

## De la scène à l'écran La tentation du large ?

Cédric Laval

Number 198, March 2021

Ici et ailleurs – variations pour huis clos

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96406ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laval, C. (2021). De la scène à l'écran : la tentation du large ? *24 images*, (198), 59–63.

# De la scène à l'écran

## La tentation du large ?

PAR CÉDRIC LAVAL

↑ Juste la fin du monde de Xavier Dolan (2016)



**Le huis clos de théâtre est-il  
transposable de manière  
cinégénique ?**

**Tentative de réponse à partir  
de deux exemples québécois.**



↑ → Juste la fin du monde de Xavier Dolan (2016) → Les muses orphelines de Robert Favreau (2000)

Osons un contrepied en guise de préambule : le huis clos est partie prenante de l'expérience théâtrale, bien plus que de l'expérience cinématographique. Il est inscrit en filigrane dans l'une des règles les plus structurantes du théâtre classique français, celle de l'unité de lieu. Avec cette règle, le lieu d'épanouissement du spectacle théâtral est l'espace clos, qui deviendra la caisse de résonance d'une crise tragique ou d'un imbroglio comique. Bien que le cinéma se soit émancipé très tôt des contraintes de son auguste aîné, il demeure qu'un nombre non négligeable de films trouvent encore leur origine dans un spectacle théâtral structuré par l'unité de lieu. Le cinéma québécois n'est pas le dernier à faire jouer cette proximité des genres, en allant puiser dans le répertoire théâtral contemporain. Plus audacieux que son homologue français (davantage porté vers l'adaptation des comédies populaires), le cinéma d'ici n'hésite pas à logner vers le drame pour faire jouer la règle des vases communicants entre les deux médiums.

Si le théâtre fournit au cinéma matière à un huis clos *stricto sensu*, qu'il soit carcéral ou confiné (*Les Feluettes*, de Michel-Marc Bouchard / John Greyson, *Being at Home with Claude*, de René-Daniel Dubois / Jean Beaudin), on note aussi la présence insistante du huis clos familial, où la notion d'enfermement est moins réelle que métaphorique (*Juste la fin du monde*, de Jean-Luc Lagarce / Xavier Dolan, *Les Muses orphelines*, de Michel-Marc Bouchard / Robert Favreau). Ici, les « huis » ne sont, théoriquement, pas « clos », chacun étant libre d'aller et venir comme il l'entend, mais l'action est contrainte par des barrières psychologiques plus infranchissables que les murs d'une prison. Dans son avant-propos aux *Muses orphelines*, rédigé en septembre 1988, Michel-Marc Bouchard parle de la famille comme de « la plus grande fatalité de notre existence ». Le huis clos est cette bulle familiale que certains personnages s'évertuent à fuir, pour comprendre *in fine* qu'ils ne peuvent échapper à la fatalité des liens du sang. À cet égard, Favreau et Dolan proposent des réponses différentes au défi qui leur est lancé : comment faire œuvre de cinéma à partir d'un huis clos théâtral qui fonctionne sur un double enfermement, à la fois spatial et psychologique ? La première proposition consiste à ouvrir le huis clos théâtral vers une extériorité supposément plus cinématographique ; la seconde construit sa mise en scène à partir de cette donnée initiale, et non contre elle.

D'un côté, donc, *Les Muses orphelines*, où les quatre orphelins du titre sont réunis dans la maison familiale, attendant l'hypothétique retour d'une mère qui les a abandonnés des années plus tôt. L'action de la pièce de Michel-Marc Bouchard se déroule dans un lieu unique, soit la « salle commune d'une maison de campagne ». Force est d'admettre que cette « salle commune » n'existe pas à l'écran : l'intérieur de la maison familiale est un décor utilisé à part égale avec ses abords extérieurs, et lorsqu'il est utilisé, la mise en scène ne cherche pas à délimiter un espace de conflit immédiatement reconnaissable, dont l'échelle des plans permettrait de prendre la mesure. Robert Favreau et ses scénaristes, en s'emparant du matériau théâtral, obéissent plutôt à la tentation de faire exploser les

limites spatiales du huis clos. Ce faisant, ils ne s'éloignent pas tant que cela de l'unité de lieu originelle du théâtre classique, qui admettait d'abord que l'action se passe dans une même ville et ses environs, avant de resserrer ses critères, sous l'influence du modèle racinien. Mais l'ajout de péripéties inutiles (lorsqu'Isabelle s'introduit dans le poste de contrôle d'un barrage hydraulique, ou qu'elle organise un feu d'artifice illégal en compagnie de son frère Luc) dilue la puissance dramatique du huis clos en l'accompagnant de scènes d'action artificielles. Un autre artifice de la mise en scène et du scénario consiste à mettre en images des flashbacks illustratifs, renvoyant aux derniers souvenirs que les enfants ont de leur mère, engagée dans une relation adultère avec un ténébreux hidalgo. Ces scènes se détachent de l'ensemble par des effets de flou ou une palette de couleurs qui en accentuent la dimension fantasmée. Ce faisant, elles agissent comme des distractions visuelles qui nous éloignent du cœur battant de l'histoire : les retrouvailles, en vase clos, de quatre frère

## **Le film de Dolan assume pleinement la figure du huis clos. Mieux que cela : cette figure est le principe structurant de sa mise en scène. Le décor se construit comme un emboîtement de lieux refermés sur eux-mêmes (...)**

et sœurs qui ont bien des raisons de se détester... et de s'aimer ! On devine que ces artifices ont pour but de gommer en partie l'origine théâtrale du scénario, tout en atténuant le supposé statisme du huis clos. Mais en sortant des limites spatiales de celui-ci est aussi affaibli l'enfermement psychologique qui ordonne le développement des conflits. Dans *Les Muses orphelines* (le film), les disputes semblent surjouées, car elles ne s'inscrivent plus dans le cadre d'un espace contraint. En voulant les faire respirer au cinéma, on les a surtout privées de ce qui faisait leur puissance dramatique : l'air raréfié de la salle close.

Tout autre est la démarche de Xavier Dolan dans *Juste la fin du monde*. Le cinéaste revendique d'abord la théâtralité de son matériau d'origine en faisant entendre la langue du dramaturge Lagarce, toute en ruptures et circonvolutions. Louis, qui n'a pas revu sa famille depuis une douzaine d'années, lui rend visite pour annoncer sa mort prochaine. Le retour de l'enfant prodigue et la révélation dramatique qu'il s'apprête à faire arrachent

doublement cette visite à l'ordinaire du quotidien et lui confèrent une pesanteur théâtrale, comme si les membres de cette famille devaient se réhabituer à leur rôle. Englués dans une langue qui peine à trouver ses mots, ils sont enfermés de surcroît dans l'espace de la maison qu'il serait inconvenant de fuir, puisque l'on a tellement tardé à s'y retrouver. Si l'on excepte la séquence d'ouverture, qui accompagne Louis de l'aéroport jusqu'à cette maison, ainsi que deux échappées vers le passé (dont l'esthétique « clippesque » s'intègre d'ailleurs mal à l'ensemble, comme s'il s'agissait de corps étrangers), le film de Dolan assume pleinement la figure du huis clos. Mieux que cela : cette figure est le principe structurant de sa mise en scène. Le décor se construit comme un emboîtement de lieux refermés sur eux-mêmes (le vestibule, la cuisine, le salon, les chambres, le débarras, l'habitacle de la voiture...) entre lesquels on ne circule pas, ou très peu, comme si chaque espace était une cellule fonctionnant en autarcie. À l'intérieur même de certaines séquences, le travail sur le son isole un ou deux personnages dans une bulle close, d'où le monde extérieur parvient comme une rumeur : songeons, par exemple, à cette scène où Louis et Catherine échangent de longs regards pendant que la partition de Gabriel Yared construit autour d'eux une paroi sonore que ne percent plus les éclats de dispute environnants. La figure formelle la plus frappante de la mise en scène de Dolan est aussi le cadrage en gros plan, dont la domination autoritaire fascine autant qu'elle peut étouffer. Les visages sont isolés dans des champs contrechamps qui expriment, bien mieux que les mots, cette impossibilité qu'ont les membres de cette famille à reprendre contact les uns avec les autres. Le huis clos est enfin thématiqué dans une ultime séquence où un oiseau mécanique prend littéralement son envol avant de choir au sol, après s'être heurté aux murs du vestibule. Si la silhouette de Louis, elle, parvient à sortir, en arrière-plan, de cet espace mortifère, la focale et la lumière utilisées ne laissent que peu de doute sur le prix à payer pour briser les limites du huis clos.

On aura compris vers où penche notre préférence : le huis clos familial ne fonctionne pleinement au cinéma que s'il embrasse la prémisse claustrophobique de son modèle théâtral. Ce qu'un cinéaste prend le risque de perdre en refusant la tentation du grand large (du plan large...), il le compense au centuple par cette densité étouffante du drame en chambre close. L'unité de lieu n'est plus une donnée qu'il faut chercher à dépasser : elle est une contrainte créative stimulante, garante de cette électricité ambiante qui circule entre l'écran du huis clos et celui de la salle obscure...