

« Beau monde »

Aline Gélinas

Numéro 28 (3), 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28399ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gélinas, A. (1983). Compte rendu de [« Beau monde »]. *Jeu*, (28), 131–135.

chroniques

traces

« beau monde »

les corps, les âmes

Spectacle de mime corporel d'Omnibus; mise en scène de Jean Asselin; décor de Michel Catudal; costumes de Louise Despatie; éclairage et régie de Maurice Roy; musique de Bernard Bonnier (et des succès des années cinquante). Avec Francine Alepin, Jean Asselin, Denise Boulanger, André Fortin, Suzanne Lantagne, Jocelyne Lemieux, Rodrigue Proteau, Lawrence Smith et Danielle Trépanier. Présenté à l'Espace Libre, du 11 mars au 3 avril 1983.

Mon père a séduit ma mère au début des années cinquante. Il était bon danseur. Il portait bien le *tuxédo*. Veuf, il sortait

avec ses deux fils qui avaient fait la guerre. Lui l'avait faite aussi, mais la première, la Grande. Ils courtoisaient des jeunes femmes du même quartier, qui aimaient la toilette et qui savaient ce qu'on attendait d'elles. Qu'elles plaisent, qu'elles ferment les yeux, qu'elles consolent du « lait de la tendresse humaine », qu'elles gardent en vie.

De cette époque, il reste quelques photos. Mes belles-soeurs de comédie, Marie-Anne et Anne-Marie. Mes demi-



« Un phantasme, un désir d'agression sont « agis » physiquement... » Photo: Davide Peterle.

frères vieillissants, qui ressemblent de plus en plus à leur père. Ma mère, qui aime toujours autant la toilette. Ma mère, qui va voir *Beau Monde* et qui s'émeut. De celui-ci, qui ressemblerait à son mari; de cette femme seule, en rouge, vers qui convergent les regards masculins; de ces médecins, qui abusent de leurs patientes. Elle s'amuse, du soldat maboule, des lunettes de la mariée, des courses farfelues, des dessous invraisemblablement contraignants. Le show lui parle.

Il y a eu mise en scène de systèmes de signes suffisamment cohérents pour que le propos se rende à destination. Juste dosage, difficile équilibre de connu et d'inconnu, de dit et de non-dit, d'opacités et de transparences.

Spécificité du mime corporel: le geste ne cherche pas à évoquer un objet matériel absent. Il renvoie directement, soit au corps de l'acteur dans l'actualité de ses désirs, soit à un objet moral, à un sentiment, à une réflexion.

Beau Monde ne raconte pas une histoire. L'histoire, les événements sont revécus chaque soir devant le public, qui ressent le poids de leur réalité. Le mime corporel, par définition, exclut le naturalisme: le gros du corps manifeste la pensée. Pourtant, comme est vrai ce qui se passe sur scène.

Les corps, dans *Beau Monde*, sont de véritables hologrammes, des projections en trois dimensions de la pensée des personnages. Un phantasme, un désir d'agression sont « agis » physiquement... Rappel d'Artaud.

Les personnages doivent beaucoup aux interprètes — ils portent leurs prénoms. Advenant un changement dans la distribution, les mouvements du nouvel acteur dériveraient probablement de ceux de l'acteur précédent, mais ils n'en se-

raient pas le calque. Le mime corporel n'en est pas à son premier paradoxe: la technique est une et précise, mais elle forme des corps différents, disant différemment les choses.¹

Personnages à la fois tributaires des interprètes et soumis à un fonctionnement collectif prédéterminé. Hologrammes d'une structure sociale plus que d'eux-mêmes. Échappés des pages du *Reader's Digest*.

Il y a les hommes et les femmes. Ceux-là, complices, jouent à l'arrière-scène, *busy doing something*; ils comparent leurs zizis ou leurs méthodes de séduction; ils préparent leurs diagnostics; ils font. Les femmes, plus près des spectateurs, rivalisent en beauté et en amour, attendent qu'on les cueille ou qu'on les soigne; elles paraissent.

La salle est en noir — cette fois-ci². Une toile sur laquelle est dessiné un damier surplombe l'aire de jeu. Les personnages feraient-ils office de pions? Qui gagne et qui perd à ce jeu?

Il n'y a pas d'autre décor. C'est au corps des comédiens qu'est confiée la construction architecturale de l'espace scénique: le théâtre comme « investissement raisonné de l'espace »³.

Les comédiens empiètent constamment sur l'espace des spectateurs. La noce a

1. La danse classique uniformise. Mais qui reconnaît un mime dans la rue, civil parmi les civils?

2. L'Espace Libre perd du volume à chaque nouvelle série de représentations. Dans mille ans et cinq mille couches de peinture, l'Espace Libre sera petit, petit.

3. Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981. Déjà l'entrée était tapissée de photos du spectacle. Clins d'oeil: aux toilettes, des encarts publicitaires ont été collés un peu partout. « *Too fat for love?* »: une diète miracle! Un merveilleux soutien-gorge garanti à vie [*sic*] pour un dollar et demi! Adieu points noirs... Du côté des hommes: Ben Weider. Sus à la calvitie? Tout cela nous renvoie à une double épaisseur de jeu, la séduction dans la vraie vie, et transposée au théâtre.



«La noce a lieu un beau soir d'été — un soir de pleine lune peut-être.» Photo: Alain Chagnon.

lieu un beau soir d'été — un soir de pleine lune peut-être. Les femmes s'émoustillent, montent dans les gradins, demandent aux spectateurs de baisser la fermeture éclair de leur robe, ils s'exécutent, elles l'enlèvent... Ce serait aller trop loin: elles se font ramener à l'ordre et sur la scène.

Après avoir subi l'énergique traitement — les attouchements — de mâles médecins, les femmes se refont une beauté. Elles vont chercher des miroirs sous les chaises de la première rangée.

Se sentiraient-elles à l'étroit dans leur rôle social? Elles sentent le besoin de déborder de l'espace scénique qui est traditionnellement réservé à ces êtres fictifs.

Les hommes aussi, parfois. Le marié arrive au fond de la salle, par l'entrée des spectateurs. Il transgresse, significativement. Il est le moins viril des personnages masculins. Il pleure. Il faut lui ap-

prendre à pointer du doigt comme si c'était un revolver.

Et les hommes et les femmes vont parmi les spectateurs pour chercher des allumettes; ne deviennent un groupe homogène, ne mélangent leurs espaces qu'en référence à un objet extérieur: unis dans la compassion ou le mépris envers la femme aveugle, ou applaudissant sur la diagonale un orchestre hors-scène. Même si la proxémique change avec la montée ou la baisse du désir, les hommes et les femmes ne sont pas solidaires et se dominent en alternance. Ils écrasent les femmes du poids de leur désir, elles les dominent de leur tendresse. Elles les portent comme des enfants repentants.⁴

Côté jardin, du velours noir cache la coulisse. Un effet spectaculaire: les femmes

4. La si belle scène dite « des hommes lourds ». Certains soirs, je « feelerais » pour la revoir, comme on réécoute *les Feuilles mortes*, comme on relit Duras.



« Un effet spectaculaire: les femmes entrent en scène une par une en sautant sur des chaises de cuisine. »
Photo: Davide Peterle.

entrent en scène une par une en sautant sur des chaises de cuisine, soulevant les tentures par leur avancée. Fluctuation des dimensions du lieu scénique, encore une fois.

Côté cour: un mur de briques, frontière entre la vraie vie — hors le théâtre — et le lieu de la représentation. Un homme veut se débarrasser d'une compagne pour en violenter une autre en paix: il la plaque à bout de bras contre le mur. Il essaie de la renvoyer au néant, de lui faire quitter l'univers fictionnel dans lequel elle évolue. Peine perdue, évidemment.

Les dernières scènes sont mouvementées. Les femmes enlèvent leurs talons hauts, les tiennent dans leurs mains et se précipitent sur le mur les bras tendus. Les hommes courent et montent le long du mur les uns après les autres. Les personnages tentent d'échapper à leur condition, en voulant traverser du côté de la vraie vie. Hommes et femmes se heurtent au même mur, manifestent col-

lectivement le cul-de-sac.

De la même façon qu'ils lui grugent son espace, les acteurs dérobent au spectateur du temps de sa vie sociale. Ils forcent son attention avant l'heure prévue. À 20 heures 15, ils sont en scène. Les femmes, assises par terre, commentent à voix basse des portraits de famille. Les hommes projettent sur le mur des photos d'enfants.

Beau Monde ne commence pas. *Beau Monde* a toujours existé.⁵ Nous faisons irruption dans un monde parallèle, tranches de vie, icônes d'une structure sociale plus que d'une époque. Les années cinquante, simplement, parce que c'est enfant qu'on apprend les règles du jeu.

Le spectacle est découpé en tableaux.

5. *Beau Monde* finira-t-il jamais? Nous ne portons plus de gaine. Ils nous rendent parfois notre tendresse. À la fin du prologue, l'ombre des acteurs est projetée sur l'image des enfants — j'aime la toilette et m'émeus de qui ressemble à feu mon père.

Les mêmes personnages reviennent, vêtus différemment. Les instantanés s'additionnent, selon un ordre très justifiable: noces, sorties, travail des hommes, consultations médicales des femmes mariées qui s'ennuient et qui souffrent, cohésion du groupe social devant la marginalité. Cependant, le spectateur perçoit difficilement l'écoulement du temps fictionnel. La linéarité temporelle est opacifiée par l'absence d'intrigue.

Le prologue et la finale échappent cependant à la chronologie. Les hommes et les femmes tentent de s'assortir, et pourtant on nous montre des enfants. Ceux qu'ils auront, ceux qu'ils étaient? Ce sont les mimes eux-mêmes, petits. Jean Asselin en premier communiant. Le passé et l'avenir se croisent. Au dernier tableau, les hommes et les femmes portent tous des vêtements de moments différents du spectacle. À quel moment de leur vie que ce soit, ils subissent les mêmes contraintes, ils donnent contre le même mur.

Le mime d'Omnibus n'est pas du mime d'évocation: pas de devinettes. A-t-on besoin d'un accessoire, il existe concrètement sur scène: projecteur, valise, monnaie, verres de lait, allumettes, chaises, lit. Le metteur en scène a tout de même donné aux objets un caractère transitoire. Ils sont relégués aux coulisses dès qu'ils ne servent plus. Certains disparaissent même devant nos yeux: le lait est bu, les allumettes se consomment.

Les vêtements demeurent l'objet privilégié du spectacle, l'index du rôle social des personnages. Habille-déshabille. Les femmes portent des robes de séduction. Les hommes les aident à les enfiler. Elles sont emprisonnées dans des gaines et des soutiens-gorge rembourrés. L'une d'elles émerge ainsi vêtue, aliénée à la naissance, d'un grand sac rouge que porte un homme, son gé-

niteur, avatar de Dieu-le-Père. Elle menace de faire scandale en relevant leurs jupes, lorsque les hommes vont voir ailleurs, mais le regard du spectateur est arrêté par le caoutchouc des gaines. Elles se plaignent d'avoir mal à leurs vêtements, mais les médecins ne s'attaquent qu'aux robes, pas au reste.

Le soldat se dépouille de son uniforme. Une femme lui remet des habits civils, il se réintègre à la société. Ils jouent d'hypocrisie, hommes et femmes, devant l'aveugle: le spectateur a vue sur les mesquineries et sur les sous-vêtements. Justement parce qu'il s'agit de mime corporel, ce choix du vêtement comme système de signes est très intéressant. Le corps est travesti ou dévoilé, libre ou entravé. Les vêtements peuvent être au langage corporel ce que sont à la parole l'accent ou l'inflexion. Le costume participe à l'éloquence du corps.

Le grand plaisir de voir *Beau Monde!* De subir le charme des interprètes, d'apprécier l'intelligence, l'efficacité de la mise en scène. De comprendre un code théâtral encore nouveau — malgré leurs vêtements rétro, les personnages ont les deux pieds, le corps entier, dans la modernité. Plaisir sombre de reconnaître le réel.

aline gélinas