaucoup plus lourd, faire un choix plus lyrique et sombre mais pour moi, curieusement, c'était une fin comme heureuse, comme une libération en fait. On sort de cet antre de cris, de douleur, d'incompréhension, de refus, de rejet, Louis marche vers la lumière et Moby retentit dans toute sa gloire. C'est une chanson qui est assez victorieuse, assez agréable, assez explosive. J'étais content de terminer ainsi.

⁵ O-Zone, *Dragostea Din Tei*, 2004. Prix Écho de la meilleure chanson internationale, <https://www.youtube.com/watch?v=jRx5PralUdY>

⁶ Dion C., *On ne change pas*, 1998. <https://www.youtube.com/watch?v=VUWcik-m6DI>

⁷ Moby, *Natural Blues*, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=yW5dy5uqptI>

« Samedi 23 juillet 1988. Test positif.

25 juillet 1988. Ai perdu mon stylo. Un chanteur d'opéra en train de jouir. Incident diplomatique avec Théophile.

Dimanche 31 juillet 1988. Suis allé à Besançon. Vendredi, il pleuvait. Regarder "tout comme la dernière fois". Nouvel appartement de Denis et Pascale. Conversation difficile avec Dominique sur les résultats du test. Rencontre de Ron (pour la première fois). Alec. Achat d'un polaroïd. *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski (l'avais acheté "avant"). »²

Il s'appelle Louis. Il voyage. Il rentre chez lui. Il va rendre visite à sa famille qu'il n'a pas vue depuis plus d'une dizaine d'années. Il a quelque chose à leur dire. Qu'il ne dira pas.

Il regarde le monde qui défile en une succession d'arrêts sur image. Des flamands roses, un jeune homme au bord de la route, son regard. Il ne le reverra jamais. Il attrape ce regard en train de le regarder.

Dans ces premiers plans du film de Xavier Dolan, Louis, qui regarde par la fenêtre, est un « être[s] regardé[s], dans le spectacle du monde »³. Spectacle du monde, scène du théâtre et de la vie familiale, *Juste la fin du monde*, adapté de la pièce que Jean-Luc Lagarce écrivit en 1990, est une plongée dans les liens familiaux qui unissent, séparent.

On ne peut pas vraiment parler d'action dans le théâtre de J.-L. Lagarce ; la dramaturgie de ses pièces n'aboutit pas à une catharsis qui viendrait dénouer les tensions, car l'univers de la dispute, des non-dits (malgré la tentative de dire au plus précis), est sans fin. Il écrit la vie quotidienne dans les sphères familiale, amicale, et artistique (le quotidien d'une tournée de théâtre dans *Le voyage à La Haye*⁴, le retour à la maison d'un fils dans *Juste la fin du monde*...) Cette dramaturgie de l'intime, où l'autobiographie a une grande part, tourne autour de l'enjeu central de la parole, l'enjeu de dire quelque chose et qui pourtant donne lieu à des silences, des ressassements, des tâtonnements dans le discours des personnages : une parole cherche à se dire sans jamais y parvenir.

Le début du film donne à voir la *schize qui nous intéresse entre la vision et le regard*⁵ ; cet Autre regard sur le monde que Lagarce exprime dans son *Journal* : au sortir de l'hôpital, après avoir appris sa maladie, il va prendre un café « comme je le ferais en d'autres circonstances et pour d'autres événements, mais, et c'est de cet instant-là que cela date, je regardai le Monde et ses habitants autrement. »⁶ L'annonce du réel de la maladie, avec le compte à rebours de la mort qu'elle implique, force un instant de voir qui est le début d'un Autre regard. Lagarce consigne

¹ Avant de choisir le titre *Juste avant la fin du monde*, J.-L. Lagarce avait nommé sa pièce en cours d'écriture *Quelques éclaircies*.

² Lagarce J.-L., *Journal Vidéo*, texte du film, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 32-33.

³ Lacan J., *Le Séminaire*, livre xi, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 87.

⁴ Lagarce J.-L., « Le voyage à La Haye », *Trois Récits*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2001.

⁵ Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre xi, *Les quatre concepts...*, op. cit., p. 85 & 91.

⁶ Lagarce J.-L., « Projet d'un journal vidéo », *Journal Vidéo*, op. cit., p. 16.



les faits importants de sa vie dans son *Journal* ; on y lit notamment que quelques jours après l'annonce de sa maladie, il perd son stylo, puis il achète un polaroid. L'instant de voir, qui fait « suture, jonction de l'imaginaire et du symbolique »⁷, opère un bouleversement du sujet dans « la hâte, l'élan, le mouvement en avant »⁸. La fulgurance de cet instant de voir précipite un Autre regard sur le monde. Dans le récit *Le Voyage à La Haye*, où il narre quelques jours d'une tournée avant une hospitalisation, Lagarce évoque une gêne persistante récemment apparue (en lien avec sa maladie, c'est un an avant sa mort), qui consiste en un nuage qui vient voiler sa vision : une tâche. « Lorsque nous sommes arrivés à La Rochelle, le mardi de la semaine précédente – nous étions maintenant en février – j'avais une gêne de plus en plus pénible à l'œil droit et je ne cessais, d'un geste machinal, régulièrement, de vouloir chasser un léger nuage que je croyais avoir sans cesse devant moi et qui m'empêchait de lire ou d'écrire et ne cessait de me fatiguer. »⁹ « C'était un léger nuage et rien de plus. »¹⁰ (dit-il à son proche collaborateur artistique, minimisant la maladie). Cette tâche qui gêne la vision matérialise la nature de cet Autre regard qui n'est pas simplement un nouveau regard sur les choses mais un regard tâché qui inclut le spectre de la mort.

« Louis — C'est comme la nuit en pleine journée, on ne voit rien, j'entends juste les bruits, j'écoute, je suis perdu et je ne retrouve personne. »¹¹

⁷ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts...*, op. cit., p. 134.

⁸ *Ibid.*

⁹ Lagarce J.-L., « Le Voyage à La Haye », op. cit., p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2016, p. 79.



Xavier Dolan, dans son dernier film *Juste la fin du monde*, utilise les cadrages de manière originale : un format 16:9 aux plans très serrés, au plus près des visages des personnages, pour en saisir toutes les nuances, et retranscrire leurs sentiments. Ce n'est pas la première fois que le réalisateur a recours à des cadrages originaux pour faire passer des émotions précises. Son long-métrage *Mommy*¹ en est l'un des exemples les plus significatifs. En effet, la majeure partie du film a été tournée en format 1:1, format généralement utilisé par les photographes pour les portraits. Au cinéma, c'est inhabituel et singulier, au point que, lorsque nous avons organisé, dans l'institution où j'exerce, une projection-débat, le technicien, très ennuyé, m'a appelé pour m'expliquer que l'image du film ne rentrait pas dans le cadre et qu'il n'arrivait pas à la projeter en 16:9 !

Une problématique qui s'est également présentée lors de la diffusion de *Mommy*, par Netflix, la chaîne de télévision payante a changé le format du film, sans en référer à son auteur. Suite à cela, X. Dolan leur a écrit une lettre ouverte leur expliquant l'importance de ce ratio 1:1 : selon le cinéaste, le format « 1 pour 1 » transmet un *sentiment d'oppression*. Il ajoute que les brefs passages de *Mommy* réalisés en 16:9 renforcent le pouvoir émotif de ces scènes où le carré devient rectangle. La première fois que cela intervient, à la grande surprise des spectateurs, c'est lorsque le protagoniste principal élargit le cadre comme il ouvrirait des volets. Il respire, l'avenir s'ouvre à lui. En effet, l'existence de Steve est difficile. C'est un adolescent étiqueté TDAH (trouble du déficit de l'attention avec hyperactivité), qui s'est fait renvoyer de son centre de rééducation fermé parce qu'il avait mis le feu au réfectoire, blessant grièvement l'un des pensionnaires. Sa mère, Diane, dite *Die*, veuve et sans emploi, n'a pas eu pas d'autre choix que de le récupérer chez elle. Steve est « à la fois fétichisé comme un prince et ravalé au rang de déchet encombrant »² par sa mère. Un troisième personnage clé « décomplete le couple mère-fils »³ : il s'agit de Kyla, la voisine enseignante, en congé sabbatique suite à la mort de son propre fils. Kyla devient l'amie de Die et le professeur de Steve. Normand Chabot⁴ dit de cette relation que c'est une tentative de thérapie réciproque qui, *in fine*, ne marchera pas. Après une violente altercation entre Kyla et Steve, ce dernier, pour la première fois, présente des excuses sincères à sa protectrice et lui offre un bracelet de nouilles en guise de réparation. Il lui fait même une confidence : « j'aime ça quand tu m'enseignes ». Puis, il s'ouvre la possibilité d'un avenir : entrer dans une école d'art prestigieuse. C'est à ce moment de jonction que la scène suivante passe en 16:9. Dans un écrin sublime, avec une lumière douce de fin d'après-midi d'automne, Steve écarte littéralement de ses mains les deux bandes noires de part et d'autre

¹ Dolan X., *Mommy*, film canadien, 2014.

² Terrisse C., « Un film symptôme », *Lacan Quotidien*, n° 436, 5 novembre 2014. www.lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2014/11/LQ436-pdf

³ Heiselbec D., « "Mommy", un Nom-du-Père », *Lacan Quotidien*, n° 434, 25 octobre 2014. www.lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2014/10/LQ434-pdf

⁴ Chabot N., « *Mommy in the pocket* », *Lacan Quotidien*, n° 436, *op.cit.*

de l'image, comme un rideau ou une porte d'ascenseur, créant une sensation soudaine de liberté, d'ouverture et d'espoir. Il élargit son horizon, au sens propre et figuré. Une respiration de courte durée. Au moment où Diane lit une lettre d'huissier qui la met en demeure de payer les réparations suite à l'incendie causé par son fils, l'image rétrécit à nouveau : fin de l'espérance, la réalité les rattrape. Faux espoir, illusion de l'image.

Une deuxième séquence en 16:9 survient dans *Mommy*, qui transmet là encore émotions positives et perspectives heureuses. Cette fois, il s'agit d'une rêverie à laquelle se laisse aller Diane. Elle fantasme l'avenir de Steve, idéalisant sa vie future : jeune diplômé puis, jeune père. Les images sont floues, la lumière forte, la caméra tournoie, la bande-son composée par Ludovic Einaudi, *Expérience*⁵, est une boucle musicale. Nous entrons dans une transe comme les derviches tourneurs. Mais tout s'arrête brutalement. Die, au volant de la voiture, est ramenée à la réalité par la voix de Steve qui lui signale que le feu est passé au vert. De nouveau, la perspective se rétrécit et les lendemains s'assombrissent... Au point de terminer le film par un écran noir, dernière image avant le générique. Elle interrompt la course de Steve semblant se précipiter vers le bout d'un couloir pour se défenestrer. Une issue fatale également suggérée par la musique finale, *Born to Die*, chanson de Lana Del Rey⁶ dont le titre est équivoque : « naître pour mourir », *Die* étant aussi le surnom de la mère de Steve.

⁵ Einaudi L., *Expérience*, Album *In a Time Lapse*, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=hN_q_nGv4U

⁶ Del Rey L., *Born to die*, Album *Born to die*, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>



LES DÉCLINAISONS DU MALENTENDU

Baturalp Aslan

Xavier Dolan nous raconte des histoires de personnages qui font le pari de croire au malentendu de l'amour. Au-delà du style cinématographique, ses films font série car ils montrent les limites que ce malentendu ne cesse d'actualiser : tout en soutenant l'image idéale de l'amour, il laisse apparaître l'impossible de faire Un avec du deux.

X. Dolan a désigné après-coup ses trois premiers films, comme étant *une trilogie sur l'amour*. Dans *J'ai tué ma mère*¹, portrait d'un fils mal aimé, l'hainamoration entre mère et fils est au centre du film. Son second, « une fabulation visuelle »², baptisée *Les amours imaginaires*³, raconte l'amour sans retour qu'adressent deux amis à un bel éphèbe séducteur qu'ils idéalisent. Dans les ralentis, pareils à des tableaux aux costumes et couleurs méticuleusement assemblés, « ils hallucinent un amour »⁴. Et, le spectateur avec eux. Une scène furtive annonce pourtant la fin, dans une librairie, le bel ami vient lire ce passage à ses prétendants : « Quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et toujours manqué, c'est que – *Jamais tu ne me regardes là où je te vois.* »⁵

La citation de Lacan dénude le malentendu et annonce le douloureux refus à venir.

La trilogie s'achève avec *Laurence Anyways*⁶ dont le personnage éponyme change de sexe ; d'un homme il devient une femme. Laurence se voue toute entière au regard omnivoyeur de l'Autre, fut-il désapprobateur. À la journaliste, qui lui demande si les regards lui importent, elle répond : « Bah ! Et vous ? Vous avez besoin de l'air pour respirer, non ? » Regardée de partout, elle se fait *la femme de tous les hommes*. Sur une autre scène cependant, son amour pour sa femme, Fred reste inchangé. Si Laurence parvient à faire tenir sa position d'homme qui aime une femme avec celle de la femme de tous les hommes, ce n'est pas soutenable pour Fred. Quand Laurence lui demande ce qu'elle pourrait désirer de plus que leur amour si parfait, elle répond simplement : un homme.

Dans son dernier film, *Juste la fin du monde*, le retour du fils prodigue dans la famille est un événement. Dolan met en lumière le rapport fantasmé que chaque membre de la famille entretient avec lui. Ils l'idéalisent ou le redoutent. Ses cartes postales – « lettres elliptiques » – sont là, épinglées aux côtés d'articles de presse le célébrant. Mais vont-ils se rencontrer vraiment ce dimanche après-midi ? Ils semblent se protéger de lui, de sa différence par un flux incessant de paroles. À moins que ce soit leur façon d'aimer. L'aiment-ils ? Et comment ? Cette étrange langue familiale, heurtée, saccadée peut faire dire à Louis :

« Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée
et indestructible encore

¹ Dolan X., *J'ai tué ma mère*, film québécois, 2009.

² Interview avec Aude Constantin, sur video.tv, mise en ligne le 7 mars 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=IXT0iSit2LI>

³ Dolan X., *Les amours imaginaires*, film québécois, 2010.

⁴ *Ibid.*

⁵ Lacan J., *Le séminaire*, livre xi, *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 118.

⁶ Dolan X., *Laurence Anyways*, film franco-québécois, 2012.



qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort
sans pouvoir et savoir jamais rien me dire. »⁷

Voilà l'énoncé qui, restant sous la barre, non prononcé, constitue le dire du film. Si Louis part sans rien annoncer, c'est qu'il se découvre *aimé comme déjà mort*.

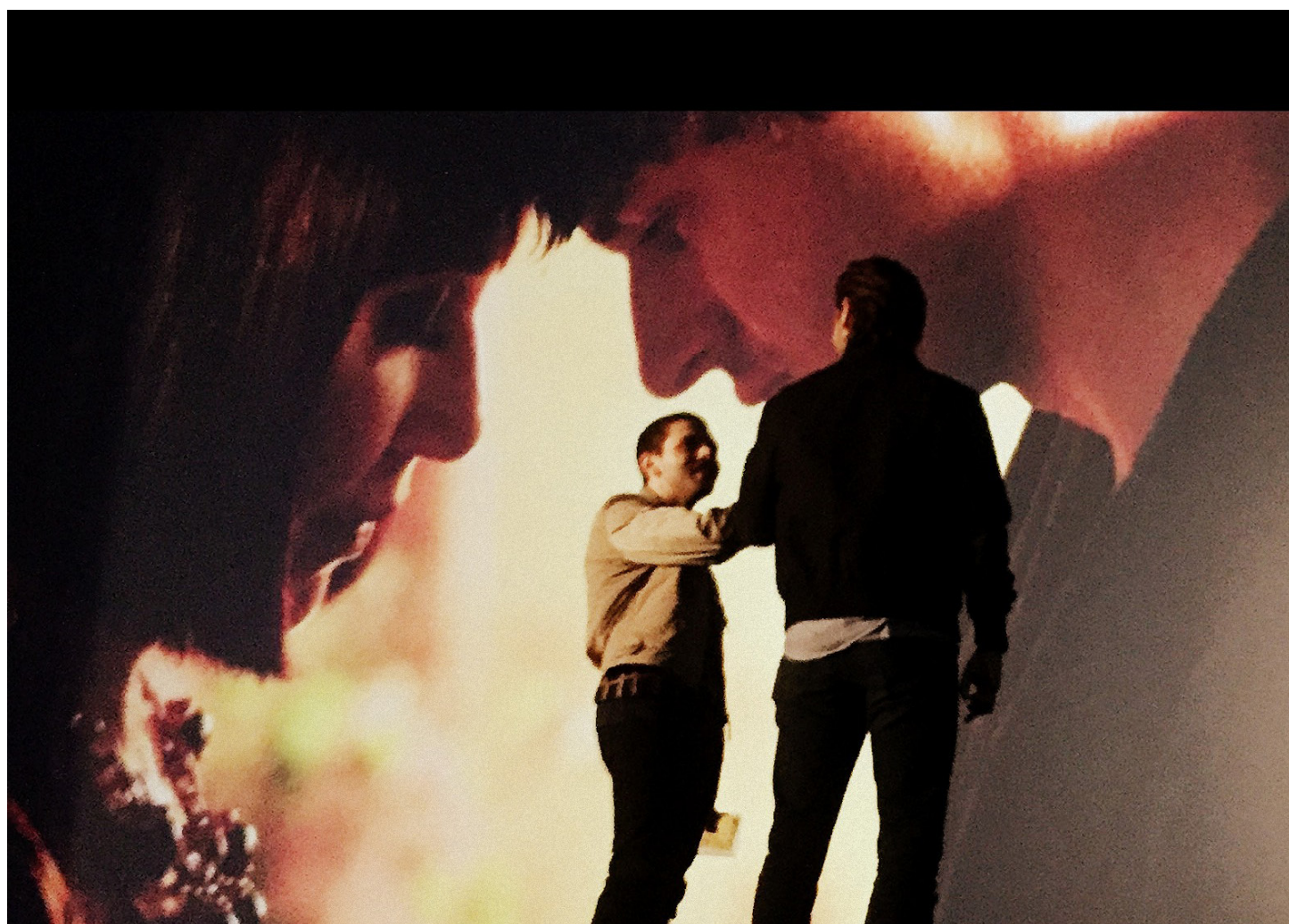
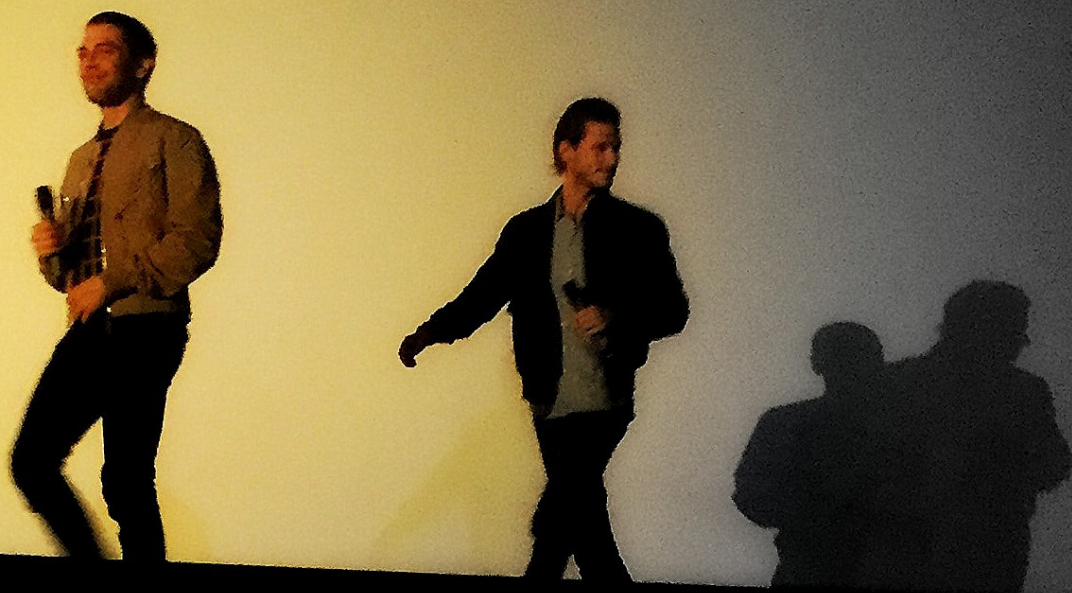
X. Dolan dit que ses personnages combattent l'ostracisme et veulent s'affirmer, se faire aimer. Mais la vie les déçoit, ajoute-t-il. L'impuissance, imaginaire, cache un impossible plus fondamental : la singularité du Un qui ne parvient pas se à loger dans l'Autre, sans reste. Le malentendu une fois dissout, les personnages de X. Dolan se découvrent bannis et livrés à leur solitude. Mais n'est-ce pas toujours le risque, de structure, dès lors que le malentendu se dévoile abruptement ?

⁷ Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, (2007), Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2016, p. 51.



JUSTE LA FIN DU MONDE

Un film de XAVIER DOLAN



Responsable de la publication : Francis Ratier ; Responsable de la rédaction : Vanessa Sudreau ; Coordinateur pour ce numéro : Patricia Loubet ; Comité de rédaction : Bertrand Condis, Patricia Loubet, Pascale Rivals ; Responsable d'édition : Véronique Foissez-Notté ; Comité d'édition pour ce numéro : Cécile Favreau, Alexandre Hugues, Anne Malric, Pascale Rivals, Laure Vessayre ; Responsable graphique : Edith Pon.

