

Faculté de philosophie, arts et lettres

***Juste la fin du monde*, le texte de
Jean-Luc Lagarce, la mise en scène
de François Berreuer et le film de
Xavier Dolan**

Étude comparative au prisme de l'intermédialité

Auteur : Gaëlle Payot
Promoteur : Pierre Piret
Année académique 2018-2019
Master 120 en langues et lettres françaises et romanes, finalité
spécialisée en sciences et métier du livre

Remerciements

Je remercie tout d'abord mon promoteur, Monsieur Pierre Piret, de m'avoir accompagnée durant ces deux années. Sa disponibilité constante, ses retours constructifs et ses nombreux conseils avisés m'ont aidée à améliorer le présent mémoire. De plus, son ouverture d'esprit m'a permis d'étudier deux médias si souvent dissociés : la littérature et le cinéma.

Je remercie la faculté et ses professeurs de m'avoir transmis de multiples savoirs culturels. Leurs enseignements ont été très utiles durant mes études.

Je remercie particulièrement ma famille qui durant tout mon parcours universitaire a réussi à me soutenir, me guider, me conseiller lorsque des doutes ou des peurs subsistaient. Merci à mes parents qui ont toujours confirmé mes choix, m'ont encouragée et ont cru en moi. Merci à mes frères et sœur qui m'ont épaulée au cours de ces six années.

Je tenais également à adresser mes remerciements à Charline Wallaert et à ma cousine Camille Haineaux pour leurs relectures attentives. Leurs commentaires et leurs corrections ont permis l'achèvement de ce mémoire. Ensuite, je remercie sincèrement ma maman qui durant ces nombreuses années n'a cessé de m'encourager, de me conseiller et de relire mes différents travaux.

Enfin, je remercie mes ami·e·s qui m'ont toujours soutenue. Leur présence et leur amitié, confirmées depuis longtemps pour certain·e·s et découvertes durant ces six années pour d'autres, ont été d'une grande aide lors de mon parcours universitaire.

Je pense que tout est possible à qui rêve, ose, travaille et n'abandonne jamais.

Xavier Dolan

Le présent travail sera rédigé en orthographe rectifiée. Cependant, pour rester fidèle aux citations, l'ancienne orthographe sera maintenue dans celles-ci. Ensuite, plusieurs termes, peu utilisés dans le langage courant ou d'origine étrangère, seront dactylographiés en italique. De plus, les accords ne s'appliqueront pas aux mots d'origine étrangère, même si leur usage est devenu courant dans la langue française.

Introduction

Les médias constituent aujourd'hui une part importante de la vie sociale. Reconnus comme des canaux de transmission, ils véhiculent de nombreuses informations recueillies et traitées par les citoyens. De plus en plus, ces dernières années, ils déclenchent les foules. Revendiqués comme moyen de communication et défenseurs de la liberté d'expression, ils sont dorénavant considérés par certains comme des diffuseurs de fausses informations.

Cependant, les médias n'englobent pas seulement le journalisme et ce que l'on envisage comme *mass-media* ; le terme a un sens plus large : il se rapporte également à la radio, au cinéma, au théâtre, ou encore aux réseaux sociaux. De nos jours, le terme évoque davantage un moyen, une technique qui aide les hommes à s'exprimer ou à communiquer¹. Nous estimons aussi qu'il correspond à tout outil ou à tout intermédiaire qui crée et produit des effets et du sens chez le récepteur. Dans un monde où l'interaction devient omniprésente, les médias sont aussi sujets à de multiples échanges. Ce processus, appelé intermédialité, est présent dans de nombreuses productions audiovisuelles.

L'intermédialité, concept introduit par Jonas Mekas et Dick Higgins dans les années soixante², devient depuis quelques décennies le sujet de divers travaux. Étudiée notamment à l'Université de Montréal, elle constitue un terrain d'analyses aussi important que l'intertextualité. La revue québécoise *Intermédialités* aborde ainsi la relation entre les médias afin d'approfondir les approches dans les domaines artistiques et littéraires. L'intermédialité met en avant les supports matériels, les techniques et leur efficacité. De plus, les médias produisent, au même titre que les textes, des effets. Dans ce sens, nous voulons approfondir ce concept moderne et dépasser le stade des études textuelles pour analyser des matériaux et des objets technologiques.

Dans ce mémoire, nous souhaitons étudier deux médias souvent dissociés, la littérature et le cinéma par le biais de l'œuvre de Xavier Dolan. Notre choix s'est rapidement tourné vers le long-métrage *Juste la fin du monde*. Film adapté d'une pièce de théâtre de Jean-Luc Lagarce, il conciliait autant le média cinématographique que la littérature grâce à la grammaire unique du dramaturge et grâce à la mise en scène théâtrale. Pour une analyse complète de l'œuvre, nous avons décidé d'intégrer également dans notre corpus d'étude la captation d'une mise en

¹ BALLE F., *Les médias*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017 (Que sais-je ?), p. 3.

² CLÉDER J., *Entre littérature et cinéma : les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012 (Cinéma/Arts Visuels), p. 25.

représentation, celle de François Berreur. Après de multiples recherches, nous sommes arrivés à la conclusion que cette scénographie demeurait la plus adéquate pour le présent travail.

À la suite de nos nombreuses analyses, nous constatons que les mises en scène dépassent le stade de l'adaptation classique. Chacune des œuvres appelle et démontre une approche intermédiaire. Elles opèrent constamment des jeux d'échange. Ce corpus d'étude montre qu'elles sont traversées par de multiples médias. De plus, elles entrent dans un système de tensions et de rencontres et s'influencent constamment l'une et l'autre.

Dès lors, la problématique de ce mémoire traitera de la manière dont les trois mises en scène dépassent le stade de l'adaptation classique pour devenir un réel lieu d'échanges où se jouent constamment des rapports intermédiaux.

Nous aurons, avec ces trois œuvres, l'occasion de mettre en avant le concept d'intermédialité entre le cinéma, la littérature et le théâtre, et surtout la tension constante qui existe entre les longs-métrages et les pièces de théâtre. De plus, nous verrons si ces rapports intermédiaux permettent d'ouvrir le champ d'études à des supports matériels (le décor, l'éclairage, etc.) et à des approches pluridisciplinaires telles que les études médiatiques, musicales, l'histoire de l'art, etc.

Pour répondre à la problématique, nous travaillerons en quatre temps. Chaque partie sera constituée d'éléments théoriques qui appuieront nos divers raisonnements.

Le premier chapitre, exclusivement théorique, abordera de manière approfondie la question des médias et le procédé intermédiaire. Constitué comme support scientifique, il permettra d'explicitier les concepts qui jalonnent tout notre travail. Il sera nécessaire de montrer la complexité du terme média, l'évolution et l'ambiguïté de la notion intermédiaire. Cette section sera nourrie par les théories de Simon Hagemann, Jean-Marc Larrue et Rémy Besson.

Le second chapitre proposera une introduction de la notion audiovisuelle. Une section complète traitera des médias visibles et audibles puisqu'ils constitueront une part importante de notre étude. Nous aborderons la question de la musique dans la mise en scène de François Berreur et dans le long-métrage de Xavier Dolan. Ensuite, une étude approfondira le rôle de la lumière et de l'éclairage dans les deux œuvres. L'objectif de ce chapitre consistera à démontrer que le film et la pièce de théâtre investissent des médias audiovisuels pour créer un univers intermédiaire unique et original. Nous montrerons que ce nouvel environnement ne pourra être dissocié : le son deviendra visible et le visuel audible.

Le troisième chapitre traitera principalement de la cinématographicité et de la théâtralité. Après une brève approche théorique, nous décrirons le jeu de la caméra caractéristique du cinéma et le jeu du temps caractéristique du théâtre. Le but de cette section consistera à prouver que les deux arts entrent dans une dynamique d'influences. Les deux artistes se situent dans un environnement de tensions : à l'aide des mises en scène, ils distinguent les deux médias, mais ils en abolissent également les frontières préétablies.

L'ultime chapitre aura pour sujet principal Jean-Luc Lagarce et son esthétique. Nous aborderons son œuvre *Juste la fin du monde* et la particularité de son langage. Sa grammaire, composée d'une rythmique et d'une prosodie uniques, constitue une caractéristique phare du théâtre contemporain. Nous interrogerons principalement les questions de l'intime et de l'universalité dans sa pièce. Pour ce faire, nous analyserons les costumes et les décors dans les mises en scène filmique et théâtrale. Nous démontrerons comment ces médias symbolisent les deux thèmes *lagarciens*. L'objectif de cette partie sera de prouver que Xavier Dolan revendique une pluralité temporelle tandis que François Berreux assume une mise en scène épurée.

Pour chaque chapitre, nous effectuerons une même méthodologie. Les médias seront tout d'abord analysés de manière isolée pour déceler plusieurs effets de sens. Ensuite, ils seront étudiés de manière relationnelle pour démontrer les rapports intermédiaux.

Avant de débiter l'analyse approfondie des trois mises en scène, nous allons introduire, de manière succincte, les trois artistes et l'œuvre *Juste la fin du monde*.

Présentation des auteurs

Deux sources principales se sont révélées intéressantes pour regrouper de multiples informations sur Jean-Luc Lagarce et sa grammaire unique. Il s'agit de *Jean-Luc Lagarce* de Jean-Pierre Thibaudat³ et d'une biographie disponible sur la référence électronique *Théâtre contemporain*⁴.

1 Jean-Luc Lagarce

Jean-Luc Lagarce est né le 14 février 1957 à Héricourt et est décédé le 30 septembre 1995 à Paris. Il grandit dans un milieu modeste et il entame en 1975 des études de philosophie à Besançon. Il est parallèlement élève au conservatoire de région d'art dramatique. En 1977, il fonde avec d'autres étudiants une compagnie de théâtre amateur, «Le Théâtre de la Roulotte», dans laquelle il travaille comme metteur en scène. À partir de 1981, sa compagnie théâtrale devient professionnelle et il réalise une vingtaine de scénographies en alternant des créations d'auteurs classiques et des mises en scène de ses propres textes. Il endosse le rôle d'adaptateur et d'auteur. De son vivant, Jean-Luc Lagarce verra seulement quatre de ses textes adaptés par d'autres dramaturges.

Outre son œuvre théâtrale, il a écrit trois romans, un livret d'opéra et un scénario pour le cinéma. Il a également tenu durant toute son existence un journal. Depuis son décès, de nombreuses adaptations de ses textes ont vu le jour. Il est reconnu comme un auteur phare du courant dramatique contemporain. En France, il est actuellement le dramaturge le plus joué.

Lagarce propose un renouveau de l'écriture littéraire, notamment en déplaçant la langue et la syntaxe au cœur de sa mise en scène. Il ouvre la voie à un autre théâtre, inspiré par le roman ou le dispositif cinématographique, tout en conservant aussi la tradition dramaturgique fondée sur le dialogue. Le monde de la représentation populaire, comme les bals musettes ou les cirques, le fascine. Il se nourrit de ces influences pour créer des scénographies marquées par le spectacle et la musique. Il crée des «pêlemêles» théâtraux, des pièces intermédiales.

³ THIBAUDAT J.-P., *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Culturesfrance, 2007 (Auteurs).

⁴ « Jean-Luc Lagarce : Présentation », <https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Luc-Lagarce/presentation> (Page consultée le 15/05/19).

2 François Berreur

Trois sources principales ont permis de rédiger une biographie succincte du metteur en scène François Berreur : les références électroniques *Théâtre contemporain*⁵, *Confluences*⁶ et le magazine culturel *Les Inrockuptibles*⁷.

Il naît en 1959. À Besançon, lors d'un stage de pratiques théâtrales, il rencontre la comédienne Mireille Herbstmeyer et le dramaturge Jean-Luc Lagarce. Tous les trois s'engagent alors à transformer «Le Théâtre de la Roulotte» en compagnie professionnelle. François Berreur consacre également son temps libre à répéter des pièces de théâtre et à se former en tant qu'acteur sous la direction de Jacques Fournier. En parallèle à ses études, il travaille également à Besançon en tant que comédien au Centre Dramatique de Besançon.

Il devient au fur et à mesure le plus proche collaborateur et l'assistant de Jean-Luc Lagarce. En 1991, il fonde avec lui les éditions Les Solitaires Intempestifs, dont il gère aujourd'hui les publications en tant que directeur littéraire. Le but initial de cette maison d'édition consistait à publier des textes refusés par d'autres éditeurs.

Après la mort de Jean-Luc Lagarce, il adapte plusieurs textes de ce dernier sur les planches, notamment *Juste la fin du monde* en 2007. Il est également le fondateur du site *Théâtre contemporain*, consacré à tous les auteurs dramatiques français et étrangers.

3 Xavier Dolan

Deux sources principales ont été retenues pour regrouper plusieurs informations biographiques sur Xavier Dolan : la référence électronique *Allociné*⁸ et *Xavier Dolan : L'indomptable* de Laurent Beurdeley⁹.

⁵ « François Berreur : Présentation », <https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Francois-Berreur/presentation> (Page consultée le 15/05/19).

⁶ « François Berreur : Comédien, Acteur et Metteur en scène », <https://www.confluences.org/artiste/francois-berreur/> (Page consultée le 15/05/19).

⁷ ARVERS F. et BENETIER O., « François Berreur, metteur en scène et éditeur », <https://www.lesinrocks.com/2000/11/14/musique/concerts/francois-berreur-metteur-en-scene-et-editeur/> (Page consultée le 15/05/19).

⁸ « Xavier Dolan : Biographie », <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-261433/biographie/> (Page consultée le 15/05/19).

⁹ BEURDELEY Laurent, *Xavier Dolan : l'indomptable*, Montréal, Les Éditions du CRAM, 2019 (Portrait).

Xavier Dolan naît le 20 mars 1989 à Montréal. Issu d'un milieu artistique, il s'initie au cinéma grâce à son père Manuel Taros, artiste québécois. Le réalisateur découvre les plateaux de tournage à l'âge de quatre ans. Des rôles dans des séries télévisées, des annonces publicitaires ou des longs-métrages se succèdent. Parallèlement à son métier d'acteur, il commence une carrière d'interprète de doublage.

À force de fréquenter des tournages, il acquiert des compétences pour la mise en scène. À dix-sept ans, il écrit le scénario de son premier film *J'ai tué ma mère*, sorti en 2009. Il présente ce long-métrage à la Quinzaine des réalisateurs au Festival de Cannes. C'est une année charnière puisque le cinéaste devient une réelle révélation au festival. S'en suivent de nombreux longs-métrages dans lesquels il collabore avec les mêmes actrices Anne Dorval et Suzanne Clément.

En 2014, à Cannes, il présente son cinquième film *Mommy*, qui sera récompensé du Prix du Jury. Cette récompense lui permet d'acquérir une plus grande notoriété et de collaborer avec divers artistes, comme Indochine et Adele pour la création de *clip video* musicaux. En 2015, il réalise le film *Juste la fin du monde*, sous les conseils de son amie Anne Dorval. Selon elle, le *script* paraissait idéal pour son prochain film.

L'esthétique de ses longs-métrages se marque, comme les pièces de Jean-Luc Lagarce, par le gout du spectacle, notamment le style *vintage* et l'univers des années 90. Endossant le rôle de metteur en scène, il supervise le scénario, la réalisation, les décors, les costumes et le sous-titrage de ses films.

Présentation du corpus d'étude

1 Le texte de Jean-Luc Lagarce

La pièce *Juste la fin du monde* a été rédigée en 1990 à Berlin grâce à une bourse d'écriture. Cependant, tous les comités de lecture refusent la première ébauche puisque Jean-Luc Lagarce n'est pas encore reconnu ni comme auteur ni comme metteur en scène. Une seule lecture publique a lieu au centre Georges Pompidou en 1993 avec l'intervention dans la pièce du comédien Olivier Py¹⁰.

Après une première mise en scène par le dramaturge Joël Jouanneau en 1999, de nombreuses adaptations de *Juste la fin du monde* sont produites sur les scènes nationales et internationales. En 2007, l'œuvre entre au répertoire de la Comédie-Française sous la direction de Michel Raskine. Elle est depuis enseignée dans les cours de français et fait partie du programme de baccalauréat en option théâtre¹¹.

Le récit est mince. Composé de cinq personnages (trois femmes et deux hommes), il raconte le retour d'un fils dans sa famille. Ce dernier souhaite annoncer sa mort prochaine mais d'éternelles querelles refont surface. De cette ultime visite, il repart finalement sans avoir rien dit¹². Profondément marquée par l'art du dialogue et une grammaire dramaturgique particulière, cette pièce montre un renouveau dans le dispositif théâtral contemporain. Le langage, en construction, est inscrit au premier plan de l'intrigue. Le retour du fils prodigue libère les paroles, les pensées longtemps enfouies¹³.

La pièce est composée d'un prologue, d'une première partie (onze scènes), d'un intermède (neuf scènes), d'une deuxième partie (trois scènes) et d'un épilogue.

Le prologue montre Louis seul en scène qui annonce sa mort prochaine et les retrouvailles familiales. Durant l'épilogue, le protagoniste se remémore ses derniers instants avec sa famille. Il est bientôt mort et évoque des regrets.

La pièce repose principalement sur des monologues de Louis où il évoque, de manière philosophique, son retour dans le foyer familial, sa mort prochaine, son existence, mais

¹⁰ « Jean-Luc Lagarce : Présentation », *op.cit.*

¹¹ « Juste la fin du monde : Petit historique », <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Juste-la-fin-du-monde/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/69910> (Page consultée le 15/05/19).

¹² « Juste la fin du monde : Présentation », <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Juste-la-fin-du-monde/> (page consultée le 15/05/19).

¹³ THIBAUDAT J.-P., *op.cit.*, p. 51.

également les conflits familiaux. Plusieurs soliloques sont entrecoupés par l'intervention des autres personnages. L'action semble bloquée : Louis ne parvient pas à annoncer sa mort prochaine. Tout le monde parle et dialogue, mais personne ne réussit à communiquer.

Durant les dernières scènes, le protagoniste, ne parvenant pas à s'exprimer et à expliquer son mal, décide de quitter le foyer familial. La pièce se termine sur Louis, seul, qui aurait souhaité pousser un dernier cri.

Cinq personnages composent la pièce : La Mère, Louis, le protagoniste, Antoine, le frère cadet, Suzanne, la sœur cadette et Catherine, la femme d'Antoine. Peu de traits caractérisent les différents. Au départ, le spectateur ne sait rien de ces personnages et il ne saura guère davantage à la fin de la représentation¹⁴.

L'œuvre *Juste la fin du monde* est généralement lue et vue comme une autobiographie de Jean-Luc Lagarce : un homosexuel malade du sida qui souhaite se réconcilier avec sa famille avant de mourir. Certes Lagarce s'inspire de sa propre existence, néanmoins il transforme son récit. Il n'évoque jamais explicitement l'homosexualité et la maladie de Louis. Le dramaturge joue donc avec des données de sa vie mais universalise également son intrigue¹⁵.

2 La mise en scène de François Berreur

Le 2 octobre 2007, dans la salle théâtrale MC2 à Grenoble a lieu la première représentation de *Juste la fin du monde* mise en scène par François Berreur. Le public découvre des comédiens reconnus dans le métier, notamment le pensionnaire de la Comédie-Française Hervé Pierre qui interprète le rôle de Louis. Spectacle nominé aux Molières dans la catégorie « Compagnies », il respecte globalement le texte original¹⁶.

Il conserve l'ordre et la structure de la pièce grâce aux nombreux monologues et dialogues. L'essentiel de son travail porte sur la scénographie et la mise en place de l'intermède.

¹⁴ RICHARD E. et DOQUET C., *Les représentations de l'oral chez Lagarce : continuité, discontinuité, reprise*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2012 (Sciences du langage : carrefours et points de vue), p. 6.

¹⁵ LÉCROART P. et LEPRINCE A., « Édito », dans LÉCROART P. et LEPRINCE A. (éd.), « *Juste la fin du monde*, de Lagarce à Dolan », *Skénographie. Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, n° 5, 2017 (Annales Littéraires de Franche-Comté), p. 11.

¹⁶ « *Juste la fin du monde* mis en scène par François Berreur », <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Juste-La-Fin-Du-Monde-FB/> (Page consultée le 15/05/19).

François Berreur étudie ce texte comme un spectacle où la *médialité* est importante. L'intermède, point central de la pièce, occupe une place prépondérante¹⁷.

L'intrigue est strictement identique à celui de Lagarce étant donné que Berreur maintient et conserve la structure. Les personnages sont également tous repris dans la pièce. Comme dans l'œuvre originale, les protagonistes n'ont pas des traits identitaires. Cependant, le metteur en scène impose des caractéristiques théâtrales à Louis. En effet, nous verrons que le héros dirige le spectacle tel un meneur de revue.

3 Le film de Xavier Dolan

En 2016, Xavier Dolan présente au Festival de Cannes son dernier film *Juste la fin du monde*. Accompagné d'un *casting* français, le réalisateur surprend. Jusque-là habitué à des acteurs québécois et moins reconnus, le téléspectateur découvre une autre proposition du cinéaste. Pour la première fois, il réalise une adaptation cinématographique d'une pièce théâtrale contemporaine.

S'exposant à d'éventuels reproches, il choisit de soumettre la langue de Jean-Luc Lagarce à sa propre esthétique. Il raccourcit, modifie, supprime certains passages, notamment l'intermède, non conciliable avec son scénario. Il intègre la mise en scène dans un paysage audiovisuel profondément marqué par le *vintage* et le *kitsch*. Il choisit aussi de modifier certaines caractéristiques des personnages, notamment l'âge de Louis. Ainsi, dans les pièces de Lagarce et Berreur, Louis se présente comme le frère aîné ; or ici, le héros est le plus jeune des frères.

Dans une même démarche que Jean-Luc Lagarce, Dolan introduit l'intrigue de son film avec un long monologue de Louis qui voyage en avion. Il évoque, de manière philosophique, son retour dans le foyer familial, ses craintes et le souhait d'annoncer sa mort.

Le protagoniste, jeune écrivain, revient voir sa famille après douze années d'absence pour parler de sa mort prochaine. Ces retrouvailles, entrecoupées par des scènes de *flashbacks*, de souvenirs lointains ravivent et créent des tensions. Étudié comme un huis clos, le long-métrage possède de nombreuses scènes de disputes qui ne cessent de monter *crescendo*. Le film

¹⁷ GILLEQUIN-MAAREK C. et MESGUICH D., « Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce, mise en scène de François Berreur », *Pièce (dé) montée*, Paris, CRDP de l'académie de Paris, n° 30, Novembre 2007, p. 7, http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pdf/juste-la-fin-du-monde_total.pdf (Page consultée le 27/02/19).

se clôture par un ultime conflit, le plus violent, où rien n'a été dit et où tout reste en suspens. La dernière image représente Louis qui quitte la maison familiale.

Contrairement à *Lagarce* et à *Berreur*, les personnages reflètent davantage des personnalités. Dès les premières images, le spectateur découvre différents traits de caractère : l'extravagance de la Mère, la pudeur de Louis, l'impulsivité d'Antoine, l'innocence de Suzanne et la timidité de Catherine. De plus, le cinéaste dévoile deux détails importants sur Louis : il est metteur en scène et homosexuel. Comme un hommage au dramaturge, Dolan attribue au protagoniste deux traits identitaires *lagarciens*.

L'intrigue très complète comporte quatre-vingt-huit séquences. Étant donné que nous n'avons pu avoir accès au scénario final du film, nous nous permettrons de nommer les scènes plutôt que de les quantifier.

CHAPITRE I

L'INTERMÉDIALITÉ :

UNE NOTION POLYSÉMIQUE

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous souhaitons établir une note d'intention. À la suite de nos nombreuses recherches, nous constatons que certains théoriciens utilisent au singulier le terme *medium* et au pluriel *media*, tandis que d'autres emploient au singulier le mot média, et au pluriel médias. Dans le présent travail, nous optons pour la deuxième proposition. Nous préférons le mot dans son acception contemporaine. Nous ferons évoluer le concept, nous estimons que la notion actuelle doit être privilégiée au détriment de l'étymologie.

Deux adjectifs font référence à des environnements touchés par le processus d'intermédialité : « intermédiaire » et « intermédiatique ». Dans la littérature scientifique, l'usage d'« intermédiatique » est plus répandu, néanmoins nous choisissons d'utiliser « intermédiaire ». Nous pensons que ce dernier terme est plus transparent et reflète davantage le procédé de *médialité*. Qui plus est, « intermédiatique » possède aujourd'hui une acception connotée qui relève davantage des médias de masse. Or, dans ce mémoire, nous aborderons plusieurs types de médias.

1 Le concept « média »

Le terme média, pluriel étymologique du mot latin *medium*, signifie une position moyenne ou une solution intermédiaire¹⁸. Néanmoins, dans son usage actuel, les dictionnaires attestent qu'il provient de l'expression anglaise des États-Unis, *mass-media*, laquelle englobe tout moyen de communication qui diffuse des informations¹⁹. Jean-Marc Larrue précise la notion de cette manière :

Tout système de communication permettant à une société de remplir tout ou une partie des fonctions essentielles de la conservation, de la communication à distance des messages et des savoirs, et de la réactualisation des pratiques culturelles et politiques²⁰.

Il explique que le média s'approprie les techniques de plusieurs arts tout en rivalisant avec eux ou en les refaçonant. Il indique aussi qu'il ne peut jamais agir seul et qu'il entre constamment en relation avec d'autres médias²¹. Cette définition introduit les premières notions de l'intermédialité, qui sera approfondie ultérieurement.

¹⁸ « Définition de medium », <http://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9dium> (Page consultée le 10/01/19).

¹⁹ « Définition de media », <http://cnrtl.fr/definition/academie9/media> (Page consultée le 10/01/19).

²⁰ LARRUE J.-M., *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-D'ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015 (Arts du spectacle – Images et son), p. 29.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

Cependant, le concept média reflète une certaine ambiguïté et se rapporte à différentes réalités. Plusieurs définitions ont été retenues au cours de ces dernières années, certaines sont depuis dépassées et d'autres d'actualité. La notion évoque autant les communications de masse — sa signification première — que les arts, comme la littérature.

Le théoricien Simon Hagemann étudie notamment l'utilisation des médias de masse sur les scènes théâtrales des XX^e et XXI^e siècles. Dans un premier temps, il spécifie que le mot demeure polysémique et qu'il dépend du contexte dans lequel il est employé. Ainsi, si on le considère comme «un vecteur d'informations», le langage ou les vêtements pourraient aussi représenter des médias²².

Rémy Besson, postdoctorant à l'Université de Montréal, démontre que la notion est devenue plurielle et qu'une absence de consensus existe entre les chercheurs qui étudient autant les médias que l'intermédialité. Toutefois, il dégage trois acceptions du terme²³. Une première, trop abstraite selon Besson, développe le concept comme une «production culturelle singulière». Une deuxième proposition, alimentée par les propos d'André Gaudreault²⁴, analyse le procédé comme une «série culturelle» autonome, spécifique et légitime. La notion «série culturelle» symbolise des sous-unités de signification qui, prises simultanément, créent un plus grand ensemble²⁵. Le cinéma se compose de sous-systèmes comme la photographie, les costumes, mais il correspond également à un média entier. Dans l'acception de Gaudreault, le média équivaut à une série culturelle qui a acquis une certaine autonomie. Enfin, la dernière acception estime que le média s'inscrit dans un milieu. Éric Méchoulan souligne cette idée en expliquant que :

Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu²⁶.

La notion de série culturelle concernera notre analyse puisque le cinéma constitue un nouveau média technique créé grâce à une série de rencontres de plusieurs sous-systèmes inspirés du théâtre ou de la photographie. De plus, le milieu fera sens dans ce travail puisque

²² HAGEMANN S., *Penser les médias au théâtre : des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2013 (Ouverture Philosophique), p. 15.

²³ BESSON R., « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, p. 5, <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2> (Page consultée le 10/01/19).

²⁴ GAUDREULT A., *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2007 (Art/Cinéma), p. 145.

²⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁶ MÉCHOULAN É., « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans MÉCHOULAN É. (éd.), « Naître », *Intermédialités*, Montréal, Université de Montréal, n° 1, Printemps 2003, p. 16.

les arts du théâtre et du cinéma évoluent et s'inscrivent dans un décor spécifique : les planches scéniques et le plateau de tournage.

1.1 Le théâtre : un média qualifié

Jean-Marc Larrue considère que le théâtre existe comme média et qu'il possède un rôle unificateur. Contrairement à la télévision et aux films, qui agissent comme des médias technologiques, la scène peut incorporer d'autres médias dans son environnement et les soumettre à sa propre *médialité*. Ils sont insérés dans le dispositif performatif et ils subissent des mutations²⁷. Le théâtre correspond donc à un *archi-média*²⁸ qui intègre d'autres arts.

Lars Elleström, lui, distingue trois catégories de médias²⁹ : basique, qualifié et technique. Le média de *base* montre son aspect premier et il obtient une signification seulement lorsqu'il entre en connexion avec d'autres arts³⁰. C'est notamment le cas des mots, ils prennent du sens quand ils interagissent avec des médias qualifiés et techniques. Le média *qualifié* correspond aux arts tels que la peinture ou la photographie³¹. Enfin, le média *technique* représente tout objet qui engendre des médias basiques et qualifiés³². L'éclairage peut servir autant le théâtre que le cinéma.

La mise en scène théâtrale se situe dans la deuxième section³³. En effet, en plus d'être composé de plusieurs techniques et technologies, le théâtre préserve leur identité. Cette opacité permet de conserver l'intégrité et les caractéristiques des autres arts³⁴. Il incorpore les différents médias à l'intérieur de sa performance. Contrairement à d'autres médias, il ne les refaçonne pas, au contraire, il joue un rôle fédérateur³⁵. Larrue développe son propos en expliquant qu'une représentation scénique relève de l'évènement intermédial qui combine l'interaction de technologies, de la théâtralité et de la performance³⁶.

Le théâtre, considéré comme un *archi-média*, peut également s'inspirer des arts qu'il incorpore dans son environnement. Par exemple, à l'aube des nouvelles techniques, la

²⁷ LARRUE J.-M., *op.cit.*, p. 41.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ ELLESTRÖM L., *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2010, p. 12.

³⁰ BRUHN J., *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2016, p. 19-20.

³¹ ELLESTRÖM L., *op.cit.*, p. 24-25.

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ LARRUE J.-M., *op.cit.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

scénographie se renouvelle et utilise la caméra optique pour capter la mise en scène. Certains chercheurs, comme Sandrine Siméon, estiment que la captation crée une démystification et un retrait de la présence³⁷. Certes, la coprésence entre les spectateurs et les acteurs, chère à la dramaturgie disparaît ; toutefois, elle laisse place à une cohésion originale, celle de la scène et des différents médias utilisés. Cet ensemble obtenu assure des émotions au (télé) spectateur.

Nous estimons donc que le théâtre légitime et reconnu comme fédérateur peut se renouveler et se « moderniser » avec l'avènement des nouvelles technologies. Il modifie, transforme des médias et s'inspire de leurs particularités également.

1.2 Le cinéma : un média d'emprunts

Le cinéma ne relève pas du média pur. En effet, lors de sa création, il s'est inspiré de nombreux autres artefacts tels que la photographie, la lumière, la scène, etc. Longtemps, le long-métrage a été considéré comme une série culturelle, où l'interaction devenait omniprésente. Finalement, au fil des années, il acquiert sa propre identité. Cette évolution s'opère en deux temps : d'abord une innovation technologique puis une émergence³⁸. Il devient un média à part entière lorsqu'il subit un processus d'institutionnalisation avec « ses règles, ses contraintes, ses exclusions et ses procédures³⁹ ». Ensuite, il obtient la notion de droit d'auteur, inspirée par le modèle littéraire. Celle-ci s'est imposée durant la Seconde Guerre mondiale grâce à l'impulsion des critiques. Néanmoins, les droits du cinéaste s'imposeront seulement en mars 1957⁴⁰ suite au transfert d'une partie du capital symbolique littéraire vers le champ cinématographique⁴¹. Jean-Luc Godard explique d'ailleurs :

Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu'un film d'Hitchcock, par exemple, est aussi important qu'un livre d'Aragon. Les auteurs de film, grâce à nous, sont entrés définitivement dans l'histoire de l'art⁴².

Le cinéma, moyen de communication rendu célèbre grâce aux Frères Lumières, s'est longtemps opposé au théâtre. Au début du XX^e siècle, il constituait un danger potentiel pour le genre de la scène⁴³. Certains adeptes du théâtre estimaient que la fugacité des émotions et l'interaction entre les acteurs et les spectateurs ne seraient plus conservées dans les films.

³⁷ SIMÉON S., « Effets de présence : quels procédés pour le “film-théâtre” », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 7, n° 3, 2017, p. 574, <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/69703/43705> (Page consultée le 11/01/19).

³⁸ BESSON R., *op.cit.*, p. 18.

³⁹ GAUDREAULT A., *op.cit.*, p. 170.

⁴⁰ CLÉDER J., *op.cit.*, p. 58-59.

⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴² *Ibid.*, p. 61.

⁴³ HAGEMANN S., *op.cit.*, p. 25.

Néanmoins, dans *Théâtre et cinéma*, André Bazin estime que ce principe de coprésence entre les comédiens et les spectateurs est assuré grâce à divers procédés cinématographiques, tels que le *zoom*⁴⁴. Le téléspectateur obtiendrait un contact technologique au détriment d'une immédiateté assurée par la représentation théâtrale. Contrairement au théâtre, le cinéma se montre comme une série culturelle composée de sous-unités significatives qui obtient peu à peu une autonomisation et une légitimation par le champ culturel.

Difficile de trouver une définition qui résumerait autant les tenants que les aboutissants de la notion média. Nous considérons qu'un média constitue tout élément qui produit des effets chez un récepteur donné. Dans une même optique que la nôtre, Silvestra Mariniello envisage le média comme «un milieu⁴⁵ dans lequel se déroule un évènement⁴⁶». Il consiste donc en un lieu où interagissent des expériences, des temps, des lieux, des procédés techniques et des personnages. Ces différents éléments se retrouvent autant dans le théâtre que dans les longs-métrages. Ils introduisent également notre prochain concept : l'intermédialité.

Dans les prochains chapitres, l'analyse théâtrale et cinématographique démontrera que le dispositif scénique s'inspire du cinéma, et inversement. De plus, les deux metteurs en scène détournent et brisent la frontière préétablie entre ces deux médias, longtemps mis en compétition.

2 Le concept « intermédialité »

Dans une société contemporaine où la communication et l'interconnexion sont prépondérantes, l'intermédialité n'a jamais été aussi actuelle. De nombreuses œuvres reflètent cette nouvelle réalité. Aujourd'hui rares sont les réalisations filmiques qui se présentent pures, sans interconnexions. Toute création cinématographique est composée, par exemple, d'éléments textuels comme la littérature (les dialogues) et d'éléments matériels tels que l'utilisation d'éclairages ou des plans de caméra.

2.1 Bref historique

La technique intermédiaire existe depuis longtemps, aussi longtemps que les arts. Cependant, le concept se distingue de celui de l'*interartialité*. Ce dernier vise à approfondir la

⁴⁴ BAZIN A., « Théâtre et cinéma », *Esprit*, vol. 19, 1951, p. 234.

⁴⁵ L'étymologie latine du mot *medium* est conservée.

⁴⁶ MARINIELLO S., « Commencements », dans MÉCHOULAN É. (éd.), « Naitre », *op.cit.*, p. 48.

relation et les interactions entre différents arts, mais il omet les facteurs sociaux ou technologiques⁴⁷.

Dès l'Antiquité, des auteurs, notamment Aristote, estimaient que la poésie et la musique s'influençaient et formaient une unité intermédiaire. Dans cette optique, les tragédies ou les odes s'imposaient comme des *intermédiats*⁴⁸. Néanmoins, aucun théoricien n'avait nommé cette pratique.

Introduit en 1966 grâce aux théories de Dick Higgins et repris par Jonas Mekas pour décrire des spectacles⁴⁹, le concept actuel de l'intermédialité a connu des mutations. D'abord nées en Allemagne, les études intermédiales connaissent un essor important en Amérique du Nord pour finalement se répandre dans le reste du monde. Apparues en même temps que la révolution numérique, elles sont intimement associées à cette dernière. Dick Higgins affirme que l'intermédialité a toujours existé et que de nombreux metteurs en scène l'ont employée. Elle se présente à chaque fois qu'un artiste souhaite fusionner deux médias préexistants⁵⁰.

Longtemps l'intermédialité a été reliée à l'intertextualité. Même si les deux principes se confondent, l'intertextualité sert seulement à décrire les textes *écrits*. Certes utile pour les recherches purement littéraires, elle exclut cependant les productions dites matérielles ou technologiques. Au départ, l'intermédialité renouvelait les méthodologies des études littéraires, elle repose par la suite autant sur des contenus écrits que sur des supports matériels⁵¹. Dès lors, l'intermédialité a supplanté l'ancienne notion dans sa mission d'analyse des relations à travers divers objets techniques. Elle a ainsi connu, comme tout autre concept, une évolution forte : d'abord associée à la textualité puis liée à la matérialité. L'étymologie est donc pleinement justifiée.

2.2 Inter et médialité

Le mot est composé de deux termes : *inter* et *médialité*. L'union des deux termes montre la volonté de considérer le rapport entre différents supports artistiques⁵². Éric Méchoulan

⁴⁷ MÜLLER J., « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », dans JACQUINOT-DELAUNAY G. (éd.), « L'identité des médias en questions », *Médiamorphoses*, Paris, INA/Armand Colin, n° 16, 2006, p. 100-101.

⁴⁸ ID., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans MARINIELLO S. (éd.), « Cinéma et intermédialité », *Cinémas*, Montréal, Cinémas, vol. 10, n° 2-3, Printemps 2000, p. 108.

⁴⁹ HAGEMANN S., *op.cit.*, p. 25.

⁵⁰ HIGGINS D., « Sur les intermédia », *Appareil*, 2017, p. 8, <http://journals.openedition.org/appareil/2379> (Page consultée le 7/01/19)

⁵¹ MÜLLER J., *op.cit.*, p. 102-103.

⁵² BESSON R., *op.cit.*, p. 2.

précise que le préfixe *inter* vise à démontrer que « la relation est par principe première⁵³ ». L'intérêt de la notion contemporaine n'est, par conséquent, pas localisé sur la forme, mais sur la façon dont les médias se coordonnent. Remarquons néanmoins que, contrairement au domaine anglo-saxon qui analyse de manière approfondie l'union artistique, la France s'intéresse principalement aux textes eux-mêmes et non aux récits intermédiaires. Les « puristes » littéraires étudiaient les arts de manière isolée pour finalement mieux les associer⁵⁴. Cette absence d'étude peut s'expliquer d'une certaine manière. Selon Jean Cléder, en France, les diverses disciplines sont séparées, les interactions interdisciplinaires se montrent donc difficiles⁵⁵. De plus, la littérature française en tant que telle promeut une autonomie parfaite voire une hégémonie face aux littératures étrangères⁵⁶.

2.3 L'intermédialité au théâtre et au cinéma

L'intermédialité s'épanouit dans les mises en scène théâtrales avant-gardistes et les *happening*. Elle provoque des réactions du public grâce à l'improvisation. Introduit dans les années 50 par Allan Kaprow, ce spectacle entraînait dans une optique de fusion de plusieurs arts avant-gardistes. Les artistes utilisaient le travail du collage et les technologies afin de créer une performance unique. Le *happening* se pratiquait en collectivité : des intervenants dirigeaient les acteurs et les spectateurs⁵⁷. Cependant, aujourd'hui, les chercheurs semblent avoir oublié son identité intermédiaire. Dans les définitions actuelles, le principe de spontanéité est conservé au détriment du collage et de l'hybridité⁵⁸.

Gilles Deleuze, dans ses théories sur le cinéma, cible l'essence de l'intermédialité. Il adopte le point de vue de la matérialité. Selon lui, toute œuvre d'art se constitue de matériaux et de composantes⁵⁹. Le philosophe décrit aussi dans son ouvrage *L'Image-temps*, des agencements dans lesquels des composés s'influencent entre eux. Ainsi, le cinéma parlant permet une évolution de l'image. Le son ne lui apporte pas une plus-value, mais il crée une nouvelle composition, le rapport entre visuel et sonore. Les deux éléments s'inscrivent dans un

⁵³ MÉCHOULAN É., « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans MÉCHOULAN É. (éd.), « Naitre », *op.cit.*, p.11.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ CLÉDER J., *op.cit.*, p. 133-134.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁷ HIGGINS D., 'The Origin of Happening', *American Speech*, Durham, Duke University Press, vol. 51, n ° 3-4, Automne – Hiver 1976, p. 268.

⁵⁸ « Spectacle où la part d'imprévu et de spontanéité est essentielle ».

REY A. et REY-DEBOVE J., *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition millésime 2014, Paris, Le Robert, 2014, p. 1214.

⁵⁹ GUATTARI F. et DELEUZE G., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 (Critique), p. 156-157.

nouveau contexte intermédial où de nouveaux effets sont produits⁶⁰. L'image *devient* alors lisible et la parole visible⁶¹. Le verbe «devenir» montre ici comment le son se transforme au contact du visuel et, en l'affectant, il le modifie à son tour⁶².

3 Les quatre concepts de Rémy Besson⁶³

Rémy Besson, dans son travail sur l'intermédialité à l'Époque contemporaine, relève quatre acceptions différentes des médias : la coprésence, le transfert, l'émergence et le milieu. Ces principes rendent compte de l'impossibilité de délimiter parfaitement la notion, du fait de sa grande polysémie. Nous définirons seulement les deux premières acceptions puisqu'elles nous intéressent davantage.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, insistons sur le fait qu'une forme devient réellement intermédiaire lorsque le chercheur porte un regard sur elle. Comme le souligne Rémy Besson, c'est : «en identifiant des *effets de sens* spécifiquement produits par cette intégration [que] le chercheur propose une interprétation intermédiaire⁶⁴ ».

3.1 La coprésence

La coprésence consiste à analyser, au sein d'un objet donné, ce qui s'opère entre plusieurs médias. La démarche synchronique permet d'étudier l'intégration d'une production dans une autre. L'exemple le plus révélateur demeure l'utilisation de références, notamment littéraires. Dans ses premiers films, Xavier Dolan emploie de manière récurrente l'usage de ce procédé. À titre d'exemple, dans *Laurence Anyways*, il intègre diverses citations littéraires.

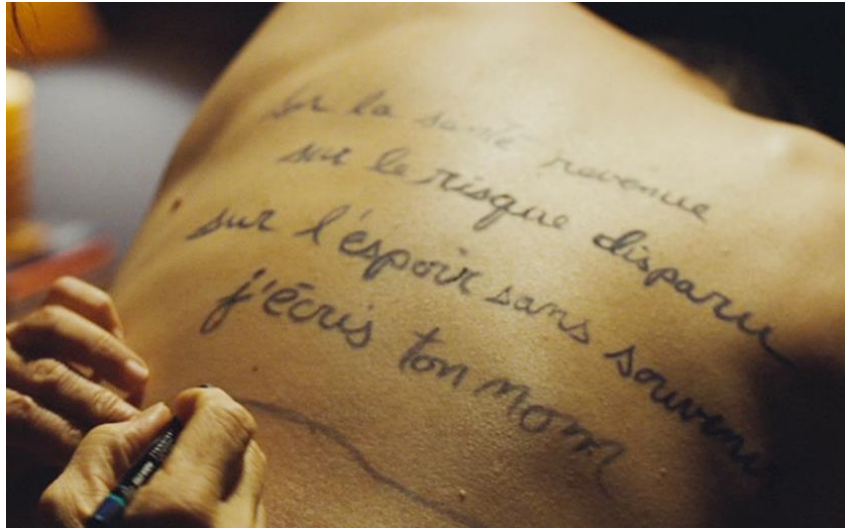
⁶⁰ DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 (Critique), p. 294.

⁶¹ ID., *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 (Critique), p. 303.

⁶² FROGER M., « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question », dans MARINIELLOS. (éd.), « Cinéma et intermédialité », *op.cit.*, p. 24.

⁶³ BESSON R., *op.cit.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.



Dans cette séquence⁶⁵, le personnage féminin rédige quelques vers de «Liberté» de Paul Eluard sur le corps de son conjoint. Quel effet provoque l'intégration d'un texte dans l'image? L'emploi de la littérature permet ici d'ouvrir les champs de l'audiovisuel et de montrer que les deux arts ne diffèrent pas complètement et qu'une union reste possible entre ces deux médias. L'image devient visible mais aussi lisible.

L'ultime condition de la coprésence consiste à pouvoir identifier des contrastes au milieu des médias — des *inter*. La notion de résistance médiatique rend compte de chaque spécificité d'un média, laquelle se maintient durant l'intégration. Dans cet extrait de *J'ai tué ma mère*⁶⁶, le spectateur ne décèle pas ces contrastes, il pourrait oublier l'intégration de la peinture à l'intérieur du film. Il penserait être directement confronté à une représentation picturale⁶⁷ et il ne pourrait dissocier le cadre du tableau et celui de la caméra.



⁶⁵ DOLAN X., *Laurence Anyways*, Montréal, Lyla Films, 2012, 47 min 54 sec.

⁶⁶ ID., *J'ai tué ma mère*, Montréal, Mifilifilms, 2009, 74 min 6 s

⁶⁷ Delphine Bénézet citée par BESSON R., *op.cit.*, p. 13.

3.2 Le transfert

L'intermédialité peut devenir également diachronique. Elle tenterait de saisir la manière dont une production culturelle se lie à des formes antérieures à elle. Silvestra Mariniello pense que ce lien se comprend comme le déplacement de technologies d'un média à un autre. Durant le transport, les objets se transforment puisque le nouveau contexte influence leur identité.⁶⁸ Dans le domaine de la culture, le processus phare demeure celui de l'adaptation : par exemple, le transfert des textes littéraires en création filmique. Dans le cas des œuvres étudiées, François Berreur reprend et maintient le genre du théâtre. Xavier Dolan, au contraire, ouvre la production originale au média cinématographique. L'approche intermédiaire porterait une attention particulière aux changements lors du passage d'une forme à l'autre. En effet, un récit n'est pas scénarisé de la même manière s'il est adapté sur scène ou en long-métrage.

Germain Lacasse admet que les histoires qui subissent un passage médiatique se voient *recontextualisées*. La *deixis* se transforme alors : l'intrigue est modifiée lors du transfert⁶⁹. Des adaptations aussi techniques que scénaristiques doivent être opérées pour toucher un public différent dans le film de Dolan.

Le chapitre trois s'intéressera longuement à ce procédé intermédiaire, plus particulièrement à la *cinématographicité* et à la théâtralité.

Une œuvre intermédiaire refuse de se considérer comme unique, sans interactions. Cette transgression des limites établies invite à l'ouverture des genres. Le changement devient donc inhérent à ce concept. Soulignons également que, même si un art soumet un média à son environnement, cette hybridité n'occulte pas ses spécificités lors de la fusion. Au contraire, elle montre une union entre différents arts possédant une identité et une particularité propres⁷⁰.

⁶⁸ MARINIELLO S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans NOVO I. R. et VIEIRA C. (éd.), *Inter Média : Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011 (Logiques Sociales), p. 11.

⁶⁹ LACASSE G., « Intermédiaire, deixis et politique », dans MARINIELLO S. (éd.), « Cinéma et intermédialité », *op.cit.*, p. 85.

⁷⁰ ARFARA K., *Théâtralités contemporaines : Entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang SA, 2012 (Scientifiques Internationales), p. 365-366.

CHAPITRE II

SONORE ET VISUEL : APPROCHE THÉÂTRALE ET CINÉMATOGRAPHIQUE

Jean-Marc Larrue explique qu'une pièce de théâtre ou un long-métrage représentent un événement intermédial dans lequel la *médialité* devient primordiale⁷¹. Il précise que nous n'observons le média que s'il se manifeste sous un format audible ou visible créé par un autre média⁷². Ensuite, Larrue estime que les films constituent des médias à base technologique qui enregistrent le visuel et le *sonore*. Les longs-métrages reçoivent le son et l'image pour les soumettre à leur propre *médialité*. Le théâtre, lui, entre dans une dynamique différente puisqu'il ne peut reproduire le *visible* et l'*audible* de la même manière qu'un film. Il incorpore les arts dans son espace performatif⁷³, mais en préservant leur identité⁷⁴.

La musique et la lumière, intégrées dans un processus de *médialité*, se soumettent donc à la performance à laquelle elles prennent part. Cette dernière impose à l'éclairage et au son sa propre esthétique. Nous verrons que la façon d'utiliser les couleurs et la musique diffère du cinéma au théâtre, mais finalement les deux représentations signifient une idée commune.

1 Le théâtre et le cinéma musicaux

1.1 La musique au théâtre

L'expression «décor sonore», caractéristique des années 1950-1970, aide à comprendre l'évolution du son scénique. Avant les années 30, des techniciens imitaient dans les coulisses différents bruitages, afin de prolonger la fiction au-delà du plateau, au-delà du *visible*. Par la suite, l'enregistrement de sons s'est imposé peu à peu, mais une «résistance médiatique», liée aux bruiteurs, se maintenait. Finalement, vers les années 1960, le «son» des spectacles prend une dimension importante dans la mise en scène et un véritable métier voit le jour⁷⁵. À partir des années 1970, selon un processus intermédial, des créations dramatiques s'inspirent du cinéma et de l'évolution des technologies, notamment l'utilisation de bandes-son originales. Des régisseurs, venus de l'univers cinématographique, adaptent leurs diverses techniques dans le domaine des musiques de film au théâtre. La scène maîtrise alors plusieurs médias. Des acteurs du théâtre européen ont compris que le son a une grande capacité d'action. Il peut déranger, bouleverser l'univers dramatique⁷⁶.

⁷¹ LARRUE J.-M., *op.cit.*, p. 126.

⁷² *Ibid.*, p. 121.

⁷³ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁵ MERVANT-ROUX M.-M., « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », dans VLADOVA T. (éd.), « Paysages sonores », *Images Re-vues*, n° 7, 2009, p. 1, <http://imagesrevues.revues.org/428> (Page consultée le 26/02/19).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 5-7.

D'après Deshays, «le son au théâtre n'existe pas en soi. Il ne trouve sa place qu'étant confronté aux éléments qui font théâtre durant la représentation⁷⁷ ». Il estime qu'une bande-son ne peut s'écouter qu'en étant mise en scène. Un jeu d'écoute a lieu dans l'espace dramatique, où spectateurs et acteurs se côtoient. De plus, contrairement au cinéma, la mise en place sonore est produite en direct par un régisseur. Effectivement, dans les longs-métrages, le spectateur assiste davantage à un montage⁷⁸.

D'autres théoriciens affirment qu'outre les bandes originales scénographiques, la musicalité et la prosodie du texte apportent une rythmique, une sonorité à la mise en scène. Valère Novarina, essayiste, affirme que «l'homme est un tuyau» et que ce dernier forme une langue organique et une nouvelle grammaire⁷⁹. Ainsi, lors d'une représentation théâtrale, le dramaturge impose chez les acteurs des pauses, des silences, des répétitions et des modulations vocales qui intensifient le rythme de la pièce⁸⁰. Cette matière sonore peut également se combiner à d'autres musiques comme celles produites par le mouvement du corps — les pas, la gestuelle, les cascades. Les intonations et le timbre permettent de structurer le récit théâtral et d'accentuer le sens de certains mots.

Dans la scénographie de Berreur, la bande originale n'a pas une place prépondérante. Cependant, nous verrons qu'il respecte la prosodie de Lagarce et donc que la pièce possède une rythmique verbale.

1.2 La musique au cinéma

Dans le cinéma contemporain, la majorité des longs-métrages possèdent une bande originale constituée de chansons populaires et de musiques composées spécialement pour le film. À titre d'exemple, François Ozon combine des compositions du chef d'orchestre Philippe Rombi et des morceaux populaires de François Hardy ou de Corynne Charby. Cette ouverture d'esprit nourrit le paysage audiovisuel et prouve que les bandes originales de films forment un ensemble complètement hétérogène. Cependant, selon Cécile Carayol, ces juxtapositions, ces mélanges compliquent la mise en place d'une définition d'un langage musical propre au cinéma⁸¹.

⁷⁷ DESHAYS D., *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006 (50 questions), p. 115-116.

⁷⁸ MERVANT-ROUX M.-M., *op.cit.*, p. 9.

⁷⁹ CORVIN M., « Pour une réception "musicale" du théâtre contemporain », dans ROQUES S. (éd.), « Théâtres d'aujourd'hui », *Communications*, Paris, Le Seuil, vol. 2, n° 83, 2008, p. 128.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 124.

⁸¹ CARAYOL C., *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 (Le spectaculaire), p. 9.

Comme tous les autres médias, la musique de film a dû connaître une certaine autonomisation et une reconnaissance des institutions. La naissance du métier de compositeur cinématographique en 1920 et l'émergence d'une discipline indépendante confirment la stabilité de ce domaine⁸². Face à des compositeurs tels que John Williams ou Hans Zimmer, des artistes francophones ont reconnu la nécessité de s'approprier le genre *hollywoodien* tout en assumant la spécificité française⁸³.

Dans le cinéma français naît un courant appelé le «symphonisme intimiste». Le terme «symphonisme» englobe un orchestre et une écriture harmonique. L'adjectif «intimiste» signifie, quant à lui, la «transparence», la «clarté» de chaque instrument et un lyrisme peu démonstratif. Dans les longs-métrages associés à ce style, l'intrigue se focalise généralement sur les émotions du personnage et sur son intériorité⁸⁴. L'œuvre de Dolan s'inscrit dans ce courant musical. Dans *Juste la fin du monde*, la bande originale est sélectionnée en amont, lors de l'écriture du scénario⁸⁵. Exclusivement diégétique, elle symbolise principalement les sentiments des héros. De plus, les musiques de Gabriel Yared, compositeur de films, témoignent d'un lyrisme discret, de sonorités peu démonstratives.

Michel Chion, spécialiste de la musique de film, affirme qu'une pièce musicale, même instrumentale, ne s'écoute pas seule. L'auditeur perd le montage cinématographique, le son est isolé, séparé de l'image. Il affirme également que les bandes originales instrumentales permettent de séparer le bruitage et les musiques produites spécialement pour le film. Dans le long-métrage *La Guerre des étoiles* de George Lucas, John Williams a composé des partitions orchestrales dénuées de timbres électroniques. Le réalisateur souhaitait imposer une nette distinction entre l'action et la «fosse», l'extérieur diégétique⁸⁶.

Dans le cas du film *Juste la fin du monde*, l'utilisation de musiques est liée principalement à l'action et à l'histoire. Les compositions musicales soulignent le côté tragique d'une séquence et la tension, l'angoisse d'une scène. Le morceau a moins d'intérêt à être écouté seul. En effet, la force de Dolan est de lier le *visible* avec l'*audible*. Comme l'explique Deleuze, le son n'apporte pas une simple plus-value, mais crée une nouvelle composition, un paysage audiovisuel.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 10-11.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

⁸⁵ « Juste la fin du monde — Conférence de Presse — VF — Cannes 2016 », 28 min 30 sec., <https://www.youtube.com/watch?v=0OgdF-yMgZc> (Page consultée le 26/02/19).

⁸⁶ CHION M., « Michel Chion, théoricien, musicien et cinéaste : interview », dans *Intersections*, Montréal, Société de musique des universités canadiennes, vol. 33, n° 1, Automne 2012, p. 51-52.

2 Étude de la bande originale

2.1 Le théâtre de Berreur et le langage comme *music-hall*

François Berreur, metteur en scène de Jean-Luc Lagarce, affirme que, dans la pièce *Juste la fin du monde*, la chanson importe énormément. Le théâtre se voit comme un *music-hall* où danses et chants s'entremêlent. Le langage de la pièce se révèle également très musical, avec des pauses, des respirations, des cris, mais aussi des épanorthoses⁸⁷. Ces différents éléments permettent de jouer avec la rythmique du texte. Les personnages se répètent, varient leurs propos, se répondent comme dans une chanson chorale⁸⁸.

2.1.1 Musicalité du langage

Lors du premier monologue⁸⁹, Louis, interprété par Hervé Pierre, arrive sur scène en effectuant une danse en costume trois-pièces tel un meneur de revue. Sa voix singulière et musicale laisse entendre de nombreux détours et variations.

Lorsque Suzanne, la sœur de Louis, revient sur le départ de Louis⁹⁰, sa voix se module au fur et à mesure de son discours. Tantôt, elle murmure et fredonne ; tantôt, elle monte dans les aigus. Le rythme ralentit pour mieux s'accélérer par la suite. L'actrice chantonne certaines de ses phrases : « ce que j'ai pensé lorsque tu es parti » tout en regardant vers le ciel et en levant les mains. Cette longue tirade pourrait être comparée à une partition d'un soliste.

Une des scènes les plus musicales se situe dans l'intermède⁹¹. D'un point de vue purement technique, le terme « intermède » évoque généralement un divertissement musical qui s'intercale entre les actes d'une mise en scène théâtrale⁹². Berreur devait donc intégrer, dans cette partie, des moments mélodieux tels que des chansonnettes ou des danses. La scène débute avec Suzanne et Antoine. La sœur dit avoir entendu une dispute entre les deux frères. Sur un fond musical léger ponctué de sons d'accordéon, les deux acteurs entament une chorégraphie qui mélange des pas de valse et de *tango* lent. La musique se fait plus discrète et ils dansent au rythme des mots de Louis. Lorsque ce dernier accélère ensuite son débit, son frère et sa sœur

⁸⁷ « L'épanorthose consiste à revenir sur ce qui a été dit pour l'amplifier, le nuancer, l'infirmier complètement » TALBOT A., « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », dans SARRAZAC J.-P. et NAUGRETTE C. (éd.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique : colloque de Paris III*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008 (Du Désavantage du vent), p. 258.

⁸⁸ KUNTZ H., « Aux limites du dramatique », dans *Ibid.*, p. 26-27.

⁸⁹ BERREUR F. et CUVILLIER J., *Juste la fin du monde*, Paris, La Compagnie des Artistes, 2007, 30 sec.

⁹⁰ *Ibid.*, 15 min 25 sec.

⁹¹ *Ibid.*, 78 min 10 sec.

⁹² « Définition de intermède », <http://www.cnrtl.fr/definition/interm%C3%A8de> (Page consultée le 26/02/19).

pressent le pas. Finalement, au son de leurs propres mots, ils cadencent leur valse. Au loin, la Mère⁹³ appelle son fils. Comme un chœur, Suzanne lui répond et continue sa valse.

Louis, debout sur le toit de la maison, fredonne une petite berceuse que la Mère lui aurait chantée quand il était enfant. Contrairement au texte original de Lagarce, Berreur choisit ici de répéter deux fois le texte tel un refrain plus rythmé. «La pire des choses, je le sais bien, la pire des choses, serait que je sois amoureux, la pire des choses, que je veuille attendre un peu». Au moment où Louis entrouvre ses lèvres, la voix de Suzanne retentit. Elle et son frère Antoine rient en contre bas et ajoutent une nouvelle rythmique qui vient briser la douce berceuse. Catherine, la belle-sœur et la femme d'Antoine, rejoint finalement Louis et ils parlent en écho. Au lieu de créer une cacophonie, les duos se complètent pour prolonger la musicalité de la scène. La danse s'arrête et les effets sonores s'adoucissent en un dernier couplet plus simple. Dans un ultime soubresaut, le rythme reprend et laisse place à une symphonie. Les acteurs tels des instruments ou des solistes se répondent et finissent par une ultime danse. La mélodie se termine de manière brusque, comme un dernier coup d'archet : «Ta gueule Suzanne ».

2.1.2 Les compositions inédites

Outre la musicalité du langage, François Berreur a fait appel à un compositeur, Christian Girardot. Les créations originales se composent de sons légers sans grandiloquence. Le metteur en scène précise aussi que les pièces musicales doivent se différencier. Certaines accompagnent Louis lorsqu'il s'adresse au public ou lorsqu'il parle seul, dans une technique de soliloque ; d'autres correspondent à l'univers familial et «seraient comme une plongée dans la réalité⁹⁴ ». Certaines s'apparentent à des pièces plus oniriques, coupées de l'espace présent, et d'autres révèlent plutôt des moments de réalisme.

Lors du premier monologue de Louis : «et d'être, jusqu'à cette extrémité, mon propre maître⁹⁵ », le compositeur introduit une sonorité lourde avec des basses électroniques imposantes. Finalement, des bruits de corde résonnent et se concluent par les pas des acteurs.

Après la première dispute entre Louis et Antoine⁹⁶, une musique plus tragique annonce le changement de décor. Dans ces deux cas, Berreur utilise la musique de manière réaliste. Il

⁹³ Note : l'écriture en majuscule est privilégiée dans la pièce *Juste la fin du monde* publiée aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

⁹⁴ GILLEQUIN-MAAREK C. et MESGUICH D., *op.cit.*, p. 7.

⁹⁵ BERREUR F. et CUVILLIER J., *op.cit.*, 3 min 10 sec.

⁹⁶ *Ibid.*, 15 min 8 sec.

souhaite créer des moments émouvants (des retrouvailles) et des déchirements (l'incompréhension entre les deux frères).

Louis, lors du troisième monologue, s'interroge sur sa mort prochaine et souhaite résister jusqu'au bout⁹⁷. Durant cette scène, la scénographie est profondément musicale et onirique. L'acteur Hervé Pierre enchaîne toute une chorégraphie qui rythme le monologue. En la combinant avec des cris, il court, renverse des chaises, monte sur la table, escalade le décor et finalement réinstalle les chaises dans leur position initiale. Lorsqu'il se situe au sommet de sa maison, les sons deviennent dramatiques et angoissants. Ils ponctuent les excès de violence du personnage. Antoine le rejoint et les deux frères se disputent, apportant une autre rythmique, celle de la musicalité langagière. Leur échange se termine de manière tragique avec une ultime révélation de la part du cadet : « les gens qui ne disent jamais rien, on croit juste qu'ils veulent entendre, mais souvent, tu ne sais pas, je me taisais pour donner l'exemple (...) »⁹⁸. La scène se clôture et Louis se retrouve seul. Des roulements de char d'assaut se font entendre et semblent anéantir le héros au centre de la scène⁹⁹. Il s'effondre, les bras en croix alors que le fond se noircit et laisse seulement en lumière le corps de l'acteur.

D'autres épisodes oniriques se présentent aussi dans la pièce, par exemple lors de la scène où Louis discute avec sa mère¹⁰⁰. Christian Girardot a composé des sonorités qui se rapprochent de la chanson de guinguette. Les deux personnages dansent seuls une valse rythmée. Cette scène symbolise un état précis, celui de la séparation entre une mère et son fils. Les deux comédiens dansent d'une façon enjouée, mais ils sont seuls, séparés l'un de l'autre.

Outre la musicalité du langage *lagarcien*, la bande originale reste primordiale dans la pièce. Elle permet de rythmer les dialogues ou d'approfondir certaines émotions jouées par les acteurs. Très souvent, des moments musicaux accompagnent les fins de scènes, accentuées par des effets de lumière. Ces changements de séquences symbolisent également l'évolution et la transformation du personnage de Louis. Peu à peu, des émotions plus tragiques ou violentes le submergent¹⁰¹.

⁹⁷ *Ibid.*, 55 min 29 sec.

⁹⁸ *Ibid.*, 76 min 20 sec.

⁹⁹ GILLEQUIN-MAAREK C. et MESGUICH D., *op.cit.*, p. 9.

¹⁰⁰ BERREUR F. et CUVILLIER J., *op.cit.*, 52 min 40 sec.

¹⁰¹ GILLEQUIN-MAAREK C. et MESGUICH D., *op.cit.*, p. 9.

2.2 Le cinéma de Dolan : une bande-son « classique » et « populaire »

Le cinéma de Dolan se caractérise par un goût très prononcé pour les citations musicales. Il utilise des influences populaires, comme Céline Dion, qui ont bercé son enfance¹⁰², mais il fait aussi référence à des artistes classiques comme Beethoven ou Mozart. Il s'accompagne également de compositeurs cinématographiques tels que Nicholas Savard-L'Herbier, lors son premier film, ou Gabriel Yared dans *Juste la fin du Monde*.

Cette utilisation abondante de musiques permet au réalisateur de fixer certaines images et de marquer le spectateur. Les chansons résonnent comme des disques écoutés par les personnages ou les spectateurs. Contrairement à certains réalisateurs, dès l'écriture du scénario, il pense aux premières chansons qui pourraient accompagner les plans, et qui leur assureraient un levier émotionnel¹⁰³. Dans *Juste la fin du monde*, le cinéaste ne choisit aucune chanson au hasard, chacune justifie un instant présent ou un souvenir lointain.

2.2.1 La musique « classique »

Dans *Juste la fin du monde*, il ne déroge pas à sa règle de combiner des artistes « classiques » à des chanteurs plus « populaires ». Il collabore notamment avec le compositeur Gabriel Yared, arrangeur de films. Voulant provoquer une certaine tension, une certaine anxiété dans son film, Dolan a demandé au musicien d'utiliser des rythmes répétitifs. Yared explique dans une *master class* accordée au magazine *Le Point*, qu'il compose chaque musique à l'aide du cahier des charges du réalisateur¹⁰⁴. Dans « Avant l'orage¹⁰⁵ », il utilise quelques notes d'un prélude de Bach pour clôturer la dispute fraternelle et introduire un intermède. Nous estimons que Dolan choisit des musiques répétitives au sein de séquences bien précises. Il fait appel au compositeur lorsqu'il souhaite mettre en avant des scènes de tension ou fixer un moment dans l'instant présent.

Le moment musical « Louis et Catherine¹⁰⁶ » justifie pleinement la cohésion audiovisuelle. Durant cette scène, la belle-sœur comprend la situation du personnage principal

¹⁰² LE GALL P., « Xavier Dolan : la playlist d'un réalisateur pop », <http://www.lefigaro.fr/musique/2014/10/08/03006-20141008ARTFIG00290-xavier-dolan-la-playlist-d-un-realisateur-pop.php> (Page consultée le 26/02/19).

¹⁰³ DERUISSEAU B., « Juste la fin du monde : quels sont les 9 morceaux du film de Xavier Dolan ? », <https://www.lesinrocks.com/2016/09/26/cinema/fin-monde-9-morceaux-film-de-xavier-dolan-11867048/> (Page consultée le 09/02/19).

¹⁰⁴ TISSOT P. et MOROSI M.-C., « Dans les coulisses du studio de Gabriel Yared, compositeur de "Juste la fin du monde" », https://www.lepoint.fr/video/dans-les-coulisses-du-studio-de-gabriel-yared-compositeur-de-juste-la-fin-du-monde-22-02-2017-2106565_738.php (Page consultée le 09/02/19).

¹⁰⁵ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, Montréal, Sons of Manual, 2016, 76 min 38 sec.

¹⁰⁶ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, op.cit., 12 min 38 sec.

à l'aide d'un jeu de regards. La mélodie commence en sourdine lorsqu'Antoine et Suzanne se disputent. D'abord perçue comme une scène de tension, l'atmosphère se calme avec l'introduction d'un piano et d'un sourire de Catherine. La musique atteint des notes aigües quand les deux personnages se regardent, l'un riant, l'autre perdu dans ses pensées. Finalement, la symphonie s'affirme lorsque des instruments descendent en tonalité afin d'assurer des sonorités plus graves. Cette concordance de sons et le jeu de regards soulignent la scène qui semble aussi grave qu'euphorique.

2.2.2 La musique « populaire »

Outre les compositions instrumentales, le réalisateur a recours à des chansons que nous pourrions qualifier de « populaires ». Elles proviennent de la culture *pop* et un large public les écoute. La bande-son se veut éclectique, mais le genre majeur reste le *rock* anglophone — comme dans ses autres films.

Il explique, durant la conférence de presse au Festival de Cannes, que l'utilisation de chansons ne s'impose pas par-dessus le film, mais bien dans la vie même des personnages¹⁰⁷. En effet, plusieurs musiques invitent le personnage de Louis à replonger dans ses souvenirs. Par ailleurs, elles permettent d'éviter la monotonie scénaristique et d'adoucir la tension constante du film, en créant un entracte, une pause.

Lors de la scène du dimanche¹⁰⁸, *Dragostea Din Tei* retentit à la radio, le spectateur la perçoit en fond avant que la Mère augmente le volume et invite sa fille à danser avec elle. D'abord ressentie comme parasite autant par la qualité sonore que par les plaintes des personnages, elle devient supportable lors du souvenir de Louis. Dolan opère un réel travail audiovisuel. Il ajoute un effet sonore pour jouer sur la polysémie du terme « écho », qui se rapporte à un phénomène acoustique, mais également à tout effet de résonance ou de souvenir. Comme un écho lointain musical, le personnage principal se remémore les bons moments passés en famille le dimanche après-midi. La musique devient plus sonore et la lumière plus éblouissante.

Les deux prochaines citations musicales montrent la coordination et la précision audiovisuelles que Dolan a dû opérer afin de procurer au téléspectateur un plaisir cinématographique. Le générique d'ouverture¹⁰⁹ nous plonge directement dans l'ambiance du film. D'abord, le public entend une envolée lyrique de chœurs et un refrain. Puis, l'introduction

¹⁰⁷ « Juste la fin du monde — Conférence de Presse — VF — Cannes 2016 », *op.cit.*, 28 min 30 sec.

¹⁰⁸ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, 31 min 44 sec.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 2 min 56 sec.

du titre du film apparaît : *Juste la fin du monde*. Par la suite, le personnage entre dans la voiture et Dolan coordonne le paysage audiovisuel puisque la porte claque au moment où un changement de rythmes dans la musique s'opère. Le réalisateur s'amuse à juxtaposer les cris de la chanteuse Camille avec les bruits de la cuisine, les moyens de transport et les sons de la ville. À la différence de Michel Chion qui avançait sa théorie sur la séparation entre bruitages et musique instrumentale, Dolan prend le parti de combiner une chanson vocale avec des sons quotidiens. Le mélange musical ne devient pas pour autant cacophonique. Au contraire, l'ensemble devient plus harmonieux.

Lors de l'ultime dispute¹¹⁰, beaucoup de cris et de pleurs ont été entendus, mais rien n'a été dit. Tout reste en suspens, seuls Catherine et Antoine ont deviné le mal qui habite Louis. Le spectateur a été malmené durant toute la projection, mais le dénouement sonne enfin. Certes, le non-dit persiste mais nous pouvons enfin respirer. Comme Louis, nous étions enfermés dans cette maison sans porte d'entrée.

Le coucou, coincé dans l'horloge, est libéré : il vole à travers la maison. Le personnage principal ajuste sa casquette sur son front, se retourne, la chanson « Natural Blues » de Moby retentit. Au lieu de laisser crier les protagonistes, le chanteur pousse une lente plainte. À nouveau, le cinéaste n'a pas sélectionné le morceau par hasard. Les paroles évoquent la mort d'un frère dont « seul Dieu connaît le secret ». Ce frère rappelle inmanquablement Louis. La voix résonne comme un souffle, elle symbolise l'oiseau à terre qui ne semble ni vivant ni mort. Cette focalisation des dernières respirations du corps agonisant semble symboliser le spectateur qui respire enfin et Louis qui mourra bientôt. Le rythme de la batterie entre en scène, comme les derniers battements du cœur.

Xavier Dolan, en alternant des musiques de compositeurs classiques et des morceaux issus de la culture populaire, crée un film véritablement musical. Plus qu'esthétiques, les chansons jouent un rôle diégétique dans l'intrigue des personnages. Elles produisent de nombreux effets chez le téléspectateur : des sentiments dramatiques, nostalgiques et une certaine tension.

¹¹⁰ *Ibid.*, 93 min 5 sec.

3 Le théâtre et le cinéma éclairés

3.1 La lumière au théâtre

Si nous omettons les mises en scène théâtrales en plein air, les plateaux se soumettent généralement à des éclairages artificiels. Le régisseur prend en charge toute la production : il mélange les couleurs, les intensités afin de rendre la pièce intermédiaire¹¹¹. Dans son texte théorique, Paul Souriau affirme que la lumière possède une valeur esthétique importante. Selon l'usage ou l'intensité, elle provoque différents effets chez les spectateurs. Ces utilisations isolent un acteur, l'exposent¹¹². Ensuite, elles peuvent provoquer des effets de clair-obscur, de demi-teinte. Tous ces emplois, liés à la scénographie, permettent au dramaturge de créer une ambiance ou de véhiculer des émotions, des ressentis souhaités.

En 1937, Louis Jouvet publie un texte dans lequel il explique l'avantage de l'électricité dans la mise en scène au théâtre et au *music-hall*. Il y expose les modifications apportées depuis l'introduction de l'éclairage. Selon lui, la lumière suscite l'action¹¹³, elle possède une fonction majeure. Elle devient une réelle partenaire de jeu avec les comédiens.

Jean Vilar complète cette idée en estimant que le héros possède un rôle fédérateur et dynamisant. Les régisseurs captent l'attention du public en soulignant la présence du comédien. L'éclairage corrobore la vision du dramaturge : héroïser le personnage et le mettre en avant¹¹⁴. Pierre Saveron, éclairagiste, reconnaît qu'il promeut l'acteur pour concentrer l'attention du public sur lui :

Plus il est isolé, plus il est grand et plus on l'entend. L'œil et l'oreille vont ensemble. Vont ensemble, grâce au pouvoir de concentration de la lumière. C'est elle qui cristallise la concentration sur le personnage. J'éclaire le comédien parce que je m'accroche plus aux personnages qu'aux décors... Je n'ai jamais éclairé un décor, mais uniquement les comédiens¹¹⁵.

Outre l'idée d'accompagnement, l'éclairage symbolise aussi le temps et son évolution. Ainsi, un spectateur, grâce à certaines couleurs, comprend que la scène se situe en journée ou

¹¹¹ EZRATI J.-J., « L'éclairage comme élément de la scénographie », dans GOB A. et MONTPETIT R. (éd.), « La (r)évolution des musées d'art », *Culture & Musées*, Arles/Avignon, Actes Sud/Université d'Avignon, n° 16, 2010, p. 253.

¹¹² SOURIAU P., « Les valeurs esthétiques de la lumière », dans « Mémoire, histoire », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 19, n° 4, Juillet 1911, p. 593.

¹¹³ « L'Éclairage au théâtre (XVIIe – XXIe siècles) : Introduction », dans CHAUCHE S. et VIALLETON J.-Y. (éd.), *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, n° 273, 2017, p. 5.

¹¹⁴ BRUGUIÈRE D. et HURAUULT C., *Penser la lumière*, Arles, Actes Sud, 2017 (Le temps du théâtre), p. 10-11.

¹¹⁵ Pierre Saveron cité par BRUGUIÈRE D. et HURAUULT C., *ibid.*

en soirée. Les modifications de lumières rendent concrète la présence des personnages et du public. En plus des acteurs et des décors, l'éclairage dynamise également la mise en scène¹¹⁶.

3.2 La lumière au cinéma

La lumière est essentielle pour les films, autant pour la création que pour la projection. Considéré comme un *intermédia*, le cinéma s'inspire directement de la peinture. Depuis la naissance des arts plastiques, l'ambivalence clair-obscur représente un élément constitutif dans de nombreuses peintures¹¹⁷. Cependant, comme l'avance Henri Alekan, chef opérateur, « la lumière, les peintres la figent sur le tableau, les cinéastes la dynamisent à l'écran¹¹⁸ ». Elle peut être naturelle ou fabriquée au montage, colorée ou non, elle se met en mouvement grâce à l'activité de l'image.

En ce qui concerne ces jeux de clair-obscur, le réalisateur doit avoir recours à un chef opérateur — appelé aussi directeur photographique. Ce dernier prend en charge la technique artistique, les prises de vues et la qualité de l'image. Travaillant en binôme avec le cinéaste, il construit la lumière à l'aide de l'espace, des décors et sur base d'un scénario¹¹⁹.

À l'origine, les chefs opérateurs réalisaient le film d'un point de vue technique et artistique. Ils choisissaient une vue appropriée et plaçaient la caméra afin d'obtenir un éclairage optimal. Le statut du directeur photographique a évolué en parallèle avec le média cinématographique. Une équipe de production s'est depuis créée et le réalisateur a obtenu un rôle primordial dans la création du long-métrage. Même si aujourd'hui, le métier de chef opérateur s'apparente à un travail d'assistant, il reste indispensable, surtout pour l'esthétique de l'image¹²⁰.

Chaque espace prédestine l'éclairage d'un film, qu'il existe naturellement ou qu'il soit fabriqué à l'aide de décors dans un studio. Lorsqu'une scène se tourne en extérieur, la nature fournit de nombreux éléments lumineux que le réalisateur, avec l'aide du chef opérateur, doit capter et parfois retravailler au montage. De la même manière que le son dynamise l'image, les couleurs stimulent la lumière. Elles peuvent faire référence au paysage ou être factices. La

¹¹⁶ BRUGUIÈRE D. et HURAULT C., *ibid.*, p. 13.

¹¹⁷ Henri Alekan cité par LANNUZEL M., « Espace et lumière au cinéma », dans « Les lumières et les hommes », *Raison présente*, Paris, Union rationaliste, vol. 4, n° 196, 2015, p. 65.

¹¹⁸ LANNUZEL M., *ibid.*, p. 70.

¹¹⁹ FAVERJON T., « La lumière au cinéma », https://ressources.acap-cinema.com/wp-content/uploads/2016/03/12.-formation_lumiere_faverjon.pdf (Page consultée le 28/02/19).

¹²⁰ FINLER J., « La naissance du métier de directeur de la photographie », dans *Positif*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, n° 471, Mai 2000, p. 87-89.

production exploite les sources dont elle dispose¹²¹. Plus qu'une technique, l'éclairage crée une esthétique et produit des effets.

4 La lumière dans *Juste la fin du monde*

Silvestra Mariniello estime, dans une démarche diachronique, qu'une production culturelle peut s'inspirer d'œuvres antérieures. En empruntant des caractéristiques d'une autre production, une œuvre provoque le transfert de technologies d'un média à un autre¹²². Dans le cadre des productions artistiques qui nous concernent, les deux créateurs s'inspirent d'une technique phare de la peinture : le clair-obscur. Cet art « distribue dans un tableau les nuances de lumière contrastant avec un fond sombre¹²³ ». En jouant sur les contrastes, le clair-obscur permet d'isoler des silhouettes, des corps et de transmettre des émotions aux spectateurs. Le film et la pièce ne déplacent pas seulement la technique picturale ; ils la transposent dans un nouveau contexte, un contexte technologique.

Nous pouvons aussi affirmer que l'usage de couleurs et la manière dont la scénographie les utilise et les agence évoquent une peinture. Dolan avoue par ailleurs qu'il s'inspire énormément de l'art. Il planifie généralement sa photographie cinématographique à l'aide de peintres phares comme Bosch ou Pollock :

En fait, dès que je trouve une image qui m'évoque une ambiance, un décor ou des costumes, je la récupère, puis je la classe avec d'autres dans un « *look book* » que je donne aux différents chefs de poste de mon film. Ainsi, nous sommes tous sur la même longueur d'onde¹²⁴.

Berreur, quant à lui, en modifiant les couleurs scéniques au fil de la pièce, crée des petits tableaux picturaux qui s'apparentent à des aquarelles.

4.1 François Berreur : retour d'un « mort-vivant »

Jean-Luc Lagarce disait : « le réel, c'est quand on sait qu'on est au théâtre¹²⁵ ». Dans la mise en scène de Berreur, la frontière entre le monde théâtral et le repas de famille se veut volontairement floue¹²⁶. Pendant le prologue, le comédien Hervé Pierre se place devant le

¹²¹ LANNUZEL M., *op.cit.*, p. 65-67.

¹²² MARINIELLO S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans NOVO I. R. et VIEIRA C. (éd.), *op.cit.*, p. 11.

¹²³ « Définition de clair-obscur », <http://www.cnrtl.fr/definition/clair-obscur> (Page consultée le 02/03/19).

¹²⁴ Xavier Dolan cité par BENAMON S., « Dans la tête de Xavier Dolan », https://www.lexpress.fr/culture/cinema/dans-la-tete-de-xavier-dolan_1608103.html (Page consultée le 02/03/19).

¹²⁵ Jean-Luc Lagarce cité par GILLEQUIN-MAAREK C et MESGUICH D., *op.cit.*, p. 8.

¹²⁶ GILLEQUIN-MAAREK C et MESGUICH D., *ibid.*

rideau fermé et un gros projecteur de lumière blanche l'éclaire. Comme un présentateur ou un meneur de revue, il s'adresse au public dans un long monologue. Le spectateur comprend directement qu'il est confronté à une pièce de théâtre. Cependant, à certains moments, il connaîtra des difficultés pour dissocier le réel de l'imaginaire.

4.1.1 La lumière onirique

Afin d'accentuer davantage cette frontière, le dramaturge utilise notamment la couleur bleue. Certains y voient le symbole de la nuit, d'autres, comme nous, l'analysent comme une vision onirique. Plusieurs scènes constitueraient des instants de rêveries, voire des souvenirs de Louis qui se remémore des moments de sa vie antérieure. Le metteur en scène revendique d'ailleurs cette démarche puisqu'il explique que l'épilogue symbolise un rêve de Louis, qui est dorénavant mort¹²⁷.

Le changement de décor s'opère dès la fin de la troisième scène¹²⁸. Les personnages dansent devant un ciel bleu nuageux visible derrière les fenêtres. Sommes-nous dans leur imagination ou la famille danse-t-elle vraiment ? Nous pensons plutôt que Louis se remémore des souvenirs passés, des moments de joie, ce qui constitue une première pause dans cette journée de tensions. D'ailleurs, le personnage principal prend part à la danse, mais rapidement sa Mère l'arrête, tel un rêveur interrompu dans son imagination. Le repas reprend son cours et le ciel bleu se maintient. La nuit est-elle tombée ?

L'éclairage bleu prend de l'ampleur lors du long monologue de Louis durant la dixième scène¹²⁹. Dans ce soliloque, il exprime ses craintes par rapport à la mort. Après avoir retiré sa veste, renversé le décor, il escalade la maison en contrejour. La façade qui était restée statique depuis le début du spectacle se transforme : le rideau se lève pour mieux dévoiler un ciel pictural. Ce procédé d'ouverture de cadre souligne davantage l'impression de rêve. Louis, tel un funambule, semble suspendu dans le décor et dans le temps comme un « mort-vivant ». Finalement, la lumière devient sombre lorsqu'Antoine entre sur le plateau. La tension monte à son paroxysme, le spectateur a conscience qu'il revient dans la réalité. L'atmosphère se veut plus chaotique, plus sombre.

Afin de souligner davantage le côté théâtral, le régisseur emploie des éclairages de couleur blanche qu'il dirige sur le personnage principal. Plusieurs fois, Hervé Pierre est seul sur scène et il récite de longs monologues. Dans chacune des scènes, l'éclairagiste utilise le

¹²⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁸ BERREUR F. et CUVILLIER J., *op.cit.*, 25 min 58 sec.

¹²⁹ *Ibid.*, 55 min 29 sec.

même procédé : le personnage est isolé à l'aide d'une lumière blanche focalisée sur lui. Tels un meneur de revue ou un chef de *music-hall*, il s'adresse au public qui ne peut que l'écouter. Il accompagne souvent son discours d'une gestuelle très animée et très dansante.

4.1.2 La lumière réaliste

Berreur fait également usage de la technique du contrejour, c'est-à-dire qu'une des silhouettes se noircit alors que les autres s'éclaircissent. L'acteur Hervé Pierre se trouve constamment dans la pénombre. Cette utilisation symboliserait ici la vie et la mort : la famille est bel et bien vivante tandis que Louis est mort. Des indices sur l'état de santé du héros sont donc déjà annoncés avant l'épilogue.

Lorsque les personnages se remémorent les dimanches après-midi¹³⁰, seules la Mère et Catherine se positionnent à table. Les trois autres personnages s'isolent, soit aux fenêtres, soit sur une chaise intentionnellement reculée. Seul Louis disparaît dans la pénombre. L'obscurité s'intensifie grâce au costume et au rideau proche de l'acteur. Le contraste devient flagrant. La frontière, accentuée par la façade, devient complètement visible avec cette scénographie. Louis symbolise la mort qui regarde les vivants, il s'éloigne peu à peu de sa famille.



Cet effet de « mort-vivant » s'accroît à la fin de la dixième scène, après la dispute fraternelle, lorsque le héros se retrouve seul sur scène, assis dans l'obscurité. Comme un fond noir qui jouerait avec des formes blanches, le personnage principal semble suspendu entre la vie et la mort. « C'est comme la nuit en pleine journée, on ne voit rien (...) je suis perdu¹³¹ » : le noir absorbe l'acteur qui disparaît du décor.

¹³⁰ *Ibid.*, 27 min 25 sec.

¹³¹ *Ibid.*, 77 min 20 sec.

Lors de la première scène de la deuxième partie¹³², Louis, d'abord seul sur le plateau, explique les événements à venir : il décidera de quitter la maison, sans rien révéler. Finalement, le reste de la famille, plongée dans la pénombre, le rejoint. Tout en s'habillant, il s'adresse tantôt au public tantôt aux personnages. Ici, nous pensons que le jeu de lumière n'évoque ni la vie ni la mort, mais bel et bien la présence et l'absence. Louis quitte bientôt la maison, il s'éloigne peu à peu de sa famille et de son ultime révélation.

Comme nous l'avons expliqué auparavant, Berreur assume le côté « spectacle » de sa pièce. Il affirme que sa mise en scène demeure avant tout théâtrale¹³³. Le public décide s'il se situe face à une rêverie ou face à la réalité. La lumière joue considérablement sur cette frontière. L'éclairage bleu symbolise davantage des moments oniriques suspendus dans le temps tandis que les *spots* de couleur noire évoquent des instants réalistes où Louis est déjà mort.

4.2 Xavier Dolan : un vivant annonçant sa mort

Le jeu des couleurs demeure une des caractéristiques majeures du cinéma de Dolan. Dans les *Amours Imaginaires*, il utilise principalement les couleurs des années 60, comme le rouge ou le rose ; tandis que dans *Tom à la ferme*, il emploie des teintes froides, comme le vert, pour intensifier la tension narrative de son film. Provoquant des émotions chez le spectateur, la lumière reflète généralement l'état d'esprit des personnages ou leur évolution. Il joue également sur la luminosité et les contrastes pour mettre en avant les corps ou les silhouettes des acteurs.

Pour permettre une grande liberté et une improvisation, le réalisateur annote préalablement les plans du film avec les décors. Il sait également quel éclairage et quelles couleurs il utilisera¹³⁴. En effet, il discute auparavant avec son chef opérateur, André Turpin qui indique d'ailleurs que Dolan travaille très rarement dans un studio. Il préfère tourner en pellicule Kodak de manière « brute » pour provoquer davantage d'effets chez le téléspectateur. Selon Turpin, cette pellicule rajoute une expérience au public : les tons noirs sont plus profonds et les couleurs plus fortes¹³⁵. Dans le film, l'éclairage apparaît généralement naturel puisque le chef opérateur exploite énormément le soleil¹³⁶. Contrairement à ses autres films, ce long-métrage possède surtout des teintes caniculaires et froides. Cependant, les teintes colorées —

¹³² *Ibid.*, 83 min 32 sec.

¹³³ GILLEQUIN-MAAREK C. et MESGUICH D., *op.cit.*, p. 8.

¹³⁴ « Juste la fin du monde — Conférence de Presse — VF — Cannes 2016 », *op.cit.*, 11 min 45 sec.

¹³⁵ BARBIER B., « Le directeur de la photographie André Turpin parle de son travail sur “Juste la fin du monde” », de Xavier Dolan », <https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Andre-Turpin-parle-de-son-travail-sur-Juste-la-fin-du-monde-de-Xavier-Dolan.html?lang=fr> (Page consultée le 15/02/19).

¹³⁶ *Ibid.*

typiques dans le travail de Dolan — sont visibles dans les *flashbacks* de Louis comme un contraste avec le réalisme, la froideur du présent.

4.2.1 La tension éclairée

Dans la majeure partie du film, l'image sombre et froide reflète une ambiance pesante et lourde. Cette impression semble s'intensifier lors du dernier acte, après la dispute entre Antoine et Louis. Durant la scène du dessert¹³⁷, l'atmosphère apparaît grave ; les deux frères se situent dans le noir, leurs visages éclairés avec des lumières directionnelles. La moitié des protagonistes se situent dans l'ombre, le contraste clair-obscur est à son paroxysme. Seuls les traits de la Mère s'éclaircissent, mais sont obscurcis par sa chevelure, son maquillage et ses habits. La luminosité naturelle apparaît principalement depuis la grande baie vitrée et sur certaines parties du corps. De plus, pour accentuer l'opposition, les visages de Nathalie Baye et Léa Seydoux sont flous. Le personnage de Louis semble se fondre peu à peu dans la masse noire. Comme pour la scénographie de Berreur, il est isolé du reste de sa famille. Quasiment mort, il s'éloigne peu à peu des siens.



Au dénouement¹³⁸, Louis se lève, un rai de lumière jaunit la partie gauche de son crâne. La teinte devient poussiéreuse, l'orange et le sépia prennent le pas sur le noir. La couleur ici ne symbolise en aucun cas la lumière et la beauté, mais bel et bien la chaleur étouffante, caniculaire. Le spectateur le devine grâce aux gouttes de sueur sur le front de Louis. De plus, cette teinte sépia pourrait également évoquer les couleurs du passé, à l'image des photographies vieilles par le temps. Finalement, la teinte brune envahit tous les personnages. Au fur et à

¹³⁷ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, op.cit., 79 min 46 sec.

¹³⁸ *Ibid.*, 81 min 10 sec.

mesure des cris et des larmes, la tension dramatique — le *climax* — prime. Le personnage principal observe autour de lui la maison et les décors. Le directeur photographique opère un long *travelling*¹³⁹ sur Louis qui s'en va vers la porte lumineuse, ultime symbole de la mort.

4.2.2 Les instants colorés

Même si Dolan s'ouvre petit à petit à une nouvelle photographie avec Turpin durant ce film, il n'oublie pas ses anciennes habitudes et l'utilisation de teintes plus colorées. Ainsi, dans les *flashbacks* il emploie des couleurs telles que le mauve, le magenta ou encore le bleu. Lors d'une séquence, Louis, en touchant le matelas, se remémore ses instants passés avec son compagnon Pierre¹⁴⁰. La musique du groupe Exotica s'entend au loin et finalement elle s'impose comme les images à teintes rosées. Telle une aquarelle, la photographie juxtapose des nuances mauves avec le ciel, des couleurs blondes avec les cheveux de Pierre et des teintes bleues à l'aide des vêtements des protagonistes. L'étreinte amoureuse s'achève par la vision d'une peinture romantique. Les nuances picturales évoquent celles visibles auparavant. L'image se termine avec la voix lointaine de Catherine qui ramène Louis dans le moment présent. Les teintes sont reprises une dernière fois dans le maquillage de la belle-sœur.

La scène où l'avion de Louis décolle montre également l'usage abondant de couleurs¹⁴¹. La teinte bleue s'impose grâce à la lumière, aux vêtements du protagoniste et de l'enfant. Louis, avec son long monologue, semble à part, placé hors du temps. Il se redresse, se fond à nouveau dans le noir, l'image s'arrête et le générique commence. Cette couleur bleutée, primordiale dans le film, est reprise maintes fois dans le long-métrage : nuancée sur l'affiche du long-métrage, foncée sur les yeux et les ongles de la Mère, fantaisiste sur le maquillage de Catherine. Elle devient surtout essentielle avec le marque-verre accroché par la belle-sœur¹⁴². Ce dernier représente «un petit oiseau en porcelaine¹⁴³», évidemment de couleur bleue comme le coucou, enfermé dans l'horloge. La teinte bleue ne symboliserait pas ici des moments oniriques, mais

¹³⁹ « Le travelling constitue un déplacement dans l'espace de l'appareil de prise de vues. Il peut être réalisé avec des moyens extrêmement divers, du charriot sur rails à la voiture ou à la caméra portée. Le travelling peut se déplacer vers l'avant, vers l'arrière, latéralement, de haut en bas ou de bas en haut, ou circulairement ; il peut accompagner un personnage dans un déplacement »

JOURNOT M.-T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006 (Focus Cinéma), p. 120.

¹⁴⁰ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, 62 min 42 sec.

¹⁴¹ *Ibid.*, 1 min 5 sec.

¹⁴² *Ibid.*, 28 min 28 sec.

¹⁴³ BARDELLOTTO D., « 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* », dans LÉCROART P. et LEPRINCE A. (éd.), *op.cit.*, p. 108.

davantage un espace-temps suspendu dans lequel est enfermé le héros tel l'oiseau dans l'horloge.

Xavier Dolan, en maintenant son esthétique colorée, s'ouvre à une lumière plus froide dans ce film pour créer une atmosphère tendue et nostalgique. Dans une même démarche que *Berreur*, il combine deux palettes de couleurs contradictoires, mais qui respectent l'intrigue et l'essence de la pièce *lagarcienne*.

Pour conclure, les deux metteurs en scène, en utilisant de manière abondante les canaux visuel et sonore, facilitent la transmission d'émotions et de sensations. Dans une démarche intermédiaire, ils intègrent la musique, média reconnu, et la soumettent à un nouvel environnement, l'environnement scénographique. Dans une même stratégie intermédiaire, ils s'inspirent d'une technique picturale phare et la déplacent, la transfèrent dans une médialité originale. Finalement, en agencant deux médias, le cinéma et le théâtre ont créé un nouvel ensemble intermédiaire, le paysage audiovisuel. Cette composition inédite ne peut être étudiée que de manière relationnelle : le sonore devient visible et le visuel audible.

Les deux œuvres ont donc construit un nouvel environnement qui est marqué par un système de tensions, dans lequel les artistes s'influencent constamment. Ainsi, ils s'inspirent de deux éléments caractéristiques des médias cinématographique et théâtral : la *cinématographicité* et la théâtralité.

CHAPITRE III

THÉÂTRALITÉ DU CINÉMA ET *CINÉMATOGRAPHICITÉ* DU THÉÂTRE

1 Définitions

Depuis l'émergence et l'institutionnalisation du cinéma, les chercheurs n'ont de cesse de le comparer au théâtre. Tantôt, *déthéâtralisé*, tantôt *rethéâtralisé*, son statut est modifié constamment¹⁴⁴. Par la suite, la scène a perdu sa dominance, elle ne constitue plus une force majeure dans la construction d'identités sociales¹⁴⁵. Elle se confronte à d'autres médias comme les longs-métrages ou la télévision.

Dans le cas des deux mises en scène de *Juste la fin du monde*, l'étude ne portera pas sur le récit lui-même, mais davantage sur les techniques caractéristiques du cinéma et du théâtre qui se transforment selon le média employé. Ainsi, François Berreur exploite la caméra pour effectuer des prises de vue photographiques et émouvoir les téléspectateurs tout en la soumettant à des directives scénographiques. Xavier Dolan, quant à lui, utilise la triade théâtrale (temps-lieu-action) dans des plans-séquences en la *recontextualisant* lorsqu'il fait usage du *count-down* et des *flashbacks*.

1.1 La théâtralité au cinéma

Avant de justifier l'importance du théâtre dans le cinéma, précisons le sens du terme théâtralité. Samuel Weber estime que le théâtre possède une fonction de *médium* et non pas seulement une fonction représentative. Selon lui, la scène correspond à un média et pas exclusivement à un genre. De plus, il explique que la théâtralité se définit comme une «problématique de localisation»¹⁴⁶.

Dans notre premier chapitre, nous développons que Silvestra Mariniello envisageait le média comme «un milieu dans lequel se déroule un événement¹⁴⁷». Weber complète cette idée puisqu'il pense qu'un *medium* montre une représentation qui a lieu. La théâtralité se caractérise «comme problématique de localisation toujours provisoire plutôt que comme site de représentation prédéterminé¹⁴⁸».

¹⁴⁴ GARNEAU M. et LOISELLE A., « Entre théâtre et cinéma... Présentation », dans GARNEAU M. et LOISELLE A. (éd.), « Entre théâtre et cinéma », *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales/Université de Montréal, n° 30, Automne 2001, p. 9.

¹⁴⁵ WEBER S., « La théâtralité "dans" le cinéma : considérations préliminaires », dans GARNEAU M. et LOISELLE A. (éd.), *ibid.*, p. 13.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.14-15.

¹⁴⁷ MARINIELLO S., « Commencements », dans MÉCHOULAN É. (éd.), « Naitre » *op.cit.*, p. 48.

¹⁴⁸ WEBER S., *op.cit.*, p. 14-15.

Barthes juge, quant à lui, que la théâtralité englobe la scène sans le texte et se constitue d'artifices, de gestes, de tons, de lumières¹⁴⁹. Weber la considère comme la production la plus vivante, réelle et matérielle¹⁵⁰.

La théâtralité se retrouve principalement dans les longs-métrages grâce à une technique cinématographique : le cadre. En effet, le cadrage souligne une représentation¹⁵¹. À l'aide de facteurs externes, il délimite et propose un *lieu*. Contrairement à l'univocité de la scène, les films proposent des espaces fragmentés avec la multiplication des points de vue¹⁵².

L'utilisation de la triade scénique demeure l'une des influences théâtrales les plus couramment reprises dans le cinéma¹⁵³. Dans les longs-métrages, elle se présente surtout lors de plans-séquences. Ces derniers reproduisent des plans assez longs qui possèdent une unité narrative, sans coupures de caméra ou d'effets de montage. Selon Bazin, cette perception visuelle s'approche au plus près du réel¹⁵⁴. Ainsi, le *plan-film La corde* (1948) d'Alfred Hitchcock ajoute un « effet de réalité » au cadre¹⁵⁵. Le réalisateur assure au spectateur un certain réalisme, une certaine authenticité. Un rapport entre public et caméra se crée¹⁵⁶. Les chefs opérateurs utilisent également la profondeur de champ, « portion d'espace dans laquelle l'image est nette », afin de proposer une perception visuelle proche de la réalité¹⁵⁷. À l'aide de diverses techniques et du jeu d'acteur, le réalisateur donne au public l'illusion de la réalité. Il masque le travail préliminaire pour laisser croire que la photographie filmique correspond à l'image du monde, du réel¹⁵⁸.

¹⁴⁹ BARTHES R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (Tel Quel), p. 41 - 42.

¹⁵⁰ WEBER S., *op.cit.*, p. 16.

¹⁵¹ GARNEAU M. et LOISELLE A., *op.cit.*, dans GARNEAU M. et LOISELLE A. (éd.), « Entre théâtre et cinéma », *op.cit.*, p. 10.

¹⁵² LAFLEUR G., « Théâtralité du cinéma : enjeux scénographiques et dramaturgiques », Thèse de doctorat en littératures comparées, sous la direction de MARINIELLO S. et GARNEAU M., Montréal, Université de Montréal, p. 7.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁴ JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 94.

¹⁵⁵ LAFLEUR G., *op.cit.*, p. 139.

¹⁵⁶ BONANNI S., *Le plan séquence, une esthétique de l'immersion*, Mémoire de master section Cinéma, sous la direction de PISANO G., Paris, ENS Louis-Lumière, 2016, p. 66.

¹⁵⁷ JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 100.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 119.

1.2 La cinématographicité au théâtre

La *cinématographicité* correspond à un néologisme, associé au terme *filmité*, qui évoque de manière générale la façon dont la scène peut s'inspirer ou imiter des techniques ou des caractéristiques du cinéma¹⁵⁹.

Marie-Christine Lesage considère que le théâtre contemporain demeure multiforme et qu'il entre en dialogue avec d'autres formes artistiques. Il devient un lieu d'échanges dynamiques où différents artistes et médias distincts se rencontrent et interagissent entre eux. Elle constate également que, parmi les ouvertures à d'autres médias, celle faite aux techniques de l'image domine. En effet, bon nombre de metteurs en scène font usage de caméras d'enregistrement pour dynamiser la scénographie. De plus, ils réussissent à ne pas seulement utiliser les images, mais à les soumettre, à les configurer dans l'imaginaire théâtral¹⁶⁰.

Des théoriciens, comme Pascal Bouchez, estiment que la scène doit être vécue, expérimentée, et non être vue. Il va plus loin en disant que des émotions se transmettent entre le sujet et l'environnement. Dès lors, si un dramaturge filme la pièce, le passage des ressentis entre comédiens et public est bloqué dans le support audiovisuel : l'écran. René Bourassa réfute cette analyse puisqu'il souligne qu'un spectateur s'immerge aussi dans une fiction visuelle grâce à la performance des acteurs, au récit ou à la photographie¹⁶¹. Il découvre la pièce filmique et oublie la distance spatiotemporelle. Il obtient un effet de présence : « les objets offerts à son regard sont bien là, dans le même temps et le même espace [...] alors qu'ils sont absents¹⁶² ». Cet effet peut se renforcer, par exemple, à l'aide de diverses techniques telles que la multiplication des points de vue, les gros plans et les ouvertures de champ.

L'art du film-théâtre assure donc une proximité, certes éloignée du cadre scénique, mais entretenue grâce à des procédés cinématographiques. Cependant, Sandrine Simeon souligne que cette technique doit obéir aux règles du média qui l'accueille. Dès lors, quelques spécificités théâtrales sont déplacées, reformulées au sein d'un nouvel espace de présentation. La présence

¹⁵⁹ VERNET M., « Théâtralité du cinéma, cinématographicité du théâtre : la représentation en question », https://www.fabula.org/actualites/theatralite-du-cinema-cinematographicite-du-theatre-la-representation-en-question_38622.php (Page consultée le 06/06/19).

¹⁶⁰ LESAGE M.-C., « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », dans ROQUES S. (éd.), « Théâtres d'aujourd'hui », *op.cit.*, p.141-142.

¹⁶¹ BOURASSA R., « De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », dans FÉRAL J. et PERROT E. (éd.), *Le Réel à l'Épreuve des Technologies. Les Arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013 (Le Spectaculaire Arts de la scène), p. 130.

¹⁶² FÉRAL J. et PERROT E., « De la présence aux effets de présence. Ecart et enjeux », dans FÉRAL J. (éd.), *Pratiques Performatives, Body Remix*, Québec/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses Universitaires de Rennes, 2012 (Le Spectaculaire Arts de la scène), p. 26.

filmique diffère de la présence scénique. L'immédiateté du texte ne s'exprime pas complètement, néanmoins la production cinématographique maintient un *degré de présence*¹⁶³.

2 Le jeu de la caméra

Héritière de la *camera oscura* — chambre noire des peintres de la Renaissance — la caméra, appelée également cinématographe, désigne l'appareil qui permet de prendre des vues photographiques successives et en séries ¹⁶⁴. Depuis l'autonomisation du champ cinématographique, des expérimentations voient le jour et la caméra joue un rôle primordial. Elle incite le spectateur à vivre une immersion. Dans plusieurs productions, les points de vue et le placement des objectifs interrogent de multiples enjeux, et pas seulement celui de l'identification visuelle du spectateur par rapport à un acteur. Ainsi, l'appareil optique convoque le public à se déplacer dans l'univers filmique. À l'aide de la caméra, le réalisateur produit un effet visible et sensible ¹⁶⁵. De plus, les vidéastes explorent des processus de mobilité : une *hypermobilité*, des *travelling* ou encore l'objectif à l'épaule. Toutes ces techniques provoquent des émotions différentes chez le public. André Helbo précise aussi que l'image privilégie la dimension iconique. Au cinéma, l'iconicité serait vue comme dans la théorie de Charles Sanders Peirce : l'objet tend à ressembler le plus possible à celui qu'il représente¹⁶⁶.

Néanmoins, une technique filmique brise cette immersion du spectateur dans la fiction : le regard-caméra. Ce dernier désigne la communication possible entre le public et l'acte cinématographique. Figure interdite dans le cinéma classique puisqu'elle brise le récit, elle incite à la transparence du film. Comme les dramaturges modernes, les réalisateurs remettent en cause l'illusion référentielle. Le spectateur sort du récit et comprend qu'il se situe dans une pure fiction¹⁶⁷. Ici, nous nous situons dans le *hors-écran*, un raccourci spatiotemporel du récit vers la salle de cinéma ¹⁶⁸. Cependant, le regard-caméra possède aussi une dimension

¹⁶³ *Ibid.*, p. 594-595.

¹⁶⁴ JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 15.

¹⁶⁵ FOUGERAS N., « La caméra et son en_jeu actuel », dans GLICENSTEIN J. (éd.), « La place de l'image dans le monde contemporain », *Marges*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, n° 3, 2004, p. 1-2.

¹⁶⁶ HELBO A., *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997 (U Colin), p. 32.

¹⁶⁷ JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 104.

¹⁶⁸ BARRAT J., « Le regard et la caméra : de la photogénie à l'incarnation », *Mémoire de fin d'études en département image*, sous la direction de BOUHON J.-J. et GLENN P.-W., Paris, La Fémis, 2017, p. 55.

signifiante, qui n'exclut pas le spectateur de l'histoire et qui l'invite dans le récit. Cette inclusion, par le biais d'une caméra subjective, accentue la situation dramatique¹⁶⁹.

Philippe Miquel, réalisateur de captations, présente son travail comme tel : « filmer le théâtre pour mieux le voir¹⁷⁰ ». Au cours de ces dernières années, de nombreux progrès techniques et technologiques ont permis de capter le théâtre sans le trahir et de rendre compte de la mise en scène. Ce processus, soumis à la scène, devient un art à part entière : ni un « faux cinéma » ni une simple « capture »¹⁷¹. Les dramaturges font appel à des réalisateurs, parfois de cinéma tel que Patrice Chéreau, dans le but d'aider les téléspectateurs à découvrir la pièce comme s'ils se tenaient dans la salle. La COPAT, la Compagnie des Artistes, donne à ce genre filmique le nom de « films de Théâtre » et précise ses caractéristiques :

Servie par les technologies les plus innovantes développées par la télévision, [la captation] sait proposer un regard inédit et créatif. Confronté à une multitude de possibilités techniques, le réalisateur doit opérer des choix (...) Filmer le théâtre n'est donc pas un art figé (...) ¹⁷²

Dès lors, quels enjeux ce genre doit-il combiner ? Il réunit un art qui « fige » le mouvement — le cinéma — et un autre qui célèbre l'ici et maintenant — la scène. Le cinéaste et le dramaturge doivent d'abord accepter de ne pas pouvoir conserver le caractère éphémère de la représentation scénique. Néanmoins, ils peuvent capter « cinématographiquement un moment théâtral¹⁷³ ».

Afin de combler l'absence de l'immédiat, les vidéastes doivent remplir plusieurs défis : réajuster l'image de manière récurrente par rapport à la luminosité de la salle, choisir une disposition adéquate des caméras pour multiplier les points de vue, etc¹⁷⁴. Les films de théâtre puisent des caractéristiques du cinéma et les soumettent au média théâtral. Une réelle *médiation* a lieu et la captation devient, ces dernières années, un genre à part entière avec ses propres techniques et ses propres intervenants.

¹⁶⁹ LENAY A., « Le regard-caméra : variations de distances », dans SAINT-JEVIN A. (éd.), « Hors écran », *Réel/Virtuel*, n° 5, 2016, p. 2, <http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero5/lorsque-lecran-revele-le-hors-ecran/Le-regard-camera> (Page consultée le 11/04/19).

¹⁷⁰ « Piste n° 4 — Le théâtre filmé : du bon usage des captations », p. 1, https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/06/6/RESS-FR-LGT-Theatre_Piste_4_374066.pdf (Page consultée le 11/04/19).

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² « Filmer le théâtre », <http://www.copat.fr/filmer-le-theatre> (Page consultée le 11/04/19).

¹⁷³ PERROT E., « L'art de filmer le théâtre », dans BERTIN R. et VAÏS M. (éd.), « Québec-Mexique », *Jeu*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu inc., n° 123, 2007, p. 180.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 183.

2.1 François Berreur : une technique transférée

Ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction¹⁷⁵.

Dans *Notes et Contre-notes*, Eugène Ionesco évoquait son malaise en tant que spectateur lorsqu'il se situait dans une salle. Aurait-il été plus sensible à une pièce de théâtre projetée sur un écran ? Jean-Luc Lagarce aurait-il pu également partager cette opinion ? En effet, Lagarce fut le metteur en scène d'Ionesco et prit part au mouvement de la scène moderne. Il s'inspira des mécanismes de l'absurde et il s'est construit dans le sillage de Ionesco ou encore de Beckett. Il a repris le théâtre là où les deux dramaturges l'ont laissé pour l'emmener dans sa propre esthétique¹⁷⁶.

Berreur a choisi de filmer son œuvre en collaboration avec l'éditeur vidéographique, « La Compagnie des Artistes ». Cet éditeur enregistre un grand catalogue de pièces et réussit à conserver l'énergie de la scène vivante¹⁷⁷. Avant de commencer l'analyse du jeu de caméra, nous tenons à préciser que *Juste la fin du monde* a été filmée durant une représentation publique. La pièce n'est donc pas figée, mais assurément vivante avec des spectateurs réceptifs au discours des acteurs. Ensuite, la captation résulte d'un long dialogue entre François Berreur et Jérémie Cuvillier, le réalisateur, pour aboutir à la création d'un nouvel objet : le théâtre filmé. Dans cette optique, ils ont dû opérer de nombreux choix artistiques : la disposition des caméras, leur utilisation, le cadrage, etc.

2.1.1 Le regard-caméra

Le téléspectateur retrouve à plusieurs reprises dans la pièce la technique du regard-caméra. Surtout utilisée comme moyen de communication entre les acteurs et le public derrière son écran, elle se situe dans des moments-clés de l'intrigue.

Dans le prologue¹⁷⁸, avant de monter sur scène, Hervé Pierre regarde l'objectif et lui fait un clin d'œil. Ici, c'est bel et bien le comédien qui propose ce geste et non le personnage. Nous supposons que ce regard ne figurait pas dans le *script*. Avec son clin d'œil, il interpelle le téléspectateur et lui signifie qu'il fait également partie du public même s'il ne se positionne pas dans la salle. Il l'invite à prendre part au spectacle.

¹⁷⁵ IONESCO E., *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1991 (Folio/Essais), p. 49.

¹⁷⁶ THIBAUDAT J.-P., *op.cit.*, p. 17-18.

¹⁷⁷ « Filmer le théâtre », *op.cit.*, p. 1.

¹⁷⁸ BERREUR F. et CUVILLIER J., *op.cit.*, 25 sec.

À la fin de l'épilogue¹⁷⁹, Hervé Pierre utilise une dynamique identique : il termine son monologue et regarde à gauche, vers la caméra. Contrairement au premier regard-caméra, le téléspectateur se retrouve ici confronté à une situation ambiguë : qui de l'acteur ou du personnage lance ce regard ? Louis sourit une dernière fois et le comédien nous adresse un ultime salut.

Lors du dialogue entre Louis et la Mère, les acteurs utilisent de nombreuses gestuelles : des mains levées, des positions debout et assises et également un regard-caméra discret de la part du fils. Lorsque sa mère lui fait remarquer qu'ils ne savent pas où il vit, il se lève, joue avec la chaise puis regarde les téléspectateurs¹⁸⁰. Son regard devient sombre et fuyant. Que signifierait ce regard dans cette séquence ? Louis semble chercher une pause, une aide de la part du téléspectateur comme s'il souhaitait communiquer son malaise. Cet effet se renforce grâce à l'angle de vue choisi par le réalisateur. La caméra se retrouve mise de biais, de trois quarts et elle intensifie à la fois la distance entre la mère et son fils et le rapprochement entre ce dernier et le public.



2.1.2 Le théâtre cinématographique

Après la dispute entre Antoine et Louis dans la deuxième partie de la pièce¹⁸¹, une séquence montre la puissance filmique du réalisateur. Le comédien Hervé Pierre prononce un long monologue. Le fond s'est obscurci, tout comme les fenêtres, seuls Louis et le mobilier sont éclairés. Il effectue de nombreux gestes : il se couche, les bras tendus sur le haut de son corps puis en croix. Finalement, tout le décor s'assombrit, seul le héros demeure visible. Il écarte les

¹⁷⁹ *Ibid.*, 109 min 10 sec.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 49 min 45 sec.

¹⁸¹ *Ibid.*, 76 min 33 sec.

bras et un premier processus cinématographique se produit : un *zoom* sur le visage du comédien complètement isolé. Ensuite, dans un léger fondu le corps se relève, le pantalon noir semble s'effacer dans l'obscurité. Un ultime plan laisse apercevoir Hervé Pierre au sol qui continue son monologue alors que le décor reste toujours dans l'obscurité.

Cette séquence reflète un travail complexe puisque le réalisateur emprunte de nombreuses techniques au cinéma, dont le fondu. En général, ce procédé suggère une continuité malgré une ellipse spatiotemporelle¹⁸². Or, dans cette scène, nous estimons que le processus demeure purement esthétique. Nous pensons que le metteur en scène ne veut véhiculer aucun sens, aucune ellipse temporelle, mais plutôt susciter des effets artistiques auprès du téléspectateur.

Cette séquence permet de produire des effets différents selon le type de public. Nous pouvons par exemple considérer que les téléspectateurs obtiennent un effet supplémentaire avec cette scène puisque ce montage ne figure pas sur scène. Le film de théâtre ne reproduit donc pas simplement ce qui se joue sur scène, mais il apporte un « supplément ». Dès lors, nous émettons l'hypothèse que Cuvillier, en annexant des techniques filmiques phares à sa réalisation, cherche à combler une absence chez le téléspectateur.

Nous expliquions dans la théorie du jeu de la caméra que des chercheurs estimaient que le téléspectateur, du fait de son positionnement derrière l'écran, perdait l'immédiateté et la présence des acteurs de la pièce. Cuvillier pourrait donc avoir choisi d'utiliser ces effets filmiques afin d'offrir aux téléspectateurs un « supplément » et de combler un certain « vide ».

Certes, le spectateur dans la salle ne bénéficie pas de ce montage, mais la mise en scène n'en reste pas moins riche. En effet, la coprésence avec les comédiens est un atout évident même si elle n'équivaut pas le montage (et inversement), le résultat obtenu demeure similaire : la création d'une connexion avec le public visé.

Berreur, en faisant appel à un réalisateur, permet au téléspectateur de vivre une expérience : celle du spectacle vivant. Cette réalisation dépasse le stade de la captation et devient un réel film de théâtre dans lequel différents moyens filmiques sont mis à disposition. Ainsi, d'une part, le chef opérateur positionne des caméras selon différents angles de vue et il doit se soumettre au jeu théâtral. D'autre part, il utilise de nombreux processus cinématographiques tels que le fondu, le *zoom* et le regard-caméra.

¹⁸² JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 58.

Berreur et Cuvillier proposent aux téléspectateurs des effets de sens comme la présence et la proximité acteurs-public. Ils n'utilisent pas seulement les caractéristiques de la caméra, ils les soumettent et les *recontextualisent* dans un nouvel environnement, le monde théâtral. Ils créent un univers original : celui du théâtre filmé. Comme le *script* d'une pièce qui se transforme au contact du cinéma, la caméra est modifiée au contact des planches.

2.2 Xavier Dolan : un cinéma assumé

[...] Toute la force du film de Dolan [est] d'avoir pu filmer en gros plan les visages, car le visage, selon Levinas, est le lieu de la relation juste, celle du face-à-face avec l'autre¹⁸³.

Plusieurs critiques cinématographiques se rejoignent en disant que la qualité de cadrage demeure la caractéristique principale de l'œuvre de Dolan. Alternant des gros plans, différents *travelling* ou des images en contreplongée¹⁸⁴, le cinéaste étudie minutieusement comment occuper et harmoniser l'espace filmique¹⁸⁵. Il expérimente dans chaque nouveau film l'utilisation de sa caméra, reconnue comme sa force majeure. Dans *Mommy*, par exemple, il ouvre et ressert le format de son film ; dans *Juste la fin du monde*, il préfère souligner, à l'aide de gros plans, l'ambiance suffocante de certaines scènes. Il oblige le spectateur à se confronter constamment aux visages des acteurs.

Emprunt du terme anglais *close-up*¹⁸⁶, le gros plan isole le visage à la hauteur du cou, voire se concentre sur une plus petite partie¹⁸⁷. Certains considèrent cette technique comme *voyeuriste* puisque le cadreur filme au plus près les émotions du personnage. Le spectateur entre dans l'intimité des protagonistes et peut ressentir une certaine gêne. Dès lors, comme nous le disions, ce procédé filmique, en plus de capter au plus près les émotions des personnages, accentue davantage cette impression constante d'oppression.

2.2.1 Le travelling

Dolan utilise aussi une autre technique majeure du cinéma : le *travelling*. Assumant pleinement le processus avec une vue longue ou utilisant le procédé de manière brève, il l'emploie dans tous ses films et de façon régulière. Cependant, chaque utilisation illustre un ressenti différent. Ainsi, dans le long-métrage *Mommy*, le *travelling* circulaire évoque une valse

¹⁸³ PARISSE L., « *Juste la fin du monde* : Processus d'écriture et négativité », dans LÉCROART P. et LEPRINCE A., (éd.), *op.cit.*, p. 87-88.

¹⁸⁴ « Le réalisateur place la caméra au-dessous pour suggérer un regard vers le haut ou le bas » M.-T. JOURNOT, *op.cit.*, p.7.

¹⁸⁵ BION L., « Vidéo : l'art du cadrage selon Xavier Dolan », <https://www.konbini.com/fr/cinema/video-xavier-dolan-symetrie/> (Page consultée le 27/03/19).

¹⁸⁶ JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 24.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 40.

et un long rêve. Dans *Juste la fin du monde*, il se présente surtout durant l'intermède. Dolan a saisi l'importance et l'impact de cette partie de la pièce de Lagarce. Contrairement à Berreur qui a choisi de maintenir toutes les scènes et les dialogues, le réalisateur a coupé plusieurs passages de l'intermède et a davantage misé sur la photographie des séquences.

Après la dispute de Louis et Antoine quand ce dernier a compris le mal qui habitait son frère, le spectateur observe un gros plan en contreplongée sur Louis¹⁸⁸ : le héros fume une cigarette dans le jardin. Ensuite, un long *travelling* avant sur l'horloge indique au spectateur la durée restante du film. À nouveau, l'objectif est braqué sur Louis, il opère un *travelling* circulaire tout en filmant en contreplongée. Lors des deux *travelling* circulaires, Dolan décide de monter, puis de descendre l'angle et d'éloigner la caméra qui passe d'un gros plan à un plan rapproché à hauteur du torse. Cette alternance de procédés s'observe aussi sur le personnage de Catherine, la belle-sœur de Louis. Une fois de plus, un long *travelling* sur l'horloge symbolise le compte à rebours : le temps s'écoule peu à peu. Finalement, l'intermède se conclut sur un très gros plan qui isole les parties du visage de Louis, notamment ses yeux pleins de larmes. L'environnement oppressant, ressenti avec la lumière caniculaire et le cadrage, s'intensifie à l'aide de la musique de Gabriel Yared. Les notes très répétitives, les modulations de tons et l'introduction des instruments à cordes accentuent également ces plans circulaires. Tous les quatre soutiennent cette atmosphère de tension, de tourment constant :

Cette scène où l'on voit Louis, fumant une cigarette à l'extérieur, seul, capté en *travelling* tourbillonnant, montre sa chute, son effondrement, tant moral que physique, cet axe circulaire qu'emprunte la caméra résonne comme une valse [...] C'est en effet le moment où son âme s'échappe de son corps (déjà mort) [...]¹⁸⁹

Dans la revue de cinéma, *Etica y cine*, la séquence se relie à la vision *lagarcienne* de la fin de l'intermède. Après avoir connu un épisode de quiétude — absent du film —, la tempête approche et le compte à rebours est lancé pour Louis. Le long-métrage enchaîne, par la suite, des scènes d'effondrement et d'ultimes disputes.

2.2.2 Des techniques cinématographiques revendiquées

Durant la scène des retrouvailles familiales¹⁹⁰, la caméra introduit Louis dans un flou complet dont seule la veste noire nous permet d'isoler la silhouette. L'utilisation de la technique

¹⁸⁸ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, op.cit., 73 min 20 sec.

¹⁸⁹ BRODA V. et BENHAÏM M., « La position mélancolique de la caméra de Xavier Dolan dans *Juste la fin du monde* : Regards croisés », <http://www.journal.eticaycine.org/La-position-melancolique-de-la-camera-de-Xavier-Dolan-dans-Juste-la-fin-du-monde> (Page consultée le 27/03/19).

¹⁹⁰ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, op.cit., 6 min 25 sec.

du flou cinématographique exprime généralement l'état subjectif d'un personnage¹⁹¹. Nous pouvons le comprendre dans cette œuvre comme le symbole de l'attente ressentie par la famille. Dolan applique un flou sur le corps de Gaspard Ulliel afin de faire patienter le téléspectateur. Finalement, le public et les autres protagonistes découvrent son visage. S'en suivent de nombreux *close-up*, assurés grâce à de multiples objectifs. Cependant, contrairement aux autres acteurs, filmés en gros plan, à hauteur du cou, le réalisateur capte Ulliel en plongée, en plaçant la caméra inclinée au-dessus du sujet. Le public a l'impression que l'environnement qui entoure Louis l'écrase ou que les personnages de la scène le dominent. Ce sentiment d'infériorité se renforce à l'aide des juxtapositions de vues des différents protagonistes.

Dans la scène de confession entre Louis et Suzanne¹⁹², la sensation est inversée puisqu'ici la sœur est captée en plongée. À nouveau, le processus visuel symbolise l'infériorité du personnage (Suzanne, cette fois), accentuée par la position debout de Louis. Reconnu comme le fils prodigue, il domine l'espace et sa sœur. De plus, la technique de plongée s'associe à l'idée de caméra subjective. Cette dernière représente généralement le procédé qui met l'appareil optique à la place occupée par le protagoniste pour que le spectateur adopte le point de vue du héros¹⁹³. Dans la séquence, certes la caméra ne remplace pas le regard de Suzanne, néanmoins elle propose une focalisation interne du personnage, intensifiée à l'aide de *flashbacks*.

Dans le film *Juste la fin du monde*, Xavier Dolan affirme et réitère ses choix, notamment avec le cadrage. Reconnues comme une force majeure de son cinéma, les techniques visuelles connaissent une mutation symbolique dans ses longs-métrages. Ainsi, les gros plans et les divers *travelling* maintiennent une ambiance oppressante, suffocante et confirment le genre filmique du huis clos voire du genre théâtral. Ensuite, en opérant de manière intermédiaire, il juxtapose de nombreux médias, surtout dans l'intermède, tels que la musique, la lumière et le cadre. Dolan soumet la caméra à ses propres directives et lui apporte des significations différentes que celles attendues dans les œuvres d'autres réalisateurs.

¹⁹¹ JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 56.

¹⁹² DOLAN X., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, 18 min 48 sec.

¹⁹³ JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 16.

3 Le jeu du temps

Xavier Dolan et François Berreur s'inspirent également du genre théâtral. Le long-métrage est marqué par une théâtralité, tandis que la pièce assume le média dans lequel les comédiens jouent. Les deux metteurs en scène utilisent l'unité temporelle et dépassent le stade de l'emprunt classique puisqu'ils soumettent la technique à leur propre adaptation.

Durant la période du théâtre classique, la règle des trois unités préexistait dans le but de soutenir une bienséance esthétique. Elle consistait à maintenir un temps, un lieu et une action identiques et faire correspondre, de la manière la plus exacte possible, la représentation et l'action représentée¹⁹⁴. Corneille précise d'ailleurs, à propos de la bienséance, que son véritable motif c'est « la peur du *dérèglement* et de la confusion [...] Il faut absolument empêcher la libre imagination¹⁹⁵ ». Derrière cette unité, les dramaturges de l'époque souhaitaient transmettre une reproduction mimétique de la réalité¹⁹⁶.

À la suite de l'évolution du théâtre et de sa mise en scène, les auteurs dramatiques abandonnent peu à peu la triade des unités. Néanmoins, le temps reste encore à ce jour une caractéristique majeure de la scène et nous retrouvons, par exemple, l'unité temporelle dans la notion de rythme. Ainsi, Manuel Garcia Martínez explique, dans son article « Le temps et le rythme au théâtre », que de nombreuses structures rythmiques, appelées des « milieux rythmiques », se perçoivent dans différents éléments des mises en scène. Ces structures peuvent s'apparenter à la voix, la prosodie, la mélodie, la grammaire et la syntaxe des acteurs¹⁹⁷. La parole repose donc sur des variations, des épanorthoses, des répétitions et des retours en arrière qui rythment un texte¹⁹⁸.

Au cinéma, selon Lucie Roy, le temps ne constitue plus une ligne continue, mais davantage une *multitemporalité* et une juxtaposition d'espaces¹⁹⁹. Ainsi, dans les longs-métrages contemporains la mise en scène combine des moments multiples comme le présent,

¹⁹⁴ SOENEN D., « Le théâtre jusqu'à l'égarment », dans « Varia », *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck, vol. 3, n° 315, 2005, p. 372.

¹⁹⁵ LEHMANN H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche éditeur, 2002, p. 258-260.

¹⁹⁶ SOENEN D., *op.cit.*, p. 373.

¹⁹⁷ MARTÍNEZ G. M., « Le temps et le rythme au théâtre », dans PAVIS P. (éd.), « Méthodes en question », *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales/Université de Montréal, n° 29, Printemps 2001, p. 69.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹⁹ ROY L., « Présentation », dans ROY L. (éd.), « Le Temps au cinéma », *Cinémas*, Montréal, Cinémas, vol. 5, n° 1-2, Automne 1994, p. 8.

le passé (*flashback*) et le futur (*flashforward*). Aucun *continuum* linéaire n'existe, mais, au contraire, de nombreuses digressions viennent briser toute unité²⁰⁰.

Gilles Deleuze, qui nous a préalablement intéressé avec sa question de l'audiovisuel, a également explicité la question du temps et en a décelé deux dans les productions cinématographiques. La première temporalité peut être mesurée : elle est universelle, commune et se partage entre tous les citoyens²⁰¹. Ce temps *chronologique* pourrait se relier à l'image-mouvement : un présent continu qui se situe après le passé et avant le futur. Le moment se déroule donc devant nos yeux, sur une image filmique²⁰².

Le second temps, appelé temps *pur*, n'est pas représenté de manière suivie, il resterait suspendu. Il serait plus ressenti que quantifié²⁰³. Nous ne pouvons pas le situer sur une ligne du temps, il demeure relativement abstrait. Dans le film *Juste la fin du monde*, Dolan utilise cette le *count-down*, temporalité plus vécue par le spectateur que réellement représentée sur un fil continu.

Marcel Martin précisera, quant à lui, une nouvelle nomenclature : le temps de projection (durée du film), celui d'action (diégétique), et celui de perception (durée ressentie par le spectateur)²⁰⁴. Dans le long-métrage *Juste la fin du monde*, nous constaterons que le réalisateur a voulu faire correspondre la durée du film et celle ressentie par le public. Ensuite, le temps sera principalement abordé de manière diégétique et matérielle puisque les objets, notamment l'horloge, jouent un rôle primordial dans le récit et dans certaines séquences.

3.1 Théâtre : une unité plurielle

Berreur revisite l'unité temporelle. En effet, il juxtapose deux temps : le présent, qui respecte la triade théâtrale ; et le temps suspendu, qui situe le spectateur dans un futur antérieur. Le metteur en scène respecte la temporalité *lagarcienne* en suivant exactement le texte original.

Les monologues de Louis placent le héros dans une période fantasmée, entre la vie et la mort. Les scènes du dimanche familial évoquent, quant à elles, le présent, bien que les dialogues soient constamment reliés au passé. Ainsi, la technique de l'épanorthose, qui consiste à un

²⁰⁰ Le MINEZ N., « Yvette BIRO, Le temps au cinéma. Le calme et la tempête », dans RABATEL A. et KOREN R. (éd.), « La responsabilité collective dans la presse », *Questions de communication*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, n° 13, 2008, p. 1.

²⁰¹ BERGSON H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 9^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2007 (Quadrige : Grands textes), p. 75.

²⁰² DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-temps*, op.cit., p. 354.

²⁰³ *Ibid.*, p. 109.

²⁰⁴ MARTIN M., *Le langage cinématographique*, 4^e éd., Paris, Cerf, 1985 (Septième art), p. 246.

retour du discours pour l'amplifier ou le nuancer, symbolise ce passé, cet entredeux²⁰⁵. La temporalité liée à l'action diffère donc de celle liée aux dialogues.

3.1.1 Le temps journalier

Bien que peu référentielle, l'action se situe dans un temps rituel, celui des réunions familiales le dimanche. Peu d'éléments scéniques confirment ces retrouvailles, si ce n'est le choix du mobilier et les vêtements endimanchés. Le jeu des éclairages, que nous avons préalablement abordé, nous indique également l'évolution temporelle de la pièce. Ainsi, le choix du bleu évoque la nuit qui tombe à mesure que l'intrigue progresse. Peu à peu, le spectateur découvre que le temps évolue puisque les lumières changent. En dehors de ces quelques indices, le public peut être décontenancé, il constate que l'action évolue lentement et qu'elle stagne. Il espère que la révélation éclatera bientôt et que les non-dits seront enfin dévoilés. Cependant, aucune confession n'aura lieu, aucune réelle confrontation ne verra le jour.

3.1.2 Le temps suspendu

La vraie action ne se déroule pas dans l'intrigue, mais dans le langage voire dans les silences. La temporalité langagière ne s'écoule pas sur une ligne de temps continue : des retours en arrière ou dans un futur antérieur se présentent durant toute la pièce. Comme expliqué dans le colloque sur Jean-Luc Lagarce, l'action évolue à reculons ou en avant :

Cette tension bipolaire [...] livre une expérience du temps [...] où s'enroule l'ensemble des retours qui structurent son œuvre, retours des personnages sur leur vie, de l'histoire sur son cours [...] L'entre-deux où se tient la parole lagarcienne se dote donc d'une durée fondamentalement dynamique où passé et futur coexistent et s'affrontent²⁰⁶.

Le présent fuit vers le passé dans lequel les personnages se remémorent les souvenirs ; il s'échappe vers l'avenir où les protagonistes anticipent les événements. Cette dérobade provoque un brouillage sur la ligne du temps. Le passé et le futur brisent l'intrigue : la journée se déroule dans le vécu et dans le rêve²⁰⁷.

C'était, ce fut, c'était une attention très gentille et j'en ai été touchée, mais évidemment, vous ne l'avez jamais vue. Ce n'est pas aujourd'hui, mais tant pis, non, ce n'est pas

²⁰⁵ TALBOT A., *op.cit.*, p. 258.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ DA SILVA A. M., « Briser la forme : vers un "paysage fractal". "Juste la fin du monde" et "Le Pays lointain" », dans SARRAZAC J.-P. et NAUGRETTE C. (éd.), *ibid.*, p. 74.

aujourd'hui que ça changera mais je lui raconterai. Nous vous avons, avons, envoyé une photographie d'elle²⁰⁸.

Cette intervention de Catherine, lorsqu'elle s'adresse à Louis, montre une reformulation constante de son énoncé, surtout avec les temps verbaux. Ces variations, appelées également insinuations, réorganisent le discours. Ce jeu structure et rythme les dialogues : il permet d'avancer dans l'intrigue et de revenir sur des détails. Les personnages se situent dans une transition entre le passé, le présent et le futur²⁰⁹.

Dans la dernière partie du monologue-ci, Catherine utilise le plus-que-parfait. Selon Bardelotto, ce temps et les autres formes de l'antériorité correspondent aux temps employés par les vivants dans le but d'évoquer les défunts. Le héros, dépeint comme un spectre, doit annoncer sa mort. Cependant, à force de subir des dialogues à retardement, des revirements linguistiques, il ne se confessa pas²¹⁰. Ensuite, cette incertitude, au niveau des temps verbaux, symbolise le choc temporel que vivent les protagonistes. Louis, qui existait dans le passé, ressurgit subitement dans le présent. La famille se perd entre les frontières du souvenir et des retrouvailles.

La parole, qui commente l'action et les événements à venir, brise aussi l'instant présent. Logiquement, l'action théâtrale se situe dans le présent discursif et elle crée une simultanéité, voire une unité, avec les dialogues²¹¹. Dans le prologue, Louis annonce directement au public son sort prochain : « plus tard, l'année d'après, j'allais mourir²¹² ». Il commente les actions à venir. Auparavant, lors des adieux, le personnage annonce la séquence à venir à l'aide de marqueurs de discours et en employant un présent axé sur l'avenir :

Et plus tard, vers la fin de la journée [...] sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur
[...] je repris la route, je demandai qu'on m'accompagne à la gare, qu'on me laisse partir
[...] Antoine est sur le pas de la porte, il agite les clefs de sa voiture²¹³.

Le spectateur éprouve des difficultés à situer la parole dans un moment précis. Il observe un « flottement » dans le temps²¹⁴. Les repères temporels sont flous : Louis serait-il déjà mort ?

²⁰⁸ BERREUR F. et CUVILLIER J., *op.cit.*, 8 min 58 sec.

²⁰⁹ DA SILVA A. M., *op.cit.*, p. 64-66.

²¹⁰ BARDELLOTTO D., *op.cit.*, p. 100-102.

²¹¹ BOUVIER L. et CAIN-ROULLIER S., « Jean-Luc Lagarce. Juste la fin du monde : Dossier pédagogique », p. 13, http://www.cndp.fr/crdp-besancon/fileadmin/CR/Fichiers_CR/arts_et_culture/juste_la_fin_du_monde/Dossier-pedagogique-Juste-la-fin-du-monde.pdf (Page consultée 24/04/19).

²¹² BERREUR F. et CUVILLIER J., *op.cit.*, 30 sec.

²¹³ *Ibid.*, 83 min 30 sec.

²¹⁴ BOUVIER L. et CAIN-ROULLIER S., *op.cit.*, p. 13.

François Berreur, en adaptant fidèlement le texte *lagarcien*, rompt avec la triade théâtrale classique. En effet, la grammaire de Lagarce propose différentes temporalités : le présent, le passé et le futur antérieur, au travers desquels les personnages se placent constamment dans des entredeux temporels. En assumant un geste théâtral, Berreur prend part, comme Lagarce, à une nouvelle conception du théâtre. La mise en scène contemporaine met au premier plan le langage et brise l'unité de temps.

3.2 Cinéma : le temps théâtral revisité

Le lecteur éprouve des difficultés à situer la pièce sur une ligne du temps puisqu'aucune didascalie n'indique l'évolution temporelle. Lagarce précise, en *incipit*, que l'histoire se déroule un dimanche midi. Dolan a donc dû opérer des jeux scénographiques pour rendre compte du temps qui passe. Dans le film, le spectateur obtient trois indications : Louis décolle durant la nuit, arrive à 13 h dans la maison familiale et repart à 16 h. Daria Bardellotto estime que le réalisateur matérialise une dilatation temporelle et que les épanorthoses, ainsi que les non-dits, justifient cette journée interminable. Elle affirme également que plusieurs temps traversent la pièce : temps humain, apocalyptique et atmosphérique²¹⁵.

Le premier engloberait l'existence vécue par Louis ; le deuxième (sa mort) ne serait pas représenté dans le film puisque l'histoire s'arrête avant. Le moment atmosphérique s'explique, quant à lui, à l'aide d'accessoires présents dans le film (le ventilateur, l'éventail) et grâce à la sueur visible sur les visages et sur les habits des personnages. La chaleur oppressante et caniculaire symbolise cette atmosphère de tensions. La lumière et la couleur poussiéreuses intensifient cette pesanteur étouffante.

3.2.1 Le compte à rebours

Le jeu du temps passe aussi à travers la matérialité, l'objet. En plus de son téléphone portable, Louis vérifie également la durée qu'il lui reste grâce à sa montre²¹⁶. Dans le scénario, le cinéaste précise durant la scène 53²¹⁷ :

Louis retrousse sa manche. Dévoile sa montre. Il 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 bien²¹⁸.

²¹⁵ BARDELLOTTO D., *op.cit.*, p. 106.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, 42 min 8 sec.

²¹⁸ Xavier Dolan cité par BARDELLOTTO D., *op.cit.*, p. 106.

Même si Dolan modifie quelque peu la scénographie à l'écran, l'idée fondamentale du compte à rebours se maintient. Le spectateur distrait n'a pas le temps suffisant pour apercevoir quelle heure indique l'horloge, qui disparaît à l'aide d'un flou photographique. Pourtant, comme le protagoniste, le public souhaite sortir de cette ambiance oppressante et il s'impatiente de connaître le dénouement.

Une autre horloge aurait pu jouer un rôle essentiel dans la mise en scène : le cadran de bord. Néanmoins, le réalisateur a préféré ne pas maintenir la séquence dans le montage final²¹⁹. Elle représentait Louis et Antoine après leur dispute dans la voiture :

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 3 h 38 à 3 h 39, réagit à l'impact ; un bug remplace l'heure par la durée restant de notre film ; 0 h 10 min²²⁰

En juxtaposant le temps du récit et la durée restant du film, le cinéaste souhaite, avec une mise en abyme, évoquer davantage le principe du compte à rebours autant pour Louis que pour le spectateur. Contrairement à Berreur qui visualise la pièce comme un futur antérieur, l'usage du temps représente ici le principe du *count-down* : le temps n'est ni suspendu ni journalier, mais plutôt inversé²²¹.

L'autre horloge est la pendule à coucou. Elle marque, d'abord, le changement des actes : durant le prologue²²², le caméraman filme un *dolly*²²³ rapide sur la pendule qui affiche un décompte temporel. Un fond noir apparaît, le premier acte peut commencer. Ensuite, la pendule renferme un geai bleu qui se libérera lors de l'épilogue²²⁴. L'oiseau, agonisant au sol, lâche ses dernières respirations : 5... 4... 3... 2... 1... comme un ultime *count-down*.

3.2.2 La triade théâtrale revisitée

Le plan-séquence, technique phare du cinéma contemporain, assure une unité narrative où aucune coupure caméra n'est opérée. Guillaume Lafleur, dans sa thèse sur la théâtralité du cinéma, développe une section sur la scénographie des trajets dans laquelle il estime qu'un plan-séquence utilise, à travers les longs-métrages, la règle théâtrale des trois unités²²⁵. Jean-Luc

²¹⁹ BARDELLOTTOD D., *ibid.*, p. 106-107.

²²⁰ Xavier Dolan cité par BARDELLOTTOD D., *ibid.*, p. 107.

²²¹ BARDELLOTTOD D., *ibid.*, p. 107.

²²² DOLAN X., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, 3 min 52 sec.

²²³ « Charriot accompagné d'une petite grue d'élévation qui supporte l'opérateur et permet d'effectuer des panoramiques [effets panoramiques] ou des recadrages en hauteur ».

JOURNOT M.-T., *op.cit.*, p. 37-38.

²²⁴ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, 87 min 33 sec.

²²⁵ LAFLEUR G., *op.cit.*, p. 52.

Nancy ajoute, à cette théorie du trajet, le principe « d'imprégnation du regard » : « l'image reste à distance, toutefois on est également imprégné dans son élément²²⁶ ». Ainsi, le cinéaste place la caméra à l'extérieur du véhicule pour filmer le chemin qui défile. Le point de vue de l'objectif se confond avec le regard du téléspectateur²²⁷.

Dans le film de Dolan, deux unités narratives importantes existent : le prologue²²⁸ et la dispute entre Antoine et Louis²²⁹. Les deux scènes se déroulent durant un trajet, l'une dans un taxi, l'autre dans la voiture de l'ainé. La première ne constitue pas un plan-séquence puisqu'un montage a été nécessaire : l'artiste a juxtaposé l'image de Louis avec celle de la Mère. Contrairement à d'autres artistes, Dolan décide de « sacrifier » le plan-séquence au détriment de l'alternance de points de vue. Il alterne, en effet, plusieurs moments : l'image de la Mère, celle du trajet filmé à l'aide d'un *drone* et la séquence de Louis dans la voiture.

Nous estimons néanmoins que la scène maintient une unité temporelle, renforcée à l'aide de la chanson intégrale de Camille. En effet, l'emploi d'un morceau musical permet d'assurer une certaine harmonie à la séquence. Sans découper la chanson, le réalisateur maintient une continuité sonore qui rejoint également l'idée d'une unité théâtrale. Il s'inspire donc de la théâtralité et de la règle des trois unités, tout en la revisitant. Il la soumet à son cinéma, caractérisé par des alternances de points de vue et des cadrages différents.

L'autre uniformité narrative, la dispute entre Antoine et Louis, s'assimile, quant à elle, à un plan-séquence. Le début de la scène ne présente ni coupure caméra ni montage. De plus, le cadre promet au public réalisme et authenticité. En effet, il lui donne l'impression d'être assis dans la voiture, à l'arrière. Dolan s'est lui-même installé dans le véhicule près des acteurs. L'œil du réalisateur devient celui du spectateur.

Les trois unités sont, au départ, assurées : le lieu (la voiture), l'unicité temporelle et l'action (le désaccord fraternel). Le plan-séquence s'interrompt lorsque Louis plonge dans ses pensées : le directeur photographique opère un gros plan sur Gaspard Ulliel et un flou sur Vincent Cassel. Le cinéaste brise alors la triade et propose une alternance de points de vue afin de souligner la mésentente entre les deux frères. Finalement, le plan-séquence recommence afin de maintenir la tension. Antoine accélère de plus en plus, au fur et à mesure de son énervement.

²²⁶ NANCY J.-L., *L'évidence du film : Abbas Kiarostami*, Wilsele, Exhibitions International, 2001 (Yves Gevaert Uitgever), p. 51.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, 3 min 43 sec.

²²⁹ *Ibid.*, 67 min 33 sec.

Comme Louis, le spectateur se sent angoissé. La scène se termine lorsque le cadet se remémore le matin dans l'aéroport.

Dans ces deux séquences, le trajet isole le protagoniste, il l'enferme dans une unité narrative. Suspendu dans le temps, il espère une échappatoire, tout comme dans la maison familiale. Bardelloitto pense que Louis est emprisonné, comme le geai bleu dans la pendule, et que sa fuite inéluctable entraînera irrémédiablement sa mort²³⁰. Nous estimons que dans ces deux scènes et davantage dans le prologue, il s'approche petit à petit de la mort. Assis et enfermé dans la voiture, il observe les passants, le monde vivant, sans y prendre part.

Nous voyons avec ces deux scènes comment Dolan emprunte la triade théâtrale et crée des unités narratives qu'il soumet à son propre cinéma. En utilisant un média, il *recontextualise* une caractéristique importante du théâtre classique dans un environnement filmique.

Il joue avec l'unité de temps et il construit une nouvelle temporalité, celle du *count-down*, qui consiste en un long compte à rebours. En s'inspirant de l'écriture *lagarcienne*, il soumet la figure de style de l'épanorthose à sa propre conception du temps. Ainsi, l'épanorthose suspend le moment et propose un retour en arrière tel un compte à rebours incertain. Le cinéaste, à l'aide de sa nouvelle temporalité, crée également un temps suspendu où le décompte est lancé.

Xavier Dolan et François Berreur, en empruntant des techniques théâtrales et cinématographiques emblématiques, brisent les frontières préétablies entre le cinéma et la scène. Berreur utilise le jeu de la caméra et Dolan celui du temps. Certains théoriciens n'ont cessé de différencier les deux médias et estiment que chacun possède ses propres particularités. Les deux metteurs en scène entrent dans un système de tensions et ils détournent les limites imposées. Pourtant, même s'ils s'inspirent mutuellement, chacun assume le média premier dans lequel il travaille. Dès lors, Dolan soumet les règles théâtrales à son cinéma et Berreur impose des formes filmiques à sa scénographie.

Les deux environnements audiovisuels sont donc marqués par une théâtralité et une *cinématographicité* évidentes. Dans le chapitre qui suit, nous aborderons *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, et plus particulièrement l'intime et de l'universalité *lagarciens*. Nous verrons comment Dolan et Berreur dépassent le stade de l'adaptation classique et comment ils soumettent ces deux thèmes à leur propre esthétique.

²³⁰ BARDELLOTTO D., *op.cit.*, p. 108.

CHAPITRE IV

L'INTIME ET L'UNIVERSEL DANS LE TEXTE DE LAGARCE : LE TRAVAIL INTERMÉDIAL DES DÉCORS ET DES COSTUMES

1 *Juste la fin du monde* : une pièce intemporelle ?

Lorsque les critiques littéraires étudient l'œuvre *lagarcienne*, ils en arrivent à la même conclusion : l'œuvre du dramaturge demeure profondément universelle. Elle parle de sujets qui touchent chaque spectateur : la solitude, la mort, la maladie, des retrouvailles familiales. De plus, son théâtre possède également une langue unique, qui déconstruit le langage et se classe dans le genre contemporain.

Jean-Luc Lagarce offre de nombreuses digressions, retours en arrière, corrections qui représentent le langage de tout être humain. Oubliant l'esthétique littéraire et théâtrale, il propose sa propre langue, profondément humaine. Comme l'explique Clément Hervieu-Légier, pensionnaire de la Comédie-Française et metteur en scène de la pièce *Le Pays Lointain*, Lagarce continue à nous parler au présent : « [pièce] classique parce que son auteur est intemporel, parce que la langue traverse tous les âges [...] »²³¹.

Berreur précise, dans une entrevue, que Lagarce aborde énormément l'intime, un intime relié au monde et non personnel. En reprenant une phrase du dramaturge, il explique l'universalité de la langue *lagarcienne* : « c'est en étant dans un rapport intime au monde qu'on peut créer un rapport universel au monde »²³². Il estime que cette caractéristique phare du dramaturge l'aide à toucher un grand nombre de spectateurs. Dans *Juste la fin du monde*, l'auteur parle d'une relation conflictuelle entre un fils et sa famille. Chaque spectateur se retrouve partiellement ou complètement dans cette situation problématique²³³. En écrivant des drames familiaux, Lagarce touche à l'universalité et apporte une nouvelle dimension à son œuvre. L'intime et l'universalité sont donc étroitement liés puisque, selon Berreur, l'intime *lagarcienne* n'est pas personnel, mais correspond au monde et à chacun. Elle est donc foncièrement universelle.

Cette pièce s'inspire d'un épisode biblique important : le retour du fils prodigue. Contrairement au texte religieux, ici la mère remplace la figure paternelle. Vincent Tasselli estime que le dramaturge s'inscrit dans un contexte chrétien. Les personnages possèdent, en effet, des noms bibliques : Suzanne, Catherine et Antoine correspondent à des noms de saints.

²³¹ MERCIERN., « Cette pièce continue de parler de nous au présent », <https://www.ladepeche.fr/article/2017/10/18/2667820-cette-piece-continue-de-parler-de-nous-au-present.html> (Page consultée le 01/05/19).

²³² Jean-Luc Lagarce cité par François Berreur, dans THOMAS F., « François Berreur : "Les corps sont indispensables à la théâtralité de Lagarce" », <https://www.nonfiction.fr/article-1623-francois-berreur-les-corps-sont-indispensables-a-la-theatralite-de-lagarce.htm> (Page consultée le 01/05/19).

²³³ THOMAS F., *ibid.*

La Mère, quant à elle, ne possède pas de nom afin de symboliser davantage la figure de la maternité. Louis, lui, est isolé, car il pourrait s'apparenter à Saint Louis, roi de France sans auréole²³⁴. Cette pensée sera d'ailleurs reprise dans la pièce :

CATHERINE : Il porte avant tout le prénom de votre père et fatalement, par déduction...

ANTOINE : Les rois de France²³⁵

À l'aide de son intrigue intime, sa grammaire contemporaine et ses thématiques universelles, Lagarce transpose son œuvre dans une intemporalité. Les spectateurs s'identifient aux problématiques abordées et les protagonistes deviennent de réels archétypes. Christina Mijrol estime que l'auteur engendre des «œuvres intimes au sommet desquelles les lecteurs reconnaissent chacun leur propre abîme²³⁶».

Pour mettre en scène les problématiques de l'universalité et de l'intime, François Berreur et Xavier Dolan ont sélectionné les médias suivants : les costumes et le décor. Même si ces derniers ne peuvent être considérés au même titre que les médias de l'art, nous estimons qu'ils produisent des effets de sens chez les spectateurs.

Berreur propose une scénographie et des costumes sobres et minimalistes, tandis que Dolan choisit des décors et des mises en beauté très détaillés et de périodes différentes. Néanmoins, les deux artistes, dans une démarche distincte, véhiculent une idée commune : l'intrigue est profondément universelle : elle traverse des époques et des générations différentes.

2 L'étude des costumes

Le costume théâtral regroupe un ensemble de signes visuels qui contextualisent une scène ou des personnages. Dès le XVIII^e siècle, grâce aux vêtements, les spectateurs entrent plus facilement dans l'intrigue²³⁷. L'une des fonctions du costume est d'identifier le type de personnage. La *commedia dell'arte* et Molière utilisent notamment les vêtements dans le but de créer des «types», des identités sociales et historiques²³⁸, comme l'arlequin ou le tartufe.

²³⁴ TASSELLI V., « Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue troué, un geste théâtral contemporain », *Loxias*, n° 46, Doctoriales XI, 2014, p. 10, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7877> (Page consultée le 02/05/19).

²³⁵ LAGARCE J.-L., *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016 (Classiques Contemporains), p. 33.

²³⁶ Christiane Mijrol citée par TASSELLI V., *op.cit.*, p. 10.

²³⁷ « Piste n° 7 – Le costume de théâtre, un mal nécessaire ? », p.1
https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/06/0/RESS-FR-LGT-Theatre_Piste_7_374060.pdf

²³⁸ *Ibid.*, p. 1-2.

Roland Barthes explique, quant à lui, que le vêtement doit être «à la fois matériel et transparent : on doit le voir sans le regarder²³⁹ ». Il doit se montrer clair, voire «invisible ». Au XXI^e siècle, plusieurs metteurs en scène souhaitent une «neutralité sémantique » et un retour aux origines historiques du costume. Ils habillent les comédiens en tenue «de ville » pour qu'ils deviennent le double du public²⁴⁰.

«Le costume est un langage, physique et concret, difficile et complexe, qui échappe au langage articulé²⁴¹ ». Colette Huchard estime que les vêtements offrent la possibilité aux spectateurs d'entrer dans l'imaginaire de la scène. Ils prennent vie grâce aux comédiens et s'appuient sur le travail dramaturgique du metteur en scène. Ils soulignent l'espace, la temporalité, la parole et s'ancrent dans le contexte de la pièce. Les costumes stimulent l'intrigue et la présence des comédiens²⁴².

Afin de composer cet environnement, le costumier, le metteur en scène et l'éclairagiste doivent collaborer et dialoguer. De cette manière, ils garantissent l'harmonie des vêtements avec le reste de la production théâtrale. Le travail préliminaire consiste à lire la pièce, à comprendre l'intrigue et l'ambiance, afin de «donner corps » aux vêtements et à la scène²⁴³. Le concepteur donne à chaque comédien une apparence distincte en lui dessinant des vêtements et des accessoires propres. Ces derniers doivent rendre compte de la personnalité, de l'identité des comédiens.

L'étude des costumes au cinéma devient peu à peu légitime. Pamela Church Gibson justifie cette longue attente du fait que plusieurs académiciens jugeaient la mode comme frivole et qu'elle s'adressait davantage à la gent féminine. De plus, elle était souvent associée au capitalisme²⁴⁴. De récentes études ont néanmoins réfuté ces anciennes opinions. Selon des chercheurs, les habits de cinéma apportent une mise en scène filmique, des interprétations et

²³⁹ BARTHES R., *op.cit.*, p. 62.

²⁴⁰ « Piste n° 7 – Le costume de théâtre, un mal nécessaire ? », *op.cit.* p.6.

²⁴¹ HUCHARD C., « Le costume : évolution et transformation d'un langage », dans IVERNEL P. et MARX LONGUET A. (éd.), « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain : Vol. II Paroles de créateurs et regards extérieurs », *Etudes théâtrales*, Paris, L'Harmattan, n° 49, 2010, p. 161.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ « Côté Coulisses », p. 20, http://www.c-paje.net/dossiers-pedagogiques/dp_cote-coulisses.pdf (Page consultée le 10/05/19).

²⁴⁴ STREET S., *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film (Short Cuts)*, New York, Wallflower Press, 2001, p. 1.

peuvent se comprendre comme des intertextes²⁴⁵. Ils produiraient des effets de sens et travailleraient avec l'esthétique des longs-métrages.

Lors d'un film, plusieurs personnes interviennent sur le plateau, notamment le costumier et l'habilleur. Le premier choisit et prépare les vêtements, s'occupe des mensurations et des particularités de chaque acteur ou personnage. Lors du tournage, l'habilleur ajuste et retravaille les vêtements²⁴⁶.

Hollywood a joué un rôle prépondérant dans l'autonomisation de la mode cinématographique. En effet, reconnus comme deux grandes industries, la mode et Hollywood ont permis de concilier le *glamour* et le spectacle²⁴⁷. Des productions comme *West Side Story* mélangeaient des créations de grands couturiers et des films à budget conséquent. Hollywood et son esthétique séduisent d'ailleurs le cinéma francophone, notamment Jacques Demy. L'art du costume apparaît dès lors dans les longs-métrages européens et un soin exigeant se décelé dans les différents vêtements²⁴⁸.

Certains théoriciens affirment que la mode transcende la narration d'un film. Elle possède son propre langage²⁴⁹. Les recherches ont prouvé que les vêtements servaient l'intrigue. Dans les longs-métrages mélodramatiques, les costumes relèvent le caractère émotionnel des séquences et apportent une « empathie²⁵⁰ » à l'intrigue.

La spécialiste Sarah Street estime que les théoriciens étudient la mode dans une méthode intertextuelle. Le costume se soumet à plusieurs directives comme le réalisme et à des notions de spectacle cinématographique. Il joue complètement un rôle dans la mise en scène²⁵¹. Dès lors, si nous reprenons l'idée de Street, les costumes provoquent des effets de sens. Le métier d'habilleur et de costumier combine autant le cinéma que la mode dans le but de créer un environnement intermédial.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ « Costumier et habilleur : ceux qui font le cinéma », <https://www.actualitte.com/article/reportages/costumier-et-habilleur-ceux-qui-font-le-cinema/59476> (Page consultée le 30/04/19).

²⁴⁷ STREET S., *op.cit.*, p. 4.

²⁴⁸ GARSON C., « Jacques Demy en ses œuvres complètes. "Super ou ordinaire ?" », dans *Etudes*, Paris, S.E.R., n° 12, vol. 409, Décembre 2008, p. 659.

²⁴⁹ STREET S., *op.cit.*, p. 4.

²⁵⁰ HERZOG C. et GAINES J., *Fabrications: Costume and the Female Body*, New York, Routledge, 1990 (AFI Film Readers), p. 196.

²⁵¹ STREET S., *op.cit.*, p. 9-10.

2.1 Théâtre universel : une famille endimanchée

Pour le choix des costumes, Nathy Polak supervise autant le maquillage que les vêtements. Le spectateur constate durant la pièce que les personnages portent des habits ordinaires, épurés. La conceptrice et le metteur en scène ont choisi des habits qui évoquent un repas familial.

De plus, Berreur a sélectionné un *smoking* pour Louis dans le but d'accentuer le spectacle théâtral. En effet, Berreur alterne deux atmosphères : celle de la réalité et celle du théâtre. Le choix vestimentaire évoque ici la frontière fine établie entre réel et fantasme. Ce costume peut être revêtu lors d'un dîner dominical ou lors d'une représentation²⁵².

Chaque protagoniste, excepté Louis, porte des vêtements communs, rituels qui symbolisent des retrouvailles et un repas familial. Lorsque les spectateurs regardent les habits, ils ne sont pas décontenancés. Ils ne reflètent pas une identité, une personnalité propre à chaque protagoniste. Ils préfigurent davantage un événement et une universalité plutôt que des personnages types. Ils ne correspondent pas au déguisement, qui servirait à travestir des comédiens, mais se rapportent davantage au costume qui refléterait une quotidienneté et donc un certain réalisme.

2.1.1 Le costume du dimanche

Même si les vêtements sont sobres et les accessoires peu visibles, le metteur en scène les a étudiés avec soin. À travers eux, il recherche une forme d'universalité : Berreur met en scène un dimanche, une année. Selon lui, la famille de Louis reflète n'importe quelle famille. Il a souhaité « dépasser l'histoire individuelle de Lagarce pour arriver à ce caractère universel²⁵³ ». Dans une même démarche que le dramaturge, il aborde l'intime et invente un nouveau rapport au monde. Nous constatons donc que Berreur a respecté l'universalité voulue.

La Mère est affublée d'un pantalon mauve et d'une tunique bleu-violet. Elle porte, en plus, lors de la première et de la dernière scène un gilet rose. La conception minimaliste maintient des couleurs dans un même ton. Suzanne, quant à elle, est habillée d'une jupe longue bleutée, un corsage et une veste orange. Néanmoins, lors de la scène dansée avec Antoine, la jeune femme se vêtira d'une robe rouge, qui rappelle l'esthétique *flamenco*. Le frère cadet porte

²⁵² « *Juste la fin du monde* : Entretien avec François Berreur », <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Juste-La-Fin-Du-Monde-FB/ensavoirplus/idcontent/14921> (Page consultée le 11/05/19).

²⁵³ GILLEQUIN-MAAREK C. et MESGUICH D., *op.cit.*, p. 8.

un costume simple et beige. Enfin, Catherine s'habille d'une robe et d'un gilet dans les mêmes tons que sa belle-mère. Les costumes reflètent donc une mise en scène épurée, justifiée avec les éclairages et le décor que nous analyserons ensuite²⁵⁴.

Pourquoi avoir donc choisi des costumes sobres ? Tout d'abord, comme nous l'avons expliqué, Berreur, metteur en scène de Lagarce, a respecté le rapport à l'intime et à l'universalité du dramaturge. Il a préféré des habits sobres, sans exubérance, sans abondance. De plus, il reflète l'intrigue très minimaliste de l'auteur : un homme revient chez lui pour annoncer sa mort. Le spectateur est convié à un repas de famille, certes tendu, mais banal. Ce minimalisme se retrouve d'ailleurs dans le premier résumé de *Juste la fin du monde*, qui s'appelait à l'époque *Les Adieux* :

Le fils revient, c'est encore un dimanche, on se quitte, le fils va mourir probablement, la mort dont on parle, rien de plus, rien de moins [...] On mange, on se promène, on va se balader dans la forêt s'il ne pleut pas et on rentre vers quatre heures, boire du café, manger du gâteau [...]²⁵⁵

Le début du résumé dévoile la routine d'un repas familial lors du dimanche midi. Les termes «encore», «rien de plus, rien de moins» évoquent une certaine banalité. Berreur symbolise cette idée avec des costumes ordinaires et sans grandiloquence. Ils sont néanmoins choisis avec minutie par le metteur en scène et la costumière.

Finalement, une dernière hypothèse supposerait qu'il ait épuré les vêtements pour mettre davantage en avant les dialogues et la grammaire *lagarcienne*. Il estime qu'une mise en scène simple permettrait un maximum d'effets langagiers²⁵⁶. Il rend donc hommage au texte de Lagarce.

2.1.2 « Monsieur Loyal »

Louis, lui, porte une tenue habillée qui s'apparente à un *smoking*, agrémenté d'un nœud papillon. Berreur estime que le costume choisi montrerait le héros comme une sorte de Monsieur Loyal, chef d'orchestre des cirques, qui «conduirait la journée (le spectacle !) avec distance et humour²⁵⁷ ». Le personnage principal symbolise pleinement le thème défendu par le Berreur : la représentation théâtrale²⁵⁸.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁵ Le résumé de la pièce *Les Adieux* cité par THIBAUDAT J.-P., *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007 (Du Désavantage du vent), p. 224.

²⁵⁶ « *Juste la fin du monde* : Entretien avec François Berreur », *op.cit.*

²⁵⁷ THIBAUDAT J.-P., *op.cit.*, p. 7.

²⁵⁸ « *Juste la fin du monde* : Entretien avec François Berreur », *op.cit.*

Avec ce choix de costume, le metteur en scène maintient la frontière fine entre les retrouvailles dominicales et la pièce de théâtre. De plus, lors d'une entrevue, Berreur explique qu'il souhaitait se «départir totalement de l'image physique de Lagarce²⁵⁹ ». De cette manière, les spectateurs ne confondent pas le personnage de Louis avec la personnalité du dramaturge.

2.2 Cinéma intemporel : costumes hybrides

Le cinéma de Xavier Dolan se démarque par la grande diversité des costumes, des accessoires et du maquillage. Il travaille notamment à l'aide d'un *look book*²⁶⁰ dans lequel il classe de nombreuses inspirations de mode. Cette démarche offre la possibilité à l'ensemble de l'équipe de comprendre l'ambiance et l'esthétique du futur film²⁶¹. Le cinéaste choisit un modèle vestimentaire pour chaque personnage.

Ne possédant pas le *look book* de *Juste la fin du monde*, nous montrons des exemples du film *Mommy* afin d'illustrer le travail préliminaire de Dolan, qui n'a pas changé ces dernières années²⁶². Pour le personnage de la mère, le réalisateur s'inspire de costumes dits «populaires ». Il a sélectionné des images de Julia Roberts dans le film *Erin Brockovich*, des vêtements des années 90, et des accessoires exubérants. En utilisant diverses inspirations, Dolan présente les costumes comme de réels médias, lesquels provoquent des effets chez le spectateur :

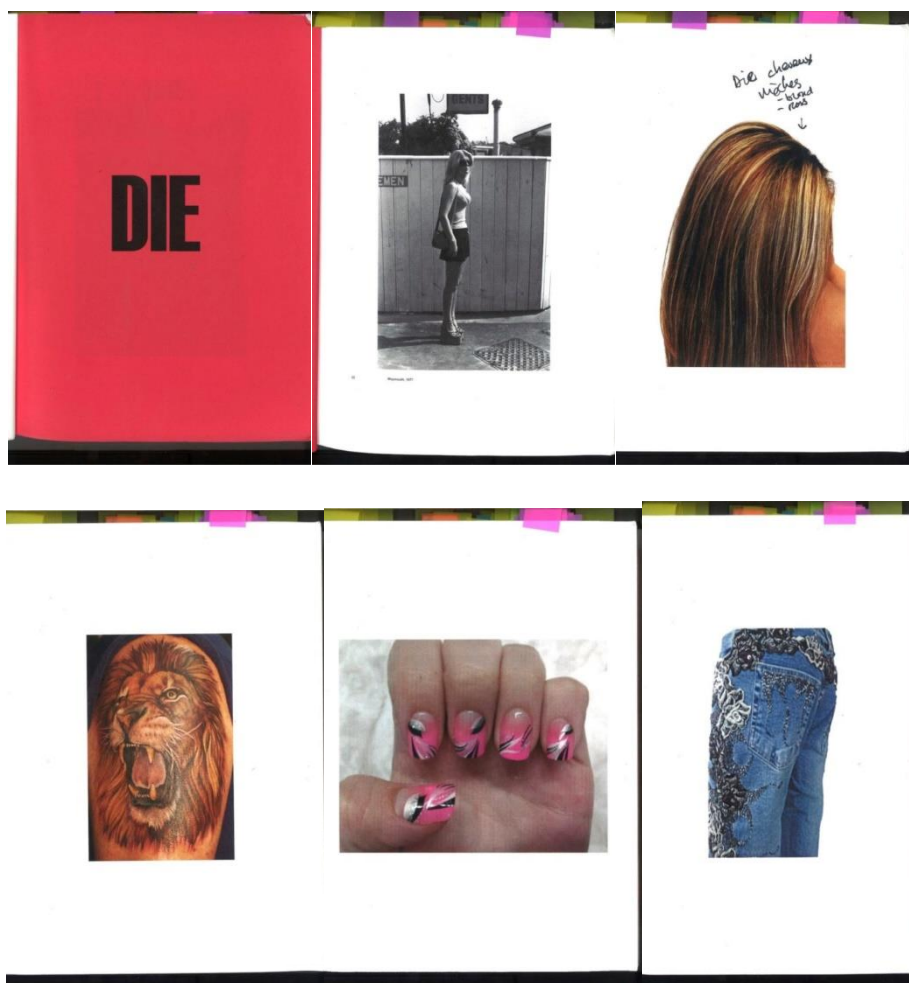


²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Note : cahier dans lequel un réalisateur classe de nombreuses inspirations dans le but de définir les costumes, les décors ou encore les lumières de son futur film.

²⁶¹ BLOCH C., « Les inspirations visuelles de Xavier Dolan pour *Mommy* », <https://www.konbini.com/fr/cinema/lookbook-xavier-dolan-mommy> (Page consultée le 15/05/19).

²⁶² *Ibid.*



Les années 90 et le côté légèrement *kitsch*²⁶³ inspirent le cinéma de Dolan. Les personnages, extravertis et en quête d'identité, nécessitent des costumes exubérants, voire provocants. Dans chacun de ses films, les vêtements ne constituent pas seulement des accessoires qui habillent ses acteurs, mais sont de vrais éléments constitutifs de son intrigue et de son esthétique.

Dans *Juste la fin du monde*, les *look* choisis symbolisent chaque caractère distinct des cinq personnages. De plus, ils reflètent l'ambiance et les couleurs choisies du film. Dans une approche différente de Berreur, les costumes soutiennent également la thèse de Jean-Luc Lagarce. Le dramaturge, nous l'avons expliqué, souhaitait que sa pièce demeure intemporelle et touche le plus grand nombre de spectateurs. Le réalisateur, à l'inverse du minimalisme choisi par Berreur, préfère mélanger des costumes de périodes ou de rangs différents afin de former une *pluritemporalité*. Chaque personnage sera étudié de manière détaillée.

²⁶³ Note : nous nous référons davantage à la définition suivante : « caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières [...] »

« Définition de kitsch », <http://www.cnrtl.fr/definition/kitsch> (Page consultée le 12/05/19).

Le réalisateur disait dans le magazine culturel *Les Inrocks* que « le vintage sert à montrer la pluralité temporelle du film²⁶⁴ ». En effet, il crée, à travers ses choix de costumes et d'accessoires, une unité de temps plurielle et ambivalente. D'une part, les *look* reflètent l'intimité de chaque personnage, leur caractère distinct. D'autre part, ces personnages ne sont pas ancrés dans une époque précise, soulignant par là le caractère universel des thèmes abordés, comme le retour du fils prodigue.

Il estime que les costumes ont autant d'importance que le langage : « c'est souvent négligé dans le cinéma. C'est pourtant le premier contact visuel avec le spectateur, avant le langage²⁶⁵ ».

Enfin, les costumes produisent un univers intermédial avec les lumières qui relèvent l'ambiance du film. Les éclairages froids et caniculaires se retrouvent dans les costumes et le maquillage des personnages : le trois-pièces brun et bleu d'Antoine, la mise en beauté de la Mère, la robe aux couleurs chaudes de Suzanne et le maquillage froid de Catherine.

2.2.1 Des vêtements anachroniques

Le personnage le plus touché par l'anachronisme est Suzanne, la jeune sœur. Elle se situerait dans un entretemps temporel. Le téléspectateur ne connaît pas son âge exact, toutefois il devine qu'elle a une vingtaine d'années. Elle vit encore dans la maison maternelle et n'évoque à aucun moment un travail. Elle possède un tatouage représentant des roses et elle s'habille avec des vêtements sportifs. Cette mise en beauté symbolise une certaine jeunesse. Cependant, elle demeure ambivalente par rapport à ses vêtements et à ses accessoires.

Bien qu'elle ne se maquille pas au quotidien, elle utilise pourtant des produits de beauté de sa mère. De plus, lorsqu'elle accueille Louis elle a choisi un gilet fleuri qui conviendrait davantage à une dame plus âgée. Le spectateur éprouve donc quelques difficultés à définir l'âge exact de Suzanne. Ce personnage représente donc la pluralité temporelle voulue par le réalisateur. Cet aspect se retrouve d'ailleurs dans un dialogue qu'entretient la sœur avec son

²⁶⁴ SARRATIA G., « J'ai chiné vintage avec Xavier Dolan et Monia Chokri », <https://www.lesinrocks.com/2010/10/30/cinema/actualite-cinema/jai-chine-vintage-avec-xavier-dolan-et-monia-chokri/> (Page consultée le 15/05/19).

²⁶⁵ « Conférence de Presse — Xavier Dolan : “Quand j'ai écrit un film j'ai déjà la bande annonce” », <https://www.festival-cannes.com/fr/69-editions/retrospective/2014/actualites/articles/conference-de-presse-xavier-dolan-quand-j-ecris-un-film-j-ai-deja-fait-la-bande-annonce> (Page consultée le 12/05/19).

frère dans la pièce *Le Pays Lointain*, suite de *Juste la fin du monde* : « si je ne pars pas, jamais, je ne serai jamais une vraie personne, juste une enfant. C'est de cela que j'ai peur²⁶⁶ ».

La Mère est plongée dans un univers paradoxal entre son statut maternel et un caractère excentrique. Pour souligner cette ambivalence, Dolan a mélangé deux styles vestimentaires. Il a choisi des accessoires voyants et colorés : du maquillage et du vernis bleus, des cheveux très sombres et des bijoux dorés.

C'est Xavier Dolan qui voyait la mère comme ça [...] Il voulait une mère haute en couleur [...] Il a surveillé la création du maquillage, la couleur des cheveux, les costumes, les ongles. Rien n'était un hasard et tout a été décidé par le réalisateur²⁶⁷.

À ces éléments, il a juxtaposé un tailleur très cintré et une coiffure carrée, typique des années 60. La personnalité de la Mère est ambiguë et extrêmement fantasque. Cependant elle se caractérise également par une grande pudeur. Avec le costume, le réalisateur voulait jouer sur ce paradoxe caractériel. De plus, comme Suzanne, elle se confronte à un entredeux temporel : entre l'adolescence et l'âge adulte. Son excentricité, son extravagance évoque la jeunesse et son goût de liberté.

Antoine, jeune père de famille, possède une garde-robe qui correspond à l'image classique que nous nous faisons de l'homme adulte. Dans le film, il s'habille avec un costume trois-pièces qui mélange les tons bruns et les tons bleus. Ce choix de vêtements préfigure son caractère sévère et froid. Néanmoins, lors de la scène du premier dialogue entre Catherine et Louis, le spectateur découvre qu'Antoine porte des chaussures blanches de type sportif. Ce détail accroche l'œil du spectateur, cette juxtaposition improbable le surprend. Dolan mélange un style très formel avec le trois-pièces et un style décontracté avec les chaussures. Cette ambivalence montre le caractère ambigu d'Antoine qui semble réservé et impulsif.

2.2.2 Le présent en face

Catherine paraît moins partagée dans ce paradoxe temporel et identitaire. En effet, elle ne porte pas de bijoux ou d'accessoires porteurs de sens. Elle s'habille dans un style très simple, très neutre. Son maquillage se compose de couleurs discrètes comme le ton lilas. Son attitude vestimentaire, très sobre, symbolise son caractère pudique et réservé. Nous pourrions avancer qu'elle se situe dans une temporalité différente. Certes, elle est moins prononcée que les

²⁶⁶ Jean-Luc Lagarce cité par PARISSE L., « *Juste la fin du monde* : Processus d'écriture et négativité », dans LÉCROART P. et LEPRINCE A., (éd.), *op.cit.*, p.87.

²⁶⁷ Nathalie Baye interrogée par BARONNET B., « Xavier Dolan voulait une mère haute en couleurs », http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19562988&cfilm=237510.html (consulté le 02/05/19).

personnages précédents, néanmoins ses costumes s'apparentent à un gout «vieillot». Symboliserait-elle ce présent auquel sont violemment confrontés les personnages de la famille ?

Enfin, contrairement à sa famille, Louis s'avère moins ancré dans un entretemps. Son costume très sombre ne s'associe pas à des couleurs exubérantes ou à des accessoires multiples. Certes, il possède une casquette, toutefois il ne la porte qu'au début et à la fin du film comme un signe de protection. Elle permet de cacher ses pensées et de symboliser son caractère extrêmement pudique. Le choix des vêtements et des couleurs sombres préfigure une mort prochaine.

Après analyse des costumes, nous arrivons à la conclusion que les personnages de La Mère, d'Antoine et de Suzanne se situent dans une pluralité temporelle. L'esthétique choisie évoquerait un temps suspendu, dans lequel s'inscrivent les personnages. Ils ne représentent ni leur âge réel ni une ancienne temporalité. Ainsi, ils seraient bloqués à l'époque où Louis les a quittés : Suzanne, encore enfant, Antoine, futur adulte, et Martine, jeune mère. Catherine, quant à elle, porte des vêtements «vieillissants» qui renvoient plutôt à ce présent auquel se retrouve violemment confrontée la famille : un présent dans lequel chaque protagoniste a vieilli. Xavier Dolan a donc souhaité véhiculer trois effets, qui correspondent à la pièce intemporelle de Jean-Luc Lagarce. Tout d'abord, l'intrigue devait être universelle et lisible à toute époque. De plus, grâce aux mises en beauté, il a dévoilé les caractères intimes de chaque personnage. Enfin, le réalisateur a symbolisé cet entretemps, cette temporalité suspendue si chère au dramaturge.

Dans une démarche différente, les deux artistes ont respecté, avec les costumes et les accessoires, la question de l'intime *lagarcien*. Le réalisateur, en mélangeant des vêtements de tout âge, de tout style, a engendré une temporalité plurielle. Le metteur en scène, lui, a choisi de simplifier les habits afin de constituer une certaine universalité.

À travers ces deux perspectives distinctes, les deux hommes ont pu toucher un large public et faire persister le texte à travers plusieurs décennies. Lagarce confirme d'ailleurs cette idée dans son journal : «essayer de parler d'aujourd'hui. Je l'ai déjà dit. Et puis, se laisser aller à son propre sentiment : parler à la salle, regarder le public et parler, tout droit²⁶⁸».

²⁶⁸ LAGARCE J.-L., *Journal (1990-1995)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 507.

3 L'étude du décor

Le décor, tout comme les costumes, constitue une part majeure de la mise en scène théâtrale. Il permet d'établir un nouvel environnement et de produire des effets chez les spectateurs. Tantôt détaillé, tantôt minimaliste, il rend compte du texte et aide les spectateurs à comprendre l'intrigue.

Les scénographes se confondent parfois avec des architectes. À partir d'une maquette détaillée, ils construisent une ambiance qui mettra en lumière le texte du dramaturge. Néanmoins, contrairement aux architectes, ils bâtissent *sur* la vie, ils partent d'une intrigue.

Guy-Claude François estime que la signification des lieux importe plus que la technique. Selon lui, le message, le sens, prédomine²⁶⁹. Ce qui nourrit une mise en scène, hormis l'espace disponible et les technologies, c'est bel et bien le texte. Il devient une source d'inspiration et la base pour la pièce future.

Dans la mise en scène de Berreur, nous constaterons qu'il joue entre ces deux espaces, l'imaginaire et la réalité. Avant cela, précisons la distinction entre lieu et espace. Le terme *espace* englobe l'espace scénique, son organisation, son équipement et son agencement. Le mot *lieu* s'utilise davantage pour identifier la localisation de l'action. Enfin, la *scène*, quant à elle, évoque de manière générique l'opposition de la salle et du public²⁷⁰.

Une distinction entre espace de travail et espace de fiction doit être signalée également. Le premier doit s'entendre, dans l'idée de Brecht, comme dispositif fonctionnel où un travail a lieu. Le deuxième, quant à lui, évoque davantage un lieu imaginaire où se déroule une fiction. Dans le cas premier, l'intrigue est accessible par le réel : «vous êtes au théâtre, nous vous racontons une histoire» ; dans le second, par l'artifice : «oubliez que vous êtes au théâtre, entrez dans l'espace de fiction²⁷¹ ».

Certaines scénographies se constituent de nombreux détails, d'équipements dynamiques et de constructions exubérantes. D'autres choisissent des décors plus épurés, plus simples. Alexandre de Dardel, architecte et scénographe, explique que la démarche minimaliste vise la clarté et la précision de la forme. Selon lui, cette perspective s'accompagne de l'autre côté d'une

²⁶⁹ FRANÇOIS G.-C., « Le langage commun de la scénographie », dans GALLOT G. (éd.), « Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II Pratiques et enseignements ? », *Etudes théâtrales*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, n° 54-55, 2012, p. 73.

²⁷⁰ LEMAIRE V., « Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine : (1990-2010) », Thèse de doctorat en Information et Communication (Etudes théâtrales), sous la direction de BESSON J.-L. et FREYDEFONT M., Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2011, p. 32.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

intensité qui produit un effet chez le spectateur. Il précise que cette juxtaposition entre épure et efficacité crée un équilibre entre abstrait et concret. L'abstraction mettrait en évidence une structure dramaturgique tandis que le concret accompagnerait le vivant du spectacle²⁷².

Le travail de la scénographie au cinéma diffère quelque peu de la mise en scène théâtrale. Le chef décorateur supervise et assume la responsabilité artistique et technique des décors. Il s'entoure aussi d'une équipe, appelée la « déco ». Comme au théâtre, la scénographie se construit dans un dialogue entre le réalisateur et le chef décorateur. Ce dernier, en période de tournage, livre les différents éléments de la scénographie, assiste au bon déroulement du montage et finalement prépare le décor du lendemain²⁷³.

Comme l'explique Jacques Lévy, le cinéma doit sans cesse se renouveler. En effet, le public adhère à la culture filmique et décèle de plus en plus facilement les « tours de magie ». Prenons l'exemple des effets spéciaux, lorsque des téléspectateurs regardent des longs-métrages qui datent d'une dizaine d'années, ils trouvent les images vieilles. Le réalisateur et le chef décorateur doivent donc trouver des stratagèmes pour continuer à fasciner le public de plus en plus demandeur de nouvelles techniques et technologies²⁷⁴.

L'auteur déplore d'ailleurs qu'avec les films actuels, les réalisateurs et les chefs opérateurs ne captent plus suffisamment le décor et les paysages. Ce problème provient du public et de sa demande. Il souhaite des images plus rapides, plus dynamiques. Il constate que les plans-séquences sont moins présents dans les films populaires étant donné que les plans durent dorénavant entre cinq à dix secondes²⁷⁵.

Lévy continue en disant que le son, plus particulièrement la bande originale, joue un rôle primordial pour immerger le spectateur dans la fiction²⁷⁶. Dans *Juste la fin du monde*, nous avons vu que Dolan a, de manière volontaire, créé un paysage audiovisuel afin que le public s'identifie aux protagonistes et pénètre dans l'intrigue. De nombreux décors se révèlent à l'aide de musiques populaires.

²⁷² DARDEL de A. « Un minimalisme spectaculaire », dans GALLOT G. (éd.), *op.cit.*, p. 62-63.

²⁷³ FRANÇOIS G.-C., *op.cit.*, p. 75-76.

²⁷⁴ LÉVY J., « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, Paris, Armand Colin, n° 694, 2013, p. 693-694.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 699.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 695.

3.1 Le décor épuré de Berreur : une universalité souhaitée

François Berreur a souhaité également épurer, minimaliser son décor pour le rendre le plus universel possible. Ce minimalisme convient au travail du metteur en scène étant donné qu'il en fait usage dans d'autres pièces. Dans l'œuvre *Lulu* de Frank Wedekind, Berreur et Lagarce ont sélectionné un décor unique qui sert, selon Gisèle G. Holtzer, de cadre aux actions multiples. Ensuite, ce choix permet une mise en scène plus nerveuse et un resserrement autour des personnages²⁷⁷.

Dans *Juste la fin du monde*, la sélection du décor aide à se focaliser sur l'intrigue et sur les dialogues des personnages. La mise en scène, tout comme les costumes, rend compte d'une intimité épurée. Le spectateur a accès à la maison, au mobilier. Cependant, une seule pièce est représentée sans pour autant être parfaitement détaillée. Jean-Luc Lagarce, lorsqu'il présente son œuvre, ne donne aucune indication précise dans les didascalies. Cette absence de directives apporte une grande universalité à la pièce et un libre-choix au futur metteur en scène. Berreur a respecté l'approche *lagarcienne* et ne propose pas un décor accessoirisé. Certes, durant l'intermède, le décor évolue et dévoile une nuit bleutée, cependant la dynamique reste intacte : un minimalisme à tout prix.

Berreur souhaite donc respecter et adapter sur les plateaux l'intime *lagarcien*. D'autres théoriciens reconnaissent également cette démarche. Marie-Hélène Boblet, notamment, relie le travail de Lagarce avec les pensées d'Édouard Dujardin, auteur dramatique. Ce dernier exprimait dans une lettre sa conception du théâtre :

C'est sans doute un drame sans théâtre qu'on cherche. [...] Le drame racinien écrit sans indications scéniques pour des diseurs de cour, sans décors, dans l'enceinte des rangées d'auditeurs, est le drame non théâtral, le drame d'âme²⁷⁸.

Cette citation révèle que le théâtre de l'âme, de l'intime met en scène le dialogue, ses rythmes et ses variations. Ce drame ne constitue pas un drame théâtral, il n'utilise pas de décors, d'effets, seule la parole compte. Berreur se situe dans une même approche, le texte importe et les comédiens le lui rendent bien. Ils jouent les mots, les mettent en scène. Le décor minimaliste se soumet aux dialogues *lagarciens* et à l'intériorité des personnages.

²⁷⁷ HOLTZER G. G., « Les Métamorphoses de Lulu », dans GARBAGNATI L. (éd.), *Coulisses. Revue de théâtre*, Besançon, Théâtre universitaire de Franche-Comté, n° 14, Printemps 1996, p. 49-50.

²⁷⁸ Édouard Dujardin citée par WEISSMAN F. S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, p. 108.

3.1.1 Entre rêve et réalité

Sur scène, les spectateurs découvrent une table, quatre chaises et une façade en arrière-plan avec trois ouvertures. Lors de l'intermède, le cadre s'ouvre et révèle, à l'aide des éclairages, une longue nuit bleutée. Ce choix de trois ouvertures offre aux personnages l'entrée et la sortie, mais symbolise aussi un extérieur ou une autre pièce invisible. L'ensemble demeure donc minimaliste en proposant tout de même un certain dynamisme à la pièce. Même si les comédiens restent sur le plateau, le spectateur a l'impression qu'ils traversent plusieurs pièces : ils entrent et sortent de la maison. Cette scénographie aide le spectateur à imaginer l'intrigue.

Avec ce choix de décor, la frontière entre monde théâtral et monde familial se veut volontairement floue. Cette mise en scène permet à Berreur de jouer entre la représentation de l'intime et l'univers théâtral. Le décor universel touche au plus près l'intériorité des protagonistes et aide les spectateurs à former une mise en scène fantasmée.

Comme idée de base, le metteur en scène a choisi une table et quatre chaises. Selon lui, peu importe dans quelle pièce nous sommes, les retrouvailles se déroulent généralement autour d'une table. Par ailleurs, il a décidé de sélectionner des chaises amovibles de couleur rouge comme dans une salle de spectacle. De cette manière, le dramaturge joue sur deux plans : la famille et la représentation. Il développe d'ailleurs dans une entrevue que ces personnages assis seraient seulement des comédiens qui proposent une lecture du texte autour d'une table²⁷⁹. Nous nous situons au-delà de la représentation, dans les coulisses, dans les répétitions d'une future pièce de théâtre. Néanmoins, comme il l'explique, il a rencontré un problème technique :

Ici, c'est peut-être moins net [...] parce qu'on a, au théâtre, un problème, aujourd'hui, qui est un problème logique, c'est les sorties de secours. Parce que normalement [...] la dernière image serait beaucoup plus pure [...] On ne voit plus le mur, plus le ciel, plus rien et on a vraiment plus qu'un petit carré de plateau avec une table et quatre chaises²⁸⁰.

Berreur voulait focaliser toutes les lumières sur ce mobilier. Le décor devient un personnage à part entière. Toutefois, l'éclairage des sorties de secours, élément parasite, a empêché l'effet souhaité.

²⁷⁹ « Juste la fin du monde : Les tables et les chaises », <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Juste-La-Fin-Du-Monde-FB/contenus-pedagogiques/idcontent/42490> (Page consultée le 05/05/19).

²⁸⁰ François Berreur interrogé dans *Ibid.*

3.1.2 La place des chaises

Les sièges symbolisent une thématique forte dans le texte de Lagarce, celle de la *place* des morts. Louis en quittant sa famille a laissé une place vacante, une chaise vide. Le frère aîné a bousculé l'ordre familial. La figure protectrice ne veille plus sur les plus jeunes et l'héritier mâle demeure absent. Thibaudat explique que ce n'est pas tant le départ qui dramatise la situation, mais plutôt le fait que Louis ne revienne pas. Il est comme mort²⁸¹ et son siège demeure vide.

La scène se compose de quatre chaises ; or cinq protagonistes composent la pièce. Chaque personnage de la pièce s'isole au moins une fois de la table : « il y en a toujours un qui n'est pas dans l'histoire²⁸² ». La pièce montre un moment de retrouvailles, de communauté, mais à chaque scène, le spectateur observe plutôt un isolement.

Ce choix d'un siège manquant s'applique aux personnages de Louis et Catherine. Pendant de nombreuses années, l'aîné manquait les repas familiaux, la chaise vide a finalement été retirée. Pourtant, brusquement, il réapparaît comme un souvenir lointain. Ce choix de décor évoquerait un retour inattendu dans un présent qui a peu à peu oublié Louis.

Catherine symbolise aussi ce siège manquant. Elle ne fait pas biologiquement partie de la famille, elle est *seulement* la femme d'Antoine. Cet isolement se reconnaît dans la mise en scène puisque plusieurs fois, elle se retrouve seule ou hors du décor. Cette mise à l'écart résonne dans la deuxième didascalie de Lagarce, qui précise : « Catherine reste seule²⁸³ ». Lagarce n'a pas choisi par hasard cette phrase, il voulait signifier une solitude et Berreur l'a mise en scène.

3.2 Les décors détaillés de Dolan : une pluralité temporelle

« C'est pas parce que c'est vintage que c'est beau²⁸⁴ ». Cette phrase prononcée par Xavier Dolan dans *Les Amours imaginaires* montre toute l'ironie du réalisateur puisqu'il utilise de manière abondante les détails *vintage* dans ses films. Ils apparaissent dans la mise en beauté et les costumes, mais également dans l'architecture et le décor.

Le *kitsch*, dont la définition première est d'accumuler des détails démodés²⁸⁵, prend une place prépondérante dans l'esthétique de Dolan. Le cinéaste utilise dans bon nombre de ses

²⁸¹ THIBAUDAT J.-P., *op.cit.*, p. 49.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ LAGARCE J.-L., *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, p. 65.

²⁸⁴ DOLAN X., *Les amours imaginaires*, Montréal, Alliance Atlantis/Mifilifilms, 2010, 44 min 50 sec.

²⁸⁵ REY A. et REY-DEBOVE J., *op.cit.*, p. 1412.

œuvres des éléments d'époques différentes²⁸⁶. Dans une même veine que les costumes, le décor met en lumière l'esthétique du film. De plus, il ne souhaite pas que le spectateur se situe dans une période fixe. Il préfère mélanger des détails d'époques différentes pour «perdre» le public, rendre son film intemporel et toucher un maximum de personnes.

Dans *Juste la fin du monde*, Dolan ne déroge pas à sa règle, il mélange les éléments et suscite un maximum d'effets chez le téléspectateur. Dans ce film, il a fait appel à la cheffe décoratrice Pascale Deschênes²⁸⁷. Après un long dialogue, le duo a pu créer un univers qui correspondait à l'ambiance du film : étouffant, caniculaire.

3.2.1 Le gout du détail

Après plusieurs visionnages, le spectateur remarque différents détails. Lors du premier dialogue entre Catherine et Louis, un élément frappe l'œil du public : une lampe composite²⁸⁸. Formée d'un imposant abat-jour, elle est décorée d'une tête de cheval blanche et dorée. Cette scène illustre toute la définition du *kitsch* : Dolan s'amuse à juxtaposer plusieurs détails et à mélanger différentes composantes colorées : le doré, le blanc absolu et des tons bleutés.



Les détails ont une place prépondérante dans *Juste la fin du monde*. Plus qu'esthétiques et décoratifs, ils offrent aux téléspectateurs une ouverture sur l'intime. À plusieurs reprises, les protagonistes utilisent ou évoquent des accessoires qui proviennent d'une autre époque ou qui

²⁸⁶ PELISSOU A., « Old is gold : Xavier Dolan, l'obsession du vintage au cinéma », <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/diaporama/xavier-dolan-lobsession-du-vintage-au-cinema/42366#les-costumes-4> (Page consultée le 08/05/19).

²⁸⁷ « Fiche *Juste la fin du monde* », <http://diaphana.fr/film/juste-la-fin-du-monde/> (Page consultée le 10/05/18).

²⁸⁸ DOLAN X., *Juste la fin du monde*, op.cit., 10 min 45 sec.

leur rappellent des temps passés. Pendant une bonne partie du film, le public ne peut situer l'intrigue sur une ligne continue.

Certains accessoires s'utilisent davantage comme une *pluritemporalité* et évoquent des souvenirs. La chambre de Suzanne, désordonnée, rappelle, notamment, des moments lointains à Louis. De nombreux croquis, accrochés au mur, figurent l'intime de la sœur et son mal être : des dessins de tête de mort, de corbeaux, de personnages avec des ailes coupées, etc. Ils symbolisent l'emprise dont Suzanne voudrait se libérer et ils nous aident à deviner son jeune âge. D'un autre côté, la literie comporte des parures et des coussins aux motifs et aux couleurs différentes qui rappellent le *kitsch* et son accumulation d'éléments.

Enfin, plusieurs plans cinématographiques mettent en valeur les cartes envoyées par Louis. Ces lettres se retrouvent aussi dans la pièce sous l'expression « lettres elliptiques ». Le dialogue entre Suzanne et Louis²⁸⁹ conduit ce dernier à entrer dans sa chambre et à observer ses anciennes décorations. Cette chambre ne lui appartient plus, elle a été transformée en débarras. Le public perçoit une chanson, du groupe Grimes. À nouveau, Dolan engendre un univers audiovisuel unique.

3.2.2 L'ambiance

Le réalisateur travaille avec cinq acteurs français dans une bourgade non située dans l'espace. Il voulait que son long-métrage ne se situe pas dans un lieu précis. La maison choisie ressemble donc à une simple habitation dans une rue banale, sans distinction particulière. Le réalisateur accorde peu d'importance au lieu, à la localisation, il préfère miser sur les détails : « le lieu n'a pas d'importance. On devine qu'on est en Europe, mais dans un décor plus nord-américain. Ça ajoute à l'esprit de la fable²⁹⁰ ». Cette dernière phrase symboliserait l'idée même du film : créer un univers pluriel, non situé dans l'espace-temps. De plus, l'intérieur très sombre jongle avec des tons froids et caniculaires. Le cinéaste dit à ce sujet qu'il avait « besoin que les personnages soient des taches de lumière qui se battent contre le décor et contre la canicule²⁹¹ ».

La scène, où Louis se remémore ses moments avec son ancien compagnon²⁹², nécessite également une analyse approfondie. Dolan crée une ambiance particulière dans cette séquence basée essentiellement sur les sens du personnage. Plus qu'un instant visuel, cette scène *synesthétique* amène le protagoniste à se remémorer son intimité et ses souvenirs passés.

²⁸⁹ *Ibid.*, 24 min 45 sec.

²⁹⁰ Xavier Dolan cité par TREMBLAY O., « Dolan jette ombre et lumière sur sa constellation », <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/442103/cinq-etoiles-quelque-part-a-laval> (Page consultée le 10/05/19).

²⁹¹ TREMBLAY O., *Ibid.*

²⁹² DOLAN X., *Juste la fin du monde*, op.cit., 61 min 20 sec.

Il regarde tout d'abord les *vinyles*, les touche, ensuite il frotte le sapin entre ses doigts et finalement il retire la poussière de son vieux matelas. Par la suite, il tend son visage vers ce lit, il le sent et écoute, à travers le matelas, une musique lointaine. Cette multitude de sens et de détails replonge le héros dans des souvenirs lointains.

Le réalisateur, en utilisant des décors de tout âge (des années 60 aux années 2010) et deux styles différents (*kitsch* et contemporain), provoque une atmosphère intemporelle où le téléspectateur ne se situe pas dans un espace-temps concret. Ces éléments de décor et d'ambiance ne construisent pas seulement une temporalité plurielle, elles aident également à invoquer d'anciens moments intimes.

Dans une démarche intemporelle plus poussée que les costumes, Dolan touche ici à l'universalité *lagarcienne* et à la question de l'intime, problématique phare du dramaturge. Plusieurs musiques d'époques et de registres différents bercent l'ambiance et les souvenirs. Le cinéaste persiste donc dans sa démarche intermédiaire. Il construit un univers esthétique propre à son cinéma tout en respectant l'œuvre et la langue de Lagarce. Berreur, lui, maintient une thématique caractéristique de sa mise en scène : la frontière fine entre rêve et réalité. Il respecte également l'œuvre originale puisqu'il conserve l'universalité dans ses décors et sa scénographie.

Le théâtre de Lagarce n'est donc pas un théâtre autobiographique, mais un théâtre qui touche l'intime de chacun. Il utilise des thématiques communes à tout être humain comme l'absence, la mort²⁹³. Comme chaque personnage, l'homme se sent parfois isolé et Lagarce en rend compte sur scène. François Berreur, à l'aide de sa scénographie et de ses costumes minimalistes, dévoile l'écriture du dramaturge et symbolise des thèmes propres à son écriture. La scène épurée a pu, outre la représentation de l'intime, établir un plateau unique et universel qui aide le spectateur à créer son propre imaginaire et ses propres ressentis. Tout au long de la pièce, il décide s'il se trouve face à un univers familial ou à une représentation théâtrale. Ce décor universel permet de s'adresser à un maximum de personnes.

Le cinéaste, grâce aux décors et aux mises en beauté, a créé un univers *pluritemporel* détaillé d'éléments *kitsch* et *vintage* pour rendre son long-métrage intemporel et universel. De plus, nous l'avons vu grâce aux costumes, il dévoile les différents caractères des personnages et il confirme le temps suspendu introduit au préalable grâce au *count-down*.

²⁹³ « Juste la fin du monde : Les tables et les chaises », *op.cit.*

Dans une approche différente, épurée pour Berreur et plurielle pour Dolan, les deux metteurs en scène ont respecté l'intime *lagarcien*. Lagarce souhaitait que sa pièce *Juste la fin du monde* touche un grand nombre de personnes et traverse les décennies. Les deux artistes ont confirmé l'universalité de l'œuvre.

Conclusion

À la suite de diverses analyses des pièces de théâtre et du long-métrage, nous souhaitons étudier, dans ce mémoire, la dimension intermédiaire des trois œuvres *Juste la fin du monde*, avec comme hypothèse qu'elles dépassaient le stade de l'adaptation classique et qu'elles devenaient un réel lieu d'échanges où les rapports intermédiaires étaient constamment présents. Au fil de nos recherches, notre étude a abouti à trois résultats majeurs.

Le premier résultat de l'analyse de la musique et de la lumière dans les mises en scène de Xavier Dolan et François Berreur. En considérant ces deux objets comme producteurs de sens et comme médias, nous constatons qu'ils jouent un rôle considérable dans le jeu intermédiaire. Ils provoquent non seulement des effets chez le spectateur, mais créent également un nouvel univers.

D'abord étudiés de manière isolée, les deux médias se coordonnent et entrent dans un jeu d'échanges pour construire un environnement original. Cette composition inédite est traversée par une *médialité* importante et elle se comprend comme un paysage audiovisuel où le *sonore* devient visible et le visuel audible. Aidés par les théories de Gilles Deleuze et par la discipline de l'histoire de l'art, nous sommes arrivés à la conclusion que les deux médias sont indissociables et qu'ils ne peuvent être étudiés que de manière relationnelle.

Nous interrogeant dès lors sur l'audiovisualité des œuvres, nous avons abouti à un deuxième résultat : les artistes entrent dans un système de tensions où ils s'influencent constamment. En effet, Berreur et Dolan empruntent et détournent deux éléments phares des médias cinématographique et théâtral : la caméra et le temps. Ils franchissent les frontières préétablies et se repositionnent constamment par rapport à leur art.

Les deux metteurs en scène utilisent deux techniques caractéristiques et ils les modifient dans le nouvel environnement créé. Ils dépassent le stade du transfert classique puisqu'ils les soumettent à leur propre média, voire leur propre esthétique. Tous deux entrent dans un système de *médiation* dans lequel le long-métrage est marqué par la théâtralité et dans lequel Berreur travaille la scène dans sa tension avec le cinéma.

Cette deuxième constatation nous a conduit à analyser davantage le cas de l'adaptation. Cette étude nous amène donc à l'ultime résultat, celui du respect de l'œuvre originale. Des recherches complètes ont permis de déceler deux thématiques fortes dans *Juste la fin du monde* : les questions de l'intime et de l'universalité. Ces deux thèmes sont exploités, de la part de Berreur et de Dolan, à l'aide de deux médias, que nous pouvons qualifier de secondaires, le

décor et les costumes. Les deux auteurs les soumettent à leur art mais également à leur esthétique.

Caractéristiques aux longs-métrages et aux pièces de théâtre, le décor et les costumes créent deux univers différents, l'un marqué par la pluralité, l'autre par l'épure. Coordonnant l'*audiovisualité*, les gestes cinématographique et théâtral, ainsi qu'une esthétique propre, les deux artistes réussissent à dépasser le stade de l'adaptation classique pour créer un lieu d'échanges intermédiaux tout en respectant l'intime et l'universalité *lagarciens*.

Xavier Dolan et François Berreur, en mettant en scène la pièce *Juste la fin du monde*, dépasse l'adaptation classique. Certes ils respectent l'intrigue et l'essence de l'œuvre, mais ils déplacent également le récit dans leur propre esthétique. En effet, Berreur, durant toute la représentation, joue avec la frontière entre théâtre et réalité. Dolan, quant à lui, crée un univers original basé essentiellement sur l'*audiovisualité*.

La mise en scène théâtrale et la production filmique sont traversées constamment par des rencontres intermédiales. Dans une démarche contemporaine, les deux metteurs en scène proposent deux productions dans lesquelles la rencontre médiale est première. Dolan et Berreur dépassent l'adaptation classique et ouvrent aussi le procédé intermédiaire en acceptant comme média tout objet qui peut produire des effets chez le spectateur. Nos analyses montrent que les deux artistes utilisent des médias reconnus comme la scène et le cinéma et aussi des médias secondaires tels que le décor, l'éclairage, etc.

Lors de nos recherches, deux limites se sont imposées. En effet, même si nous avons eu accès à une captation de la pièce, nous n'avons pas assisté à la représentation théâtrale, qui s'est déroulée dix ans auparavant. Cela nous aurait alors permis de déceler et d'utiliser d'autres effets dans l'analyse de la mise en scène.

Ensuite, il aurait été préférable que nous puissions consulter le scénario complet du film pour obtenir de plus amples informations sur l'intrigue et sur les réelles motivations du cinéaste. Nous avons néanmoins, grâce à la revue théâtrale *Skénographie* et à ses multiples intervenants, pu accéder à une partie du *script*, certes infime, mais essentielle pour l'analyse du long-métrage.

Le présent travail a finalement permis de mettre en relief de nombreux concepts intermédiaux et interdisciplinaires utilisés durant toute l'analyse. Les principaux résultats ont prouvé que les deux œuvres étaient essentiellement sonores et visuelles grâce à des médias tels que la lumière, la musique, la caméra, le temps, les costumes et les décors. Ces procédés

techniques, peu reconnus comme des médias, ont été assumés comme tels durant toute cette recherche étant donné qu'ils provoquaient continuellement des effets chez les spectateurs.

La question des médias non traditionnels, étudiée dans ce mémoire, pourrait être davantage élargie en traitant du langage *lagarcien*. En effet, dans notre introduction, nous avons signalé que la langue et la grammaire particulières de Jean-Luc Lagarce ne seraient pas abordées de manière approfondie. Néanmoins, il pourrait être intéressant d'ouvrir la question de l'intermédialité à ce langage : comment des médias modernes, souvent visuels, adapteraient-ils la grammaire et la théâtralité *lagarciennes* ?

Bibliographie

Œuvres cinématographiques et théâtrales

Corpus d'étude

BERREUR F. et CUVILLIER J., *Juste la fin du monde*, Paris, La Compagnie des Artistes, 2007.

DOLAN X., *Juste la fin du monde*, Montréal, Sons of Manual, 2016.

LAGARCE J.-L., *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016 (Classiques Contemporains).

Autres œuvres mentionnées

DOLAN X., *J'ai tué ma mère*, Montréal, Mifilifilms, 2009.

DOLAN X., *Les amours imaginaires*, Montréal, Alliance Atlantis/Mifilifilms, 2010.

DOLAN X., *Laurence Anyways*, Montréal, Lyla Films, 2012.

Ouvrages, revues, colloques théoriques et critiques

Consacrés à Jean-Luc Lagarce

GILLEQUIN-MAAREK C. et MESGUICH D., « Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce, mise en scène de François Berreur », *Pièce (dé) montée*, Paris, CRDP de l'académie de Paris, n° 30, Novembre 2007.

LÉCROART P. et LEPRINCE A. (éd.), « Juste la fin du monde, de Lagarce à Dolan », *Skén & graphie. Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, n° 5, 2017 (Annales Littéraires de Franche-Comté).

RICHARD E. et DOQUET C., *Les représentations de l'oral chez Lagarce : continuité, discontinuité, reprise*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2012 (Sciences du langage : carrefours et points de vue).

SARRAZAC J.-P. et NAUGRETTE C. (éd.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique : colloque de Paris III*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, (Du Désavantage du vent) 2008.

TASSELLI V., « Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue troué, un geste théâtral contemporain », *Loxias*, n° 46, Doctoriales XI, 2014.

THIBAUDAT J.-P., *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Culturesfrance, 2007 (Auteurs).

THIBAUDAT J.-P., *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007 (Du Désavantage du vent).

Consacrés à Xavier Dolan

BEURDELEY Laurent, *Xavier Dolan : l'indomptable*, Montréal, Les Éditions du CRAM, 2019 (Portrait).

Consacrés aux médias et à l'intermédialité

BALLE F., *Les médias*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017 (Que sais-je ?).

BESSON R., *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, 2014.

BRUHN J., *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2016.

ELLESTRÖM L., *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Macmillan Publishers, 2010.

HAGEMANN S., *Penser les médias au théâtre : des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, (Ouverture Philosophique) 2013.

HIGGINS D., « Sur les intermédia », *Appareil*, 2017.

MARINIELLO S. (éd.), « Cinéma et intermédialité », *Cinemas*, vol. 10, n° 2-3, Printemps 2000.

LARRUE J.-M., *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-D'ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015 (Arts du spectacle – Images et son).

MÉCHOULAN É. (éd.), « Naître », *Intermédialités*, Montréal, Université de Montréal, n° 1, Printemps 2003.

MARINIELLO S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », *Inter Média : Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011 (Logiques Sociales), p. 11-29.

MÜLLER J., « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, Paris, INA/Armand Colin, n° 16, 2006, p. 99-110.

Consacrés au cinéma

BARRAT J., « Le regard et la caméra : de la photogénie à l'incarnation », *Mémoire de fin d'études en département image*, sous la direction de BOUHON J.-J. et GLENN P.-W., Paris, La Fémis, 2017.

BONANNI S., *Le plan séquence, une esthétique de l'immersion*, *Mémoire de master section Cinéma*, sous la direction de PISANO G., Paris, ENS Louis-Lumière, 2016.

CARAYOL C., *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 (Le spectaculaire).

- CHION M., « Michel Chion, théoricien, musicien et cinéaste : interview » dans *Intersections*, Montréal, Société de musique des universités canadiennes, vol. 33, n° 1, Automne 2012, p. 51-64.
- DELEUZE G., *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 (Critique).
- DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 (Critique).
- FINLER J., « La naissance du métier de directeur de la photographie », *Positif*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, n° 471, Mai 2000, p. 87-90.
- GARSON C., « Jacques Demy en ses œuvres complètes. "Super ou ordinaire ?" », *Études*, Paris, S. E. R., n° 12, vol. 409, Décembre 2008, p. 653-662.
- GAUDREAU A., *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- HERZOG C. et GAINES J., *Fabrications: Costume and the Female Body*, New York, Routledge, 1990 (AFI Film Readers).
- JOURNOT M.-T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006 (Focus Cinéma).
- LANNUZEL M., « Espace et lumière au cinéma », *Raison présente*, Paris, Union rationaliste, vol. 4, n° 196, 2015, p. 65-71.
- Le MINEZ N., « Yvette BIRO, Le temps au cinéma. Le calme et la tempête », *Questions de communication*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, n° 13, 2008, p. 1-3.
- LENAY A., « Le regard-caméra : variations de distances », *Réel/Virtuel*, n° 5, 2016, p. 1-10.
- LÉVY J., « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, Paris, Armand Colin, n° 694, 2013, p. 689-711.
- MARTIN M., *Le langage cinématographique*, 4^e éd., Paris, Cerf, 1985 (Septième art).
- NANCY J.-L., *L'évidence du film : Abbas Kiarostami*, Wilsele, Exhibitions International, 2001 (Yves Gevaert Uitgever).
- ROQUES S. (éd.), « Théâtres d'aujourd'hui », *Communications*, Paris, Le Seuil, vol. 2, n° 83, 2008.
- ROY L., « Présentation », *Cinémas*, Montréal, Cinémas, vol. 5, n° 1-2, Automne 1994, p. 7-13.
- STREET S., *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film (Short Cuts)*, New York, Wallflower Press, 2001.

Consacrés au théâtre

- «L'Éclairage au théâtre (XVIIe – XXIe siècles) : Introduction», *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, n° 273, 2017, p. 5-10.
- ARFARA K., *Théâtralités contemporaines : Entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang SA, 2012 (Scientifiques Internationales).
- BARTHES R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (Tel Quel).
- BOURASSA R., «De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », *Le Réel à l'Épreuve des Technologies. Les Arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013 (Le Spectaculaire Arts de la scène), p. 129-147.
- BRUGUIÈRE D. et HURAUULT C., *Penser la lumière*, Arles, Actes Sud, 2017 (Le temps du théâtre).
- GALLOT G. (éd.), «Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II Pratiques et enseignements », *Études théâtrales*, Paris, L'Harmattan, n° 54-55, 2012.
- EZRATI J.-J., «L'éclairage comme élément de la scénographie », *Culture & Musées*, Arles/Avignon, Actes Sud/Université d'Avignon, n° 16, 2010, p. 252-256.
- FAVERJON T., *La lumière au cinéma*, Amiens, ACAP, 2009.
- FÉRAL J. (éd.), *Pratiques Performatives, Body Remix*, Québec/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses Universitaires de Rennes, 2012 (Le Spectaculaire Arts de la scène).
- HIGGINS D., «The Origin of Happening», *American Speech*, Durham, Duke University Press, vol. 51, n° 3-4, Automne – Hiver 1976, p. 268-271.
- HOLTZER G. G., «Les Métamorphoses de Lulu», *Coulisses. Revue de théâtre*, Besançon, Théâtre universitaire de Franche-Comté, n° 14, Printemps 1996, p. 49-50.
- HUCHARD C., «Le costume : évolution et transformation d'un langage », *Études théâtrales*, Paris, L'Harmattan, n° 49, 2010, p. 161-163.
- IONESCO E., *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1975 (Idées).
- LAGARCE J.-L., *Journal (1990-1995)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.
- LEHMANN H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche éditeur, 2002.
- LEMAIRE V., «Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine : (1990-2010)», Thèse de doctorat en Information et Communication (Études théâtrales), sous la direction de BESSON J.-L. et FREYDEFONT M., Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2011.

MARTÍNEZ G. M., «Le temps et le rythme au théâtre», *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales/Université de Montréal, n° 29, Printemps 2001, p. 69-81.

MERVANT-ROUX M.-M., «De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore"», *Images Re-vues*, n° 7, 2009, p. 1-20.

SOENEN D., «Le théâtre jusqu'à l'égarément», *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck, vol. 3, n° 315, 2005, p. 363-376.

SOURIAU P., «Les valeurs esthétiques de la lumière», *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 19, N° 4, Juillet 1911, p. 593-596.

WEISSMAN F. S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978.

Consacrés aux échanges entre théâtre et cinéma

BAZIN A., «Théâtre et cinéma», *Esprit*, Paris, vol. 19, 1951, p. 891-905.

CLÉDER J., *Entre littérature et cinéma : les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012 (Cinéma/Arts Visuels).

DESHAYS D., *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006 (50 questions).

FOUGERAS N., «La caméra et son en jeu actuel», *Marges*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, n° 3, 2004, p. 86-96.

GARNEAU M. et LOISELLE A., «Entre théâtre et cinéma... Présentation», *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales/Université de Montréal n° 30, Automne 2001, p. 9-12.

HELBO A., *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997 (U Colin).

LAFLEUR G., «Théâtralité du cinéma : enjeux scénographiques et dramaturgiques», Thèse de doctorat en littératures comparées, sous la direction de MARINIELLO S. et GARNEAU M., Montréal, Université de Montréal.

PERROT E., «L'art de filmer le théâtre», *Jeu*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu inc., n° 123, 2007, p. 179-184.

SIMÉON S., «Effets de présence : quels procédés pour le "film-théâtre"», *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 7, n° 3, 2017, p. 573-598.

Ouvrages généraux

BERGSON H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 9^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2007 (Quadrige : Grands textes).

GUATTARI F. et DELEUZE G., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 (Critique), p. 156-157.

REY A. et REY-DEBOVE J., *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition millésime 2014, Paris, Le Robert, 2014.

Ressources électroniques

<http://www.allocine.fr/>

<https://www.actualitte.com/>

<https://www.afcinema.com/>

<http://www.c-paje.net>

<https://cache.media.eduscol.education.fr>

<http://www.confluences.org/>

<http://www.copat.fr/>

<http://www.cndp.fr/crdp-besancon/index.php?id=2#&panel1-1>

<http://www.cmrtl.fr/>

<http://www.diaphana.fr/>

<http://www.fabula.org>

<https://www.festival-cannes.com/fr/>

<http://www.journal.eticaycine.org/>

<https://www.konbini.com/fr/>

<https://www.ladepeche.fr/>

<http://www.lefigaro.fr/>

<https://www.ledevoir.com/>

<http://www.lepoint.fr/>

<https://www.lesinrocks.com/>

<https://www.lexpress.fr/>

<https://www.nonfiction.fr/>

<https://www.theatre-contemporain.net/>

<https://www.vanityfair.fr/>

<https://www.youtube.com/>

Table des matières

Remerciements	1
Introduction	5
Présentation des auteurs	9
1. Jean-Luc Lagarce	9
2. François Berreur	10
3. Xavier Dolan	10
Présentation du corpus d'étude	13
1. Le texte de Jean-Luc Lagarce	13
2. La mise en scène de François Berreur	14
3. Le film de Xavier Dolan	15
Chapitre I L'intermédiarité : une notion polysémique	17
1. Le concept « média »	18
1.1. Le théâtre : un média qualifié	20
1.2. Le cinéma : un média d'emprunts	21
2. Le concept « intermédiarité »	22
2.1. Bref historique	22
2.2. <i>Inter</i> et <i>médiarité</i>	23
2.3. L'intermédiarité au théâtre et au cinéma	24
3. Les quatre concepts de Rémy Besson	25
3.1. La coprésence	25
3.2. Le transfert	27
Chapitre II Sonore et visuel : approche théâtrale et cinématographique	29
1. Le théâtre et le cinéma musicaux	30
1.1. La musique au théâtre	30
1.2. La musique au cinéma	31
2. Étude de la bande originale	33
2.1. Le théâtre de Berreur et le langage comme <i>music-hall</i>	33
2.1.1. Musicalité du langage	33
2.1.2. Les compositions inédites	34
2.2. Le cinéma de Dolan : une bande-son classique et « populaire »	36
2.2.1. La musique « classique »	36
2.2.2. La musique « populaire »	37

3. Le théâtre et le cinéma éclairés	39
3.1. La lumière au théâtre	39
3.2. La lumière au cinéma	40
4. La lumière dans <i>Juste la fin du monde</i>	41
4.1. François Berreur : retour d'un « mort-vivant »	41
4.1.1. La lumière onirique	42
4.1.2. La lumière réaliste	43
4.2. Xavier Dolan : un vivant annonçant sa mort.....	44
4.2.1. La tension éclairée.....	45
4.2.2. Les instants colorés	46
Chapitre III Théâtralité du cinéma et cinématographicité du théâtre	49
1. Définitions	50
1.1. La théâtralité au cinéma	50
1.2. La <i>cinématographicité</i> au théâtre	52
2. Le jeu de la caméra	53
2.1. François Berreur : une technique transférée.....	55
2.1.1. Le regard-caméra.....	55
2.1.2. Le théâtre cinématographique	56
2.2. Xavier Dolan : un cinéma assumé	58
2.2.1. Le <i>travelling</i>	58
2.2.2. Des techniques cinématographiques revendiquées	59
3. Le jeu du temps	61
3.1. Théâtre : une unité plurielle	62
3.1.1. Le temps journalier.....	63
3.1.2. Le temps suspendu	63
3.2. Cinéma : le temps théâtral revisité	65
3.2.1. Le compte à rebours	65
3.2.2. La triade théâtrale revisitée	66
Chapitre IV L'intime et l'universel dans le texte de Lagarce : le travail intermédiaire des décors et des costumes	69
1. <i>Juste la fin du monde</i> : une pièce intemporelle ?	70
2. L'étude des costumes	71
2.1. Théâtre universel : une famille endimanchée.....	74
2.1.1. Le costume du dimanche	74

2.1.2. «Monsieur Loyal »	75
2.2. Cinéma intemporel : costumes hybrides	76
2.2.1. Des vêtements anachroniques	78
2.2.2. Le présent en face.....	79
3. L'étude du décor.....	81
3.1. Le décor épuré de Berreur : une universalité souhaitée	83
3.1.1. Entre rêve et réalité	84
3.1.2. La place des chaises	85
3.2. Les décors détaillés de Dolan : une pluralité temporelle	85
3.2.1. Le gout du détail.....	86
3.2.2. L'ambiance	87
Conclusion.....	91
Bibliographie.....	95

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial