

## « Le Scalpel du diable »

Patricia Belzil

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27981ac>

[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

Belzil, P. (1992). Compte rendu de [« Le Scalpel du diable »]. *Jeu*, (63), 103–107.

## «Le Scalpel du diable»

Texte de Jean-François Caron. Mise en scène : Claude Poissant, assisté d'Alain Roy; scénographie : Claude Goyette; costumes : Carmen Alie et Denis Lavoie; éclairages : Michel Beaulieu; conception sonore : Claude Poissant; réalisation de la bande sonore : Richard Soly. Avec Normand Daoust (Réjean Lesourd), Daniel Gadouas (Jean Junior Gobeil), Maude Guérin (Régine Gobeil), Margaret McBrearty (Paule Pouliot), André Montmorency (Jean Gobeil), Christiane Pasquier (Édith Gobeil) et Denis Roy (Daniel Croisetière). Production du Théâtre de la Manufacture, présentée au Restaurant-théâtre la Licorne du 29 octobre au 30 novembre 1991.

### Il était une fois demain

Régine a quatorze ans en l'an de grâce 2005. En classe de français, on demande aux élèves une composition sur l'avenir, mais elle a l'idée subversive de concocter un récit sur le passé, celui de sa propre famille. L'enseignante, Paule Pouliot, pousse de hauts cris et consulte les parents : l'adolescente, qui a la plume agile et, surtout, un goût vif pour la vérité, dévoile dans son texte sa relation amoureuse avec le conseiller en orientation de l'école, petit ami officiel de Paule Pouliot, et fait la lumière sur les êtres réels qui se dissimulent sous la façade respectable du couple parental.

Le spectateur n'est pas convaincu d'abord du scandaleux de la situation : en quoi la dérogation à un sujet scolaire imposé dérange-t-elle tant les autorités? pourquoi le passé, dans cette école, dans cette maison, est-il tabou? Bien vite, on comprend que *le Scalpel du diable* illustre, sur le plan intime d'une histoire de famille, les rapports pleins de susceptibilité de la société québécoise avec son Histoire récente. Jean-François Caron

poursuit ainsi, après *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, son théâtre de la parole (on y discute beaucoup), dans lequel se lit la volonté claire de l'auteur de laisser entendre une pluralité de voix sur la question nationale au Québec, en particulier sur le recul qu'a connu le nationalisme au tournant des années quatre-vingt, sur les choix individuels et collectifs que ce recul a supposés et qui continuent d'être débattus.

«Scalpel!» Tel est le sobriquet du père de Régine qui, d'ailleurs, pratique la chirurgie à l'hôpital et, à la maison, une éducation autocratique. «Scalpel!», pour signifier le rappel à l'ordre, l'interdiction, la répression ou la retenue. «Scalpel!» reprennent tour à tour les personnages, pour censurer des vérités qu'ils ne veulent pas entendre, pour provoquer symboliquement l'ablation des rêves et des idéaux enfouis, délaissés, qu'ils craignent de voir refaire surface. Mais le scalpel du titre évoque aussi la plume de Régine, qui entreprend l'opération délicate de disséquer le passé familial; «Diable» est d'ailleurs le surnom que lui donne son grand-père.

Dans l'anticipation que propose Caron, la cellule familiale du début du XXI<sup>e</sup> siècle est tristement réduite au triangle père-mère-enfant unique; mais, vestige de la tradition du Québec rural, le grand-père, presque impotent, muet, habite avec eux. Ce personnage, dans l'imaginaire de Régine, se pose comme le dépositaire de la mémoire, le gardien des secrets de famille. S'il garde obstinément le silence devant son fils et sa bru, il devise longuement, en revanche, avec sa petite-fille. L'aïeul, comme dans les sociétés primitives, est le porte-parole de l'Histoire; sa présence dans la maison assure la continuité temporelle, redonne, en somme, le sens historique. C'est en effet à travers les souvenirs de son grand-père, qu'elle lui soutire un à un, que Régine retrace les origines de la rencontre de ses parents, de sa conception et, surtout, les choix de vie de ses parents : son père a réprimé son homosexualité en fuyant Réjean, son amour de jeunesse; sa mère, pour s'assurer une vie douillette et sécurisante, a renoncé à son premier grand amour, l'écrivain Danny Gaucher, qui est le père véritable de Régine.

Caron avait raconté, dans *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, les amours d'Édith Franceur et de Danny Gaucher. Édith revient dans *le Scalpel...*, avec son inébranlable pragmatisme : «Quelle langue on parle, toi et moi? [...] Qu'est-ce qu'ils avaient tant à s'inquiéter? Ils avaient assez peur qu'on devienne tous anglais dans le temps de le dire.» Quand à Danny, s'il n'est pas présent scéniquement, il n'en hante pas moins la vie familiale : Régine voudrait voir sa mère revenir avec lui, imagine qu'elle l'a rencontré. On apprend qu'après la mort de l'oncle Henri, à la fin de *J'écrirai bientôt...*, Danny Gaucher avait entrepris un voyage à travers le Canada, se donnant la mission de convertir le pays à la cause du Québec; il a écrit un livre, *Un Canadien errant*, où il raconte sa relation avec Édith. Régine, écrivaine en herbe, est ainsi la digne fille de son père. Son rapport avec l'écriture se rapproche d'ailleurs de celui de Danny dans *J'écrirai bientôt...*, qui puisait volontiers dans la réalité pour nourrir son œuvre; Régine s'arrogue la liberté de jouer avec la fiction et la réalité, de les confondre allègrement. Elle choisira aussi de changer son nom, de prendre celui de sa mère au lieu de celui de son père adoptif, affirmant par ce changement de filiation son émancipation face aux faits «historiques» qui ont précédé sa naissance et qui la concernent — la décision de sa mère de lui donner le médecin Gobeil comme père au lieu de Gaucher —, et sur lesquels elle n'a pas prise. Dans la même veine, elle refusera catégoriquement que son père offre à son grand-père la cassette vidéo de ses premiers pas, sur lesquels elle a, soutient-elle, des droits d'auteur.

Dans la conception de la vie de Régine, il faut connaître le passé pour pouvoir vivre le présent et espérer en l'avenir. Cette vision retrouve la thèse de Michel de Certeau qui pose que le récit historique enterre les morts, sur le mode cérémonial, pour créer un espace possible pour les vivants<sup>1</sup>. Non pas, ici, que les parents soient des morts, mais ils sont pour Régine vaguement décadents, incapables de vivre l'amour, et pleins d'amertume refoulée qui empêche le monde — en tout cas celui de Régine — de continuer.

Au sein de la famille québécoise de l'an 2005 imaginée par Caron, il n'y a donc pas beaucoup de gens, mais leurs rapports sont tendus, et ils ont bien des comptes à régler. Les signes d'incommunicabilité foisonnent, suggérant la répétition des modèles parentaux traditionnels qui, dirait-on, nous poursuivent : le père, s'il est présent, est un roc d'invulnérabilité, il exige des réponses, mais n'écoute pas ce qu'on lui dit (ou n'*entend* carrément pas : quand l'enseignante lui téléphone, il fait répéter son interlocutrice et se plaint que la ligne est mauvaise); la mère, le nez toujours plongé dans un roman, est douée de plus de perspicacité, mais n'en fait pas moins l'autruche et, quand on lui adresse la parole, réagit à tout coup avec quelques secondes de retard.

Trois générations sont ici en cause, que la mise en scène place de gauche à droite : celle des grands-parents de 2005, qui sont les parents des 25-30 ans d'aujourd'hui; celle des jeunes parents actuels — la génération de l'auteur — dont les enfants seront les adolescents de 2005; et celle des adolescents, qui sont encore, aujourd'hui, au berceau. Caron porte un regard attendri sur l'adolescente et sur l'aïeul, bien qu'on apprend que celui-ci n'a pas été un père très aimant pour son fils. En revanche, le regard sur les parents — sur ceux que seront la génération de l'auteur — est plus intransigent : c'est un couple qui ne s'aime plus, le père abuse de l'autorité, ne parvient pas à entrer en contact avec sa fille; la mère est une liseuse frénétique. La tendresse viendra tout de même se glisser dans le couple parental, dans la scène finale qui montre la mère étreignant le père, pendant que la fille étreint le grand-père.

Cette finale apporte l'accalmie dans un ensemble où les répliques cinglantes fusent, où l'humour grinçant, souvent féroce (que Caron manie avec art, j'en conviens), vient mettre constamment une distance entre les personnages, pour les empêcher, dirait-on, de s'épancher. Or ce procédé dramatique provoque le détachement, même lorsque des déclarations fort touchantes sont faites. Il y a peut-être, dans cette manière, le souci de rester loin du mélodrame. Quoi qu'il en soit, les dialogues de Caron ont du

1. *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 358 p.



Christiane Pasquier (Édith) et Maude Guérin (Régine, sa fille), en présence — si l'on peut dire — du grand père, interprété par André Montmorency. *Le Scalpel du diable* de Jean-François Caron, mis en scène par Claude Poissant. Photo : Jean-Guy Thibodeau.



mordant, mais ne se permettent pas assez souvent, à mon sens, des escapades dans la poésie.

Le metteur en scène, Claude Poissant, a choisi d'accentuer le rythme « endiable » des dialogues, ce qui, d'une part, maintenait l'intérêt du spectateur malgré quelques scènes languettes (les retrouvailles du père de Régine avec son ex-amant<sup>2</sup>; les rencontres amoureuses peu convaincantes de Régine avec le conseiller en orientation), mais qui, d'autre part, ne générât pas beaucoup de moments où l'émotion puisse jaillir.

Maude Guérin a relevé avec talent le délicat défi de camper une adolescente; elle donnait à Régine ce qu'il fallait d'effronterie et de promptitude dans la repartie. Coiffée d'un bonnet de mailles, habillée de vêtements crochetés dévoilant un maillot et des collants verts, elle avait l'amusante allure macramé-écologique qu'on imagine fort bien

2. L'insistance spectaculaire sur ces retrouvailles (un halo enveloppait les personnages, les glorifiait), précipitées à la toute fin, était déconcertante : la scène, qui n'avait qu'une importance limitée dans l'économie générale de la pièce, semblait pourtant être le point culminant du spectacle. Ce hiatus ne s'explique que par une volonté de donner à interpréter l'homosexualité du père comme le summum dans le champ des désirs refoulés que Régine veut libérer.

pour l'an 2005; elle trimbalait, à son cou, un broncho-dilatateur (signe des temps où l'air pollué favorise l'augmentation des maladies respiratoires), dont elle inhalait quelques bouffées, surtout dans les périodes d'oppression. Christiane Pasquier composait avec une force réjouissante le personnage de la mère, revenue de tout sauf des romans qu'elle dévore. Daniel Gadouas campait un père obtus, de mauvais poil, aussi détestable que possible; le personnage décevait par son univocité, avec laquelle le comédien composait vaille que vaille. C'était aussi le cas pour Daniel Croisetière, le conseiller en orientation, amant de Régine et de Paule Pouliot, auquel Denis Roy prêtait la suffisance et la bassesse voulues, mais que l'auteur aurait pu doter de plus de subtilité. Deux personnages échappaient à une sorte de dureté dans laquelle tous les autres se réfugiaient : l'enseignante, accablée du mépris de tous, avait des élans pathétiques, et Margaret McBrearty a su donner une vérité à la misère affective du personnage; le grand-père, enfin, confiné au salon, cloué à son fauteuil, n'en dominait pas moins tout cet univers, enseignant à « Diable » le chemin du passé. André Montmorency, dans ce rôle, dosait l'espièglerie et la sagesse, et créait, avec Maude Guérin, un duo exquis.

Le décor de Claude Goyette, avec un ameublement stylisé, dépouillé, conférait à l'espace une allure futuriste, sans verser dans la science-fiction, dont la facture réaliste de la pièce s'éloignait. Un rayon de bibliothèque s'étalait en fond de scène, faisant référence au propos sur l'écriture qui est au cœur de la pièce. La linéarité de l'Histoire était également marquée par la scénographie; la scène évoquait une ligne du temps au long de laquelle les personnages avaient leur espace respectif : côté jardin, le salon du grand-père; au centre, la cuisine des parents et, en alternance, la salle d'opération où ils se sont rencontrés; côté cour, la chambre de Régine à laquelle se substitue celle de son amant.

### Émoi de la critique

Il n'est pas insignifiant que cette pièce ait reçu un accueil critique mitigé, qu'elle ait déplu franchement à certains. Ainsi, Robert Lévesque se désolait, dans sa critique du spectacle, du propos de l'auteur. Un passage de sa charge est d'une telle démesure qu'il faut, me semble-t-il, le citer *in extenso* et s'y arrêter :

[...] Caron se fait le héraut d'une nouvelle croisade nationaliste où les notions dépassées et droitistes de l'indépendance pure et dure, «bâtir un pays» et reprendre le combat abandonné par les lâches démissionnaires de mai 80 dans un Québec pour les Québécois où la fierté nationale serait revenue dans les yeux du peuple (de souche bien sûr) pour éclairer la Liberté guidant le Québec, font triste à voir chez un auteur de 30 ans, génération qui devrait avoir compris ce qu'il y a de restreint et de malsain dans une telle façon de simplifier les choses<sup>3</sup>.

Or rien, dans cette pièce, ne se réclame de cette vision étroite des choses ni n'exclut les néo-Québécois; soit, c'est une famille québécoise de souche qui est ici montrée, mais fallait-il à tout prix (pour être *politically correct*, critère à la mode) que le couple parental soit pluriethnique ou qu'il ait eu recours à l'adoption internationale en lieu et place de sa progéniture? Les jeunes Québécois, d'ailleurs, ont côtoyé plus que leurs aînés — et côtoient de plus en plus — les communautés ethniques, à l'école, et ont de ce fait une conscience aiguë de l'urgence de clarifier les politiques linguistiques dans les écoles, ainsi que les

politiques gouvernementales d'immigration, dans un Québec pour tous. En outre, le discours d'Édith, dans *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, que Robert Lévesque accuse de la même vision «réactionnaire», témoignait d'une vive conscience internationale et planétaire, bien éloignée de tout chauvinisme. À l'oncle farouchement nationaliste de Danny, elle déclarait :

Si vous autres, vous étiez angoissés par les Anglais en 70, nous autres c'est ben d'autres choses qui nous empêchent de dormir. [...] L'Amazonie se meurt, on s'en fout-tu de la langue? Le ciel nous ouvre en pleine face. [...] C'est sûr que moi pis Danni, mononc', on est québécois mais on peut pas jusse être des Québécois. Parce que le Québec appartient au Canada. Le Canada à l'Amérique du Nord. L'Amérique du Nord à la Terre, la Terre au système solaire, pis on s'en va de même jusqu'à l'infini<sup>4</sup>.

À cause du mode de la dénonciation sur lequel elle s'élabore, la critique de Robert Lévesque m'a outrée, comme certaines autres manifestations de pouvoir de la critique. Faudra-t-il s'interroger sur les limites de ce pouvoir? sur l'équilibre à maintenir, pour le critique, entre sa propre subjectivité et celle de l'artiste qui livre une œuvre au public? Il me semble, dans ce cas-ci, que la réaction du critique du *Devoir* n'avait plus rien à voir avec l'objet théâtral, et lui portait un coup bien injustifié.

Je m'étonne toujours de voir que la génération qui a porté à bout de bras le rêve du pays souverain accepte mal de retrouver ce rêve chez la jeune génération<sup>5</sup> : comme si le rapport émotif avec l'idée d'indépendance n'avait plus place, et devait se recycler dans des considérations exclu-

3. Robert Lévesque, «Le futur organisé», *Le Devoir*, 5 novembre 1991, p. B-3.

4. Herbes rouges, 1990, p. 109-110.

5. Semblables critiques ont été faites à *la Cité interdite* de Dominic Champagne : on accepte mal de laisser les jeunes dramaturges lire et penser l'Histoire, et surtout, on se vexe qu'ils n'y lisent pas tout ce qu'on y avait, peut-être, investi. Ces deux pièces ont par ailleurs en commun de mettre en scène des adolescentes : Marie-Pierre, dans *la Cité interdite*, et Régine ici. Alors que la révolte de la première était diffuse («Tout m'écœure!»), celle de Régine est articulée, obstinée : traquer le passé, la vérité, l'enfoui, dénoncer la peur d'aimer, la peur d'engagement.



sivement économiques (la tendance est à la rationalisation, on justifie ses choix à grand renfort de chiffres, selon l'approbation du milieu des affaires, suprême autorité). Or les réactions passionnées, parfois violentes, face au théâtre politique des jeunes auteurs ne sont-elles pas provoquées, précisément, par un attachement autrefois viscéral au projet nationaliste?

En ce sens, dans la pièce, l'indignation des parents à entendre parler de leur passé est mise en parallèle avec la pudeur qu'on ressent aujourd'hui à revoir l'Histoire trop récente : celle du mouvement nationaliste remue encore bien des émotions, au même titre que l'histoire intime... Pourtant, au contraire d'une attaque contre les «démisionnaires» d'après mai 1980, c'est au non-engagement de sa propre génération que Caron s'en prend ici, et c'est sur son propre avenir qu'il jette un regard sans complaisance. Ce sont en effet ces jeunes adultes qui devront assumer leurs choix actuels, car tout porte à croire, du moins c'est ce que suggère *le Scalpel du diable*, que le modèle se poursuivra : la génération de Caron, qui est en conflit avec celle qui l'a précédée, est appelée, triste retour des choses, à être elle aussi jugée par celle qui suivra...

Il est étrange que la génération-force des *baby-boomers*, pourtant omniprésente, soit absente de la vision de l'avenir qui est proposée dans *le Scalpel du diable*. Or, pour la génération de Caron, avant l'aïeul bienveillant dont le grand-père de Régine est la figure, l'aîné avec qui il y a conflit n'est-il pas ce «personnage» de la génération qui précède immédiatement, absent non seulement de la scène mais du discours théâtral même? Tout se passe comme si ce personnage avait été exclu volontairement pour permettre à un nouveau discours, celui de la jeune génération, d'émerger. Et le discours qui, en filigrane, se lit dans *le Scalpel...*, réclame sinon une réconciliation, du moins une explication entre les acteurs du nationalisme des années soixante-dix, et ceux qui, après eux, revendiquent à nouveau l'engagement; ce discours ne prétend que témoigner, en fait, d'une blessure collective à soigner.

En somme, c'est autant du présent que du passé, sous la fiction de l'an 2005, qu'il est ici question,

de façon criante, urgente. Les enjeux de ce futur ont leurs sources aujourd'hui, et plus précisément dans les rapports que nous entretenons aujourd'hui avec le passé. L'avenir que Caron anticipe invite le spectateur à porter un regard à la fois indulgent (chaque personnage est avant tout un être humain, a une histoire qui lui est propre et bénéficie de «circonstances atténuantes») et critique sur les conflits actuels entre les générations. J'y ai vu, pour ma part, en dépit des réserves que j'ai exprimées, une tentative intéressante de reconfigurer, par le récit du passé inscrit dans un faux futur, le présent. Le recours à un tel procédé montre bien, s'il le fallait, que le lien entre l'ici-maintenant et la création est difficile, souvent sinueux : Caron fait la démonstration de cette difficulté en créant une distance pour parler du présent, tant par la temporalité qu'il met en place que par le propos même de sa pièce, où une adolescente se réclame de la fiction pour avoir prise sur le réel. Mais sans doute attendra-t-on demain pour s'y reconnaître ou pour accorder aux jeunes dramaturges le droit de s'y pencher.

**Patricia Belzil**