Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

5 | 2018

Juste la fin du monde, de Lagarce à Dolan

Du verbe spectral de Jean-Luc Lagarce aux corps parlants de Xavier Dolan : comment la vérité de l'image ressuscite la parole irrésolue de *Juste la fin du monde*

Daria Bardellotto

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1420>

DOI : 10.4000/skenographie.1420

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 99-110

ISBN : 978-2-84867-5609-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Daria Bardellotto, « Du verbe spectral de Jean-Luc Lagarce aux corps parlants de Xavier Dolan : comment la vérité de l'image ressuscite la parole irrésolue de *Juste la fin du monde* », *Skén&graphie* [En ligne], 5 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1420>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Presses universitaires de Franche-Comté

Du verbe spectral de Jean-Luc Lagarce aux corps parlants de Xavier Dolan : comment la vérité de l'image ressuscite la parole irrésolue de *Juste la fin du monde*

Daria Bardellotto

- 1 Il est indéniable que l'adaptation cinématographique de *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan, sortie en 2016, trahit nécessairement – sans que le terme revête ici le moindre jugement de valeur – la pièce éponyme de Jean-Luc Lagarce. Il est moins évident de définir de quelle trahison il s'agit. À bien regarder, en effet, les dialogues du film reprennent dans leur contenu le texte de Lagarce et le récit suit l'idée de départ, ainsi que le déroulement de la pièce. Le scénario du film, espace mitoyen entre le texte théâtral et l'adaptation cinématographique, nous permet d'éclairer les aspects saillants du travail de Dolan et de comprendre comment il s'empare de l'univers lagarcien. Lorsque nous parlons du scénario du film, nous nous référons à la version dactylographiée, sans apports manuscrits, que François Berreur a déposée à l'IMEC dans le fond Lagarce. Sur la première page, le réalisateur mentionne trois versions : la « version 1 », du 30 janvier 2015, la « version 2 », du 19 avril 2015 et la « version rose » du 29 avril 2015. Dans l'en-tête des 68 pages recto-verso du scénario, figure la mention « version bleu – 19 avril 2015 » ; nous en déduisons alors que la « version 2 » correspond à la « version bleue » et que cette dernière précède de dix jours la version finale, à laquelle nous n'avons pas eu accès. C'est en lisant le film à la lumière de ce scénario que nous essayerons de comprendre les tensions qui ont animé la genèse du film *Juste la fin du monde*, du travail sur la pièce de Lagarce jusqu'à son rendu final. Avant de nous pencher sur les tensions antagonistes entre la pièce et le film, nous nous attarderons sur deux des marques de style de l'écriture de Lagarce pour comprendre comment Dolan se les approprie dans un cadre esthétique complètement autonome et original.

Dolan / Lagarce : de quelle matière les spectres sont-ils faits ?

- 2 Comme l'a remarqué Armelle Talbot¹, une des principales marques de style de l'écriture de Lagarce est l'usage d'épanorthoses, successions obsessionnelles de ratures non raturées qui font souvent l'objet d'une reformulation du temps de l'énoncé (Catherine : « Vous nous aviez envoyé un mot, vous m'avez envoyé un mot, un petit mot » ; encore Catherine : « [...] je crois, nous croyons, nous avons cru, je crois que c'est bien, cela faisait plaisir à Antoine » ; Suzanne : « parfois tu nous envoyais des lettres, parfois tu nous envoies des lettres »²). Dans *Juste la fin du monde*, cette incertitude dans l'usage des temps verbaux relève, d'une part, du choc temporel que vit la famille après le retour du Fils Prodigue, un événement qui fait brusquement ressurgir le passé dans le présent et modifie les frontières entre le temps de la mémoire et le temps de la remémoration. D'autre part, le plus-que-parfait et les autres formes de l'antériorité ne sont rien d'autre que les temps verbaux qu'utilisent les vivants pour parler des défunts.
- 3 Dans les monologues de Louis se creuse ainsi un paradoxe temporel qui s'impose dès l'*incipit* de la pièce (« Plus tard, l'année d'après - j'allais mourir à mon tour - [...] »³) et qui sera repris dans l'épilogue (« Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard »⁴). Par cette modulation particulière de la temporalité, le « je » apparaît comme une voix d'outre-tombe qui parle *a posteriori*, après avoir vécu sa propre mort. De même, tout en n'étant pas au courant de sa mort imminente, la mère, Antoine, Suzanne et Catherine s'adressent à lui comme à une présence spectrale, à un revenant qui leur rend visite depuis le royaume des morts. Leurs discours ressemblent moins à des « oraisons funèbres »⁵ qu'à des apostrophes pour un fantôme qui se manifeste à eux sans préavis, pendant un court moment. C'est la dernière occasion de lui faire part des pensées qui les ont hantées après sa disparition en espérant obtenir de lui une réponse.
- 4 D'autres éléments contribuent à dépeindre Louis comme un mort-vivant : personne ne sait où il habite, ce qu'il fait exactement, ni d'où viennent ses cartes postales impersonnelles aux « phrases elliptiques ». À la question : « Tu as fait bon voyage ? », Louis répond : « Il ne faut rien exagérer, ce n'est pas un grand voyage⁶ ». Et si ce voyage n'était pas un simple déplacement géographique, mais une traversée fantasmatique des seuils, pour lui si labiles, entre la vie et la mort ? Le titre de la pièce assume dès lors une signification particulière : que serait-elle, cette fin du monde, sinon une sorte d'apocalypse, littéralement une « révélation », permettant enfin à ce fantôme pris dans un entre-deux de rejoindre le néant en paix avec les vivants ? (Prologue : « de nombreux mois que j'attendais d'en avoir fini »⁷ ; scène 10 : « au début ce que l'on [...] espère c'est que le reste du monde disparaîtra avec soi [...]. Tous partir et m'accompagner et ne plus jamais revenir. [...] ensuite on songe, je songeai, on songe à voir les autres, le reste du monde, après la mort »⁸). Cette pièce peut donc être lue comme la rêverie désespérée d'un personnage, et à travers lui de Jean-Luc Lagarce, qui *revient*, une fois mort, pour regarder vivre les vivants et pour annoncer, sans savoir le dire, l'impossibilité de tout autre retour : la fin de la fin.
- 5 Les « ratures non raturées », dont la remise en cause de la temporalité n'est qu'une des possibilités, participent d'une deuxième dynamique de l'écriture de Lagarce que l'on pourrait nommer tension procrastinatrice. On entend par là une sorte d'impulsion de

l'écriture à retarder, par des autocorrections mais aussi par des revirements et des digressions, la chute de l'énoncé, autrement dit, la raison de son propre commencement. Dans le prologue, le contenu essentiel qui serait « je décidai de retourner les voir [...] pour annoncer [...] ma mort »⁹, est morcelé par une série d'éléments procrastinateurs, qui éloignent le moment de dire, de dire la vérité fatale du mot « mort ». À côté de cela, il existe également une tendance à revenir sur ce qui vient d'être dit, une fois qu'il a - enfin - été dit. Toujours dans le prologue, après avoir osé prononcer la raison du voyage (« annoncer ma mort »), l'écriture s'attarde sur ce dernier élément. Le verbe « dire » est redéfini par le verbe plus solennel « annoncer » et les raisons de ce dire sont expliquées. L'écriture retarde donc le moment de « la suite », et revient sur elle-même, sur les énoncés précédents, les développe, les corrige, les ponctue de nouvelles nuances. Ainsi, une fois que l'horizon difficile à apprivoiser du « devoir dire » se fait parole, l'écriture préfère s'y attarder plutôt que se confronter à un nouveau « devoir dire ». D'où le mouvement circulaire qui caractérise l'écriture de *Juste la fin du monde* : retarder le dire, le dire enfin, revenir sur ce que l'on vient de dire pour temporiser face aux nouvelles nécessités discursives. Derrière cette écriture lacérée qui jaillit du besoin de la verbalisation et de l'angoisse de mettre en mots, de l'obsession de ce qui a été dit et de l'impératif de le modifier, de le corriger, de lui ôter sa détermination épouvantable, s'affiche le mobile de la pièce, dont l'histoire du retour de Louis et de son échec, est le parfait pendant narratif.

- 6 Si, à travers la tragédie de Louis, *Juste la fin du monde* nous parle de la vie comme expérience rétrospective et, à la fois, du besoin et de l'horreur de mettre en mot la fin, Xavier Dolan prend le contre-pied de Lagarce en rendant le présent à sa présence. Au cours de la genèse du film, les fantômes et les fantasmes immatériels du texte lagarcien prennent corps et se donnent à voir. Tout en puisant à pleine main dans le texte de la pièce, le réalisateur sélectionne, tranche, matérialise et arme d'une structure narrative linéaire, ainsi que d'un décor extrêmement détaillé, le *discontinuum* dramatique de Lagarce¹⁰. Ces aspects de l'adaptation relèvent certainement du choix du *medium* cinématographique et de ses exigences de visualisation. Toutefois, cette tendance à la détermination, qui peut être structurelle, psychologique, sociologique, spatio-temporelle, finit par assumer une valeur poétique qui dépasse largement la contrainte technique. La transposition filmique ôte à la pièce une partie de ses fluctuations, entre le passé et le présent, entre la vie et la mort, entre les fantômes et les réalités, pour les réinjecter dans un cadre sémantique où les souvenirs et les pensées sont transformés systématiquement en sensations physiques, en corps, en objets, ce qui fait de ce film une œuvre indépendante qui interroge et défie sa source.

Louis entre théâtre et cinéma : du fantôme au corps

- 7 Le personnage de Louis, fantôme insaisissable pour ses proches, voix qui fantasme le cauchemar du retour pour le lecteur, devient, dans le scénario et dans le film de Dolan, sans plus aucune ambiguïté, un être en chair et en os, bien enraciné dans un espace-temps concret et défini. Le réalisateur arrive à ce résultat à travers une opération préliminaire : il réduit considérablement voire abandonne les scènes de la pièce où Louis se met à nu et raconte sa tragédie à un lecteur / spectateur inconnu : le prologue, les scènes 5 et 10 de la première partie, la scène 1 de la deuxième partie, l'épilogue. Il s'agit des moments où ce personnage se plonge dans la phénoménologie mentale de son drame

et fantasme la vie après sa mort, spéculations qui nous amènent à supposer que, entre un monologue de Louis et le suivant, Lagarce mette moins en scène une douloureuse tranche de vie familiale qu'une vision hallucinée de ce même personnage imaginant son retour à la maison une fois défunt. En supprimant la quasi-totalité des monologues du protagoniste (exception faite pour les quelques phrases du prologue en voix *off*), en réduisant le temps de parole de Louis à ces « deux ou trois petits mots » que les autres personnages lui reprochent, en lui ôtant la possibilité d'expliquer au spectateur son vécu, on perd un certain accès à l'intériorité du personnage de Louis, et plus spécifiquement à l'expression de sa rage, à ses regrets et remords, à sa soif de vengeance contre une famille qui n'a pas su l'aimer comme il l'aurait voulu, à la haine pour les vivants d'un homme destiné à mourir. Mais surtout, l'adaptation cinématographique évacue de cette manière le paradoxe temporel qui fait de *Juste la fin du monde* une pièce qui se déroule essentiellement dans un futur antérieur. Dolan transforme ainsi le personnage de Louis de sujet textuel et métatextuel du récit en l'objet fuyant du regard des autres personnages.

- 8 En revanche, le réalisateur restitue une autonomie au personnage de Louis en lui inventant un corps, un corps désirant. Si dans la pièce, son homosexualité n'est évidente que pour un public qui instituerait un parallèle entre son histoire et la biographie de Jean-Luc Lagarce, dans le scénario tout comme dans le film, l'éros de Louis devient un moment autonome du drame, explicite : dans un film de 2016, l'homosexualité ne relève plus d'aucun tabou, même si la famille de Louis, restée confinée dans un milieu social provincial et assez fermé, en parle de manière réductrice, stéréotypée ou distante. Avant son arrivée, la mère justifie sa tenue excentrique en expliquant à Suzanne : « une mère a le droit d'impressionner son fils. Louis aime la mode, les couleurs, comme tous les gays, quoi ». Plus tard, dans la chambre, Suzanne ironise sur les raisons qui ont poussé son frère à revenir : « Alors tu vas nous présenter quelqu'un ? T'es enceinte ? », non sans associer, plus ou moins volontairement, sa sexualité à la féminité. Une fois seule avec son fils, la mère demande à Louis s'il habite toujours « dans le quartier des gays ». De son côté, de manière assez froide, Antoine communique à son frère le décès de leur ancien voisin, et, ayant lu de l'hésitation sur le visage de son frère, il précise : « Pierre Jolicœur. Ton Pierre ».
- 9 Tout comme les personnages, pour le réalisateur aussi l'homosexualité de Louis devient un aspect non négligeable de sa caractérisation. Dolan n'hésite pas à représenter un souvenir érotique de Louis, réveillé par un matelas poussiéreux abandonné dans le débarras de famille. Par un *flash-back*, prévu dans le détail dès le scénario et complètement absent dans la pièce, Louis se remémore la rencontre sexuelle de ses quinze ans avec son jeune voisin qui se poursuivait, dans le scénario, par une scène de voyeurisme : Louis et Pierre espionnaient, en effet, le corps nu d'Antoine, âgé à l'époque de vingt-deux ans, faisant l'amour avec une jeune femme pendant qu'« une télévision hors cadre fait danser sur leurs corps des taches de lumière d'un gris argenté » (scène 63). L'homosexualité de Louis, opposée à l'hétérosexualité de son frère, participe du processus de matérialisation mis en place par Xavier Dolan qui sort Louis de son existence vocale pour lui rendre un corps, et à travers ce dernier, une dimension historique.

Les maisons d'une « gaie bleue » : quand le temps devient un vol d'oiseau

- ¹⁰ La question de l'espace-temps de Louis et, par conséquent, des autres personnages du récit, est une des différences fondamentales entre la pièce et son adaptation cinématographique. Le récit de Lagarce est extrêmement dématérialisé. L'espace qu'habitent les personnages n'est pas rendu de manière tangible ; des lieux concrets peuvent être évoqués mais uniquement en tant que réminiscences d'un passé plus au moins proche (le débarras, le souvenir de l'arrivée à la gare de Louis) ou en tant que lieux d'errances imaginaires (Hôtel d'Angleterre, Neuchâtel, Suisse, Hôtel du roi de Sicile)¹¹. Aucune indication n'est donnée sur l'espace scénique. Tout nous amène à penser que le seul véritable espace de la pièce n'est pas « la maison de la mère et de Suzanne », comme l'annonce la seule didascalie du texte, mais la conscience de Louis. Dans le scénario et dans le film, au contraire, Louis voyage dans un espace qui a toutes les marques de la réalité. Sans différences significatives du scénario au film, l'histoire de Louis commence dans un avion, se poursuit à travers les différents paysages, assez connotés sociologiquement, qui défilent tout au long de l'autoroute, et s'arrête au seuil de la maison de famille, dont nous découvrirons ensuite les différents espaces : le salon, la chambre de Suzanne, la remise dans le jardin, la véranda, le grenier et la voiture d'Antoine, sorte de prolongement mobile de l'espace familial. Le récit filmique se conclut au moment où Louis sort définitivement de la maison, dans une circularité presque parfaite, qui attribue à chaque moment de la narration son espace propre. À côté de ce décor principal, il existe un autre espace qui hante la narration de Dolan : l'ancienne maison de famille. Louis avoue à Suzanne : « j'aurais voulu voir l'ancienne maison ». Il ne la verra plus en effet, mais elle sera figurée pour le spectateur pendant le souvenir de l'amour de Louis adolescent ; elle sera appelée dans le scénario « maison 1990 ». Ce chronotope a la fonction évidente de matérialiser, encore plus que les souvenirs en *flash-back*, le plus immatériel des espaces de Louis : celui du temps perdu.
- ¹¹ L'invention de l'espace va de pair, chez Dolan, avec l'objectivation du temps. La dilatation temporelle du dimanche en famille, « durant près d'une année entière »¹², est rendue dans le film à travers plusieurs opérations de spatialisation. Comme souvent dans les adaptations cinématographiques, le flux invisible du temps de la parole se métamorphose en temps solaire. Louis atterrit avant le lever du soleil, arrive à la maison à 13 heures et repart à 16 heures, en dessinant ainsi une parabole qui va de l'aube, métaphore du début du temps humain, jusqu'à la fin de l'après-midi. Le film s'arrête avant le temps de l'apocalypse, qui est tout de même signifié dans le morceau de Moby qui accompagne le générique de fin (à la place du « Bublé » prévu dans le scénario) : « *Went in the room, didn't stay long, looked on the bed and brother was dead* ». Le frère de la chanson évoque inmanquablement Louis. Le temps est objectivé également à travers le temps atmosphérique, comme le montre la réplique de Suzanne, « c'est cette canicule de merde, là, qui nous rend fous, tous », motif qu'Antoine reprendra dans la scène 56 du scénario et qui sera également évoqué par la mère avant la scène du dessert. La pesanteur du temps du récit de la pièce, qui ne semble jamais venir à bout de ses propres propos, est ainsi figurée à travers la chaleur oppressante qui, au fur et à mesure que la tension entre les personnages monte, se fait de plus en plus insoutenable.

- 12 La dernière concrétisation du temps passe simplement à travers l'objet qui par excellence l'évoque. En plus de sa montre et de son téléphone portable, que Louis vérifie pour mesurer le temps qui lui reste (scène 53 : « *Louis retrousse sa manche. Dévoile sa montre. Il en compare l'heure avec celle de la grande horloge dans l'entrée. Il sort son téléphone, en consulte l'heure. Il ajuste l'heure sur sa montre, et sur la grande horloge. Tout est bien* »), deux horloges jouent un rôle essentiel. La première est celle du cadran de bord de la voiture d'Antoine. Au moment où ce dernier la quitte, nous lisons dans le scénario :
- Antoine claque la porte avec force, et dérègle le système interne de la voiture. À ce moment précis, l'heure sur le tableau de bord, changeant de 3h38 à 3h39, réagit à l'impact ; un bug remplace l'heure par la durée restante de notre film ; 0h10 min.
- 13 Par ce clin d'œil au spectateur, Dolan prévoyait de mettre en abîme le temps du film dans le récit, de sorte à clore encore plus sur elle-même la temporalité pour afficher aux yeux du spectateur le compte au rebours qu'il vit depuis le début du film. Cette idée, qui ne sera toutefois pas retenue dans le film, métaphorise de manière très claire l'interprétation que Dolan fait du temps dans *Juste la fin du monde* : il remplace la temporalité au futur antérieur de la pièce par la figure du *count-down* dans laquelle le paradoxe temporel se dissout au profit d'un temps linéaire qui dessine une progression inversée.
- 14 L'autre horloge signifiante dans le film est bien sûr la pendule à coucou, qui marque le début du dimanche en famille de Louis et sa fin. Elle est décrite au début du scénario dans la scène 23 :
- Dolly in rapide sur un coucou au mur. Une pièce vétuste tout en bois sombre. Il sonne ; une gaie bleue retentit avec énergie. Il est 13h.
Scène 88 : Louis est toujours là. Au mur, la trotteuse de l'horloge parcourt les dernières secondes avant de frapper les 16h. Louis la regarde doucement. 5... 4... 3...
2... 1...
- 15 L'horloge participe aussi de la figure temporelle du compte à rebours, mais cette fois il ne s'agit plus uniquement du temps du film. Dans les dernières pages du scénario nous lisons :
- Le coucou sort, mais avec lui... Une nuée d'oiseaux véritables, qui traversent le couloir et foncent vers Louis [...]. Flou, crane down au ralenti vers le sol où l'on attrape, en fin de vol, une plume d'un bleu pur, voltigeant avec indolence, chutant.
- 16 Dans le film, un seul oiseau sort de la maisonnette de l'horloge et le film se conclut, non sur la chute lente d'une plume bleue, mais sur le plan des dernières respirations du corps de la gaie bleue agonisant à terre. Un détail du film, prévu depuis le scénario, fait sens dans ce contexte. Avant le repas (scène 41), « Catherine attache aux verres de tous un petit ornement artisanal visant à les identifier ». Le marque-verre destiné à Louis est « un petit oiseau en porcelaine », évidemment de couleur bleue dans le film. Dans la dernière étape du processus de création, Xavier Dolan semble pousser jusqu'au but une idée qui serait restée plus vague avec l'épilogue prévu par le scénario : le petit oiseau, prisonnier de la maison du temps dont la fuite ne peut qu'entraîner sa mort n'est personne d'autre que Louis.

Dire ou ne pas dire la fin du monde : de l'échec du retour à la délivrance par l'image

- 17 La tension vers la procrastination, qui marque aussi profondément l'écriture de Lagarce, perd sa centralité dans l'adaptation de *Juste la fin du monde*. Tous les personnages se libèrent de ce trait de langage, dès l'écriture du scénario, ou par le jeu d'acteur dans le film. Tous, sauf Catherine. Non seulement ses répliques gardent les ratures non raturées de l'écriture de Lagarce, mais l'interprétation de Marion Cotillard les accentue sans cesse, jusqu'à en faire un véritable trait distinctif de son personnage. La parole qui a horreur de dire et qui tourne sur elle-même dans la pièce trouve son contrepoint dans cette parole cinématographique, plus concrète, qui hésite par la peur de mal s'exprimer ou d'être déplacée dans une situation sociale difficilement maîtrisable. Ce personnage, le seul à remémorer la « crise de langage » de l'écriture de Lagarce, dans ses hésitations, ses balbutiements, ses retours en arrière, est paradoxalement la figure qui permet à la narration d'avancer jusqu'à des horizons insoupçonnés, très implicites dans le film, mais que le scénario aide à repérer.
- 18 Dans l'adaptation de Dolan, Catherine, comme déjà chez Lagarce (Suzanne : « et avec elle Catherine, elle, tu te trouveras, vous vous trouverez sans problèmes, elle est la même, vous allez vous trouver »¹³) est, en quelque sorte, l'alter-ego de Louis : l'un comme l'autre périphériques à la famille, ils partagent le tempérament silencieux et la capacité d'écoute, suffoquée chez les autres personnages par leur besoin d'exprimer le mal-être provoqué par le départ et ensuite par le retour impromptu de Louis. Catherine, qui ne l'a jamais vu auparavant, est paradoxalement la seule à le comprendre. Leur empathie est figurée à l'écran lors de leur premier véritable contact, après les présentations rituelles. Un long échange de regards leur permet en effet de dire, au-delà des mots, des vérités inavouables. C'est peut-être à ce moment-là que, en scrutant les cernes de Louis jusqu'au profond de ses yeux, elle a pour la première fois l'intuition de la raison qui l'a poussé à revenir. Plus tard, quand Louis est seul dans le débarras, elle ose enfin mettre en mots ce que sa sensibilité lui suggère en lui demandant, après une longue hésitation : « combien de temps ? » (Scène 67). Si dans le film le spectateur reste dubitatif sur le sens de ce court dialogue, dans le scénario, il n'y a pas d'ambiguïté : Louis comprend à ce moment que Catherine sait pourquoi il est là et que le temps dont elle parle est le temps qu'il lui reste à vivre (« *Louis acquiesce docilement [...]. Il reste seul, interdit par la clairvoyance de cette belle-sœur attentive* »).
- 19 Plus tard, après le dessert, quelques instants avant que Louis n'avoue qu'il « doit partir », Antoine aussi, sans besoin de mots, découvre le secret de Louis. Le scénario explique :
- Et, puis dans ces instants d'inexplicable lucidité où seuls les frères et sœurs, soudain, peuvent franchir le mur de l'esprit, et deviner les uns des autres les pensées les plus secrètes, Antoine additionne les indices, et résout l'énigme de cet après-midi en famille. [...] Catherine s'assoit sur ses mains, nerveuse. Louis la regarde ; aurait-elle dit quelque chose à Antoine ? Louis sourit. Catherine lui fait « non » de la tête.
- 20 Dans l'adaptation de Xavier Dolan, Catherine et Antoine – sans que Louis ait besoin de se livrer à la confession impossible et qu'il ne saura pas faire – comprennent ce qu'il faut comprendre. Louis n'est donc pas retourné en vain : malgré les difficultés de communication verbale qui caractérisent cette famille, les messages passent à travers ces

échanges de regards que seul le cinéma peut transformer en véritables dialogues. La parole irrésolue de Lagarce sort de son impasse à travers l'image. Dans l'une des dernières scènes du scénario, ce constat devient une véritable déclaration de poétique :

Seule Catherine reste là, immobile. Louis prend la hanse de son sac et la glisse sur son épaule. Catherine hésite à parler. Elle ouvre la bouche, puis se désiste. Louis élève lentement son doigt contre ses propres lèvres, invitant Catherine au secret... éternel. Elle cligne lentement des yeux, lui faisant comprendre qu'elle ne dira rien. Elle sourit tristement, puis va rejoindre les autres sur la véranda.

- 21 Si l'histoire de Louis est chez Lagarce une métaphore de l'impossibilité de dire – car, au fond, dire c'est toujours dire la mort –, Dolan prend le contre-pied et suggère à ses personnages de juste se taire. Car les gestes, les regards, les intuitions les plus inattendues parleront à leur place. Il déplace ainsi l'espace de la communication de la dimension de la parole à la surface bouillonnante des corps. Si, dans *Juste la fin du monde*, la parole est vouée à l'échec, l'image, et à travers elle le regard, s'empare de l'espace du non-dit et le rend intelligible. Ainsi, Louis, emprisonné au seuil effrayant qui sépare la vie et la mort peut quitter la scène en paix, et en quelque sorte, Jean-Luc Lagarce avec lui.

NOTES

1. Armelle TALBOT, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques Année (...) Lagarce*, vol. IV, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 255-269.
2. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Classiques contemporains », 2012, p. 30, p. 34, p. 37.
3. *Ibid.*, p. 23
4. *Ibid.*, p. 105
5. Jean-Pierre SARRAZAC, « Préface », in Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 11.
6. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 28.
7. *Ibid.*, p. 23.
8. *Ibid.*, p. 65-66.
9. *Ibid.*, p. 23-24.
10. À ce propos et en tout ce qui concerne la « crise de langage » lagarcienne, nous renvoyons à la belle préface de Jean-Pierre Sarrazac, déjà citée, ainsi qu'à son article « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques Année (...) Lagarce*, vol. IV, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 271-296.
11. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 69.
12. *Ibid.*, p. 22.
13. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 26.

INDEX

Mots-clés : Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde, Xavier Dolan, adaptation cinématographique

AUTEURS

DARIA BARDELLOTTO

Daria Bardello est doctorante en littérature comparée à l'Université de Poitiers. Elle prépare une thèse sur les espaces utopiques et dystopiques dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, sous la direction de Christine Baron. Elle travaille sur les œuvres de la tradition utopique (More, Campanella, Sade, Zamiatine, Huxley, Orwell), sur les interactions entre littérature et cinéma et sur la littérature italienne du XX^e siècle.