

Interprétation et quête de la vérité par la fiction : *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette

Caroline Dupont

Volume 27, numéro 3 (81), printemps 2002

Daniel Poliquin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/013328ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/013328ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Oeuvre de fiction en même temps que critique de la fiction, le roman *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette fictionnalise la problématique interprétative au point d'en faire le coeur même de sa diégèse. Observant l'herméneutique littéraire à l'oeuvre dans le roman, cet article se propose de questionner l'activité interprétative des divers protagonistes en présence, un "faire herméneutique" placé sous le signe de l'hybridation, du brouillage et de l'indécidabilité.

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupont, C. (2002). Interprétation et quête de la vérité par la fiction : *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette. *Voix et Images*, 27(3), 540–557.
<https://doi.org/10.7202/013328ar>

Interprétation et quête de la vérité par la fiction : *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette*

Caroline Dupont, Université du Québec à Rimouski

*Œuvre de fiction en même temps que critique de la fiction, le roman *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette fictionnalise la problématique interprétative au point d'en faire le cœur même de sa diégèse. Observant l'herméneutique littéraire à l'œuvre dans le roman, cet article se propose de questionner l'activité interprétative des divers protagonistes en présence, un « faire herméneutique » placé sous le signe de l'hybridation, du brouillage et de l'indécidabilité.*

S'inscrivant dans un contexte où la tendance est au décloisonnement général, la littérature québécoise des années 1980 à nos jours constitue un lieu privilégié de l'hybridation. Parmi les aspects multiples que peut revêtir cette hybridation, l'un d'eux concerne plus particulièrement la critique, qui cesse de se confiner à ses seuls lieux d'émergence traditionnels, pour envahir la fiction et s'y tailler une place de choix. On remarque, en effet, au sein d'un nombre assez imposant d'œuvres littéraires contemporaines, une propension à intégrer l'activité critique et interprétative, ces œuvres mettant alors en fiction un commentaire, une réflexion sur leur propre entreprise¹. *Scènes*

* Ce travail d'analyse se situe dans le prolongement du projet de recherche « La dynamique des genres littéraires » (Université du Québec à Rimouski et Université Laval), subventionné par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR).

1. On pensera ici, entre autres, aux textes mi-essayistiques, mi-fictionnels que Victor-Lévy Beaulieu consacre à des écrivains depuis 1971 (parmi lesquels on trouve *Jack Kerouac*, *Monsieur Melville* et *Docteur Ferron*), textes qui, mettant en scène les processus croisés de la lecture et de l'écriture, sont critiques aussi bien qu'autocritiques, fictionnels aussi bien qu'autofictionnels. Des auteurs comme Jacques Brault et Gérard Bessette ont aussi, chacun à sa façon, intégré l'activité critique et interprétative à quelques-unes de leurs œuvres littéraires en la fictionnalisant, que l'on pense, dans le cas du premier, à *Agonie* (1984) et, pour ce qui est du second, au *Semestre* (1979) et à ce qui en constitue une forme de suite, soit *Les dires d'Omer Marin* (1985).

*d'enfants*², premier roman³ de Normand Chaurette paru en 1988, a tout à fait sa place au sein de cette catégorie d'œuvres qui exhibent clairement leur caractère herméneutique en fictionnalisant la problématique interprétative, s'offrant tout à la fois comme œuvre de littérature et comme commentaire critique porté sur celle-ci. Roman qui jongle avec les jeux de miroirs et de perspectives, et dont le propos est tout entier orienté vers une pièce en abyme dont il fait un véritable «performant diégétique⁴», *Scènes d'enfants* ne cesse de placer le commentaire métatextuel au cœur même de sa diégèse. M'intéressant à cette herméneutique littéraire en acte, je tenterai ici de faire voir la manière dont le roman de Chaurette façonne et intègre, dans l'ensemble du texte, la production, la lecture et l'interprétation de cet hypotexte inventé inscrit dans le texte : la pièce de théâtre *Scènes d'enfants*, elle-même inspirée (indirectement) de la pièce musicale de Schumann portant le même nom, morceau de musique qui entretient des liens avec une réalité passée que le protagoniste principal entend faire émerger. Prenant pour point de départ général de cette brève analyse du roman de Chaurette le postulat de représentativité du littéraire, postulat selon lequel les textes de littérature se situent «dans l'ensemble des productions par lesquelles l'homme se donne à connaître le monde, les autres et lui-même⁵», j'observerai ici les interprétations modelées par cette «métafiction⁶», et je m'interrogerai sur leur validité, ce qui m'amènera

2. Normand Chaurette, *Scènes d'enfants*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1988. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
3. Mettant en scène le métissage des formes et la multiplication des types d'écriture, éléments dont je tenterai notamment de faire voir les implications au cours des pages qui suivront, cette œuvre de Chaurette ne parvient pas elle-même à échapper à cette hybridation considérée ici d'un point de vue générique. Reçue comme un roman par la plupart des critiques, qui s'en sont sans doute tenus à la mention générique figurant sur la couverture, l'œuvre contredit cette appartenance générique en page de titre et en quatrième de couverture, se désignant plutôt comme un récit. Comme *Scènes d'enfants*, n'appartenant ni au domaine du biographique, ni à celui de la vraisemblance, ne constitue pas une forme canonique du récit lequel peut être défini comme une forme narrative brève, le plus souvent énoncée à la première personne, qui raconte une expérience «vécue» ou présentée telle, expérience qui aura enclenché un retour sur soi (d'après Andrée Mercier «Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre?», *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (69), printemps 1998, p. 461-480), je tendrai plutôt ici à considérer et à désigner cette œuvre comme un (court) roman.
4. J'emprunte cette expression à André Belleau, qui l'utilise dans un essai intitulé «Code social et code littéraire dans le roman québécois», *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1986, p. 187.
5. Claude Reichler, «La littérature comme interprétation symbolique», Claude Reichler (dir.), *L'interprétation des textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Arguments», 1989, p. 82.
6. L'expression, rappelons-le, désigne (au sens large) toute «fiction qui incorpore dans une mesure variable la critique et en tout cas la conscience de l'acte d'écriture» (Marc Chénétier, «De drôles de genres. Remarques sur l'hybridation générique dans la fiction américaine contemporaine», Jean Bessière (dir.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 19).

à questionner le point de vue particulier sur la littérature, et donc le «savoir littéraire» que met de l'avant l'œuvre de Chaurette.

Parmi les nombreuses variantes qu'a connues l'herméneutique au cours de sa longue histoire, celle qui me servira ici s'attache non pas, comme chez les romantiques allemands (dont Schleiermacher), à retrouver le sens de l'auteur selon un comportement empathique — et donc forcément divinatoire⁷ —, mais bien plutôt à faire voir, comme l'écrit Paul Ricœur, «la dynamique interne qui préside à la structuration de l'œuvre⁸». En effet, comme le sens d'une œuvre est à rechercher au sein de ces trois composantes que sont les traces du texte lui-même, ses stratégies de réception et ses stratégies de production, «[c]e qui est à comprendre dans un récit, ce n'est pas d'abord celui qui parle derrière le texte, mais ce dont il est parlé, la *chose du texte*, à savoir la sorte de monde que l'œuvre déploie en quelque sorte en avant du texte⁹» à l'intention d'un récepteur. Prenant acte du fait que le texte littéraire est «ouvert sur le monde qu'il redécrit et refait¹⁰», je tenterai donc de mettre en lumière la «*proposition de monde*¹¹», qu'intègre *Scènes d'enfants*, proposition de monde qui découle directement de l'épreuve interprétative, du «faire herméneutique» qui coordonne les activités de l'ensemble des personnages du roman. L'observation de l'acte interprétatif tel qu'il est présenté dans cette œuvre permettra de montrer plus spécifiquement en quoi la multiplication des activités cognitives déployées au cœur du récit ne contribue, en définitive, qu'à créer un climat de questionnement et d'incertitude qui ne se trouve jamais dissipé, en ce que l'interprétation qui en est à la base découle d'une «mise en représentation du monde¹²» des plus parcellaires.

Les postulats de Reichler dans «La littérature comme interprétation symbolique» permettent de mieux cerner ce qui caractérise dans leur ensemble les interprétations mises de l'avant dans des textes littéraires comme *Scènes d'enfants*¹³. Rappelant d'abord que «[l]'homme n'a pas

7. Je rappelle au passage que pour Schleiermacher, l'herméneutique se divise en trois branches : l'herméneutique grammaticale, qui concerne l'établissement du texte, l'herméneutique technique, qui insiste sur l'aspect proprement discursif du texte, et l'herméneutique psychologique, qui renvoie à la personne de l'auteur dans sa dimension biographique. Voir Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris/Lille, Les Éditions du Cerf/Presses universitaires de Lille, coll. «Passage», 1987.

8. Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. «Esprit», 1986, p. 32.

9. *Ibid.*, p. 168.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 115.

12. Claude Reichler, *loc. cit.*, p. 105.

13. Outre les exemples déjà donnés de textes de fiction qui, à la manière de *Scènes d'enfants*, mettent en scène de façon romanesque ou théâtrale la dimension critique et interprétative (voir note 1), on pensera également à trois pièces de Chaurette : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais dix-neuf ans* (1981), *Fragments d'une lettre*

avec le monde qui l'entoure des relations immédiates, mais [plutôt] des relations médiatisées par des schèmes plus ou moins complexes¹⁴», Reichler esquisse une théorie des représentations selon laquelle ces dernières constituent des modélisations «*fai[sant] apparaître à l'esprit un contenu*¹⁵» par le biais d'une prise de connaissance du monde. Pour sa part, l'interprétation «*a lieu dans l'actualisation par un sujet, individuel ou collectif, de la mise en représentation du monde*¹⁶», et constitue de ce fait une représentation au second degré, qu'elle soit analytique ou symbolique. S'intéressant plus particulièrement aux textes littéraires, Reichler les désigne comme des «*interprétations symboliques non collectives, dont la fonction absolument spécifique consiste à permettre à un sujet d'interpréter par le langage les modélisations elles-mêmes* [...] [ainsi qu'à] confl[er] un sens actuel au monde et à [sa] propre situation¹⁷». La valeur représentative au second degré que possède le discours littéraire lui permet donc d'interroger et d'interpréter des modélisations variées, modélisations parmi lesquelles figure — de façon particulièrement marquée au sein des fictions contemporaines — son propre matériau : le langage. C'est cet autotélisme de l'œuvre littéraire tel qu'il s'articule dans *Scènes d'enfants* de Charette, c'est cette façon dont le texte présente sa «lecture» d'une réalité passée en en faisant un autre texte qu'il institue comme élément fondateur de sa diégèse, problématisant ainsi la question interprétative, qu'il convient maintenant d'observer de plus près et de commenter.

La fiction ou le chemin tortueux devant mener à la vérité

Adoptant en quelque sorte la proposition de Ricœur selon laquelle «*la fiction est le chemin privilégié de la redescription de la réalité*¹⁸», ainsi que celle de Reichler, qui veut que les textes contiennent «*les traces d'un savoir toujours actif[,] [...] [et que] les interpréter nous modifie*¹⁹», Mark Wilbraham, figure du créateur (et narrateur homodiégétique) au centre du roman de Charette, choisit d'utiliser la voie de la fiction dans le but de redécrire et d'éclairer la réalité, afin de faire émerger certains secrets enfouis sous le poids du temps, des mensonges et de l'apparat. Si les personnages de Charette, du fait de leur engagement dans un quelconque processus de réflexion critique, sont souvent considérés comme «*des herméneutes en situation[,] [...] [qui] cherchent [...] à reconstruire un texte*

d'adieu lus pas des géologues (1986) et *Le passage de l'Indiana* (1996), ainsi que, notamment, à *Copies conformes* de Monique LaRue (1989) de même qu'à *La correction* (1985) et à *Un homme défait* (1995) de Roger Magini.

14. Claude Reichler, *loc. cit.*, p. 97.

15. *Ibid.*, p. 98.

16. *Ibid.*, p. 105.

17. *Ibid.*, p. 111.

18. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 115.

19. Claude Reichler, «*Avant-propos*», Claude Reichler (dir.), *op. cit.*, p. 3.

perdu, ou détraqué, en construisant des interprétations sur lui qui puissent leur permettre de résoudre l'énigme qui les menace²⁰», le protagoniste principal de *Scènes d'enfants* tente, pour sa part, de reconstruire non pas, au sens propre, un *texte* disparu ou déficient, mais plutôt une *réalité passée* dont il ne possède que quelques fragments glanés à même les délires d'une détraquée, sa femme Vanessa. Réinjectant cette représentation parcellaire de la réalité dans un texte de fiction (une pièce de théâtre) qu'il élabore sur la base de ces données lacunaires, Mark Wilbraham fournit une «interprétation» du passé au sens herméneutique du terme — laquelle est aussi appelée, éventuellement, à devenir «interprétation théâtrale» —, une interprétation de faits passés qui pourrait avoir, espère-t-il, des incidences sur sa situation présente et à venir. En fait, l'interprétation entend ici englober également le moment concret de la production, le texte de Wilbraham, au sein de celui de Charette, rejoignant ainsi, en quelque sorte, «une acception ancienne de l'herméneutique en vertu de laquelle le verbe *hermeneuein*, contrairement à sa version latine *interpretare*, ne voulait pas uniquement dire trouver le sens d'un énoncé, mais le transmettre dans une nouvelle énonciation²¹». Le texte constituant généralement, chez Charette, «un objet que l'interprétation construit dans la tentative circulaire de se valider en se fondant sur ce qu'il construit²²», voilà qui explique tout à fait la fonction de la pièce *Scènes d'enfants* de Wilbraham au sein du roman qui l'englobe. Un bref résumé du récit me permettra de mieux faire voir les divers enjeux en cause.

Mark Wilbraham, auteur dramatique bien connu dans le milieu théâtral, a perdu sa femme Vanessa, morte «[d]e peur ou de folie, dans son cas cela revenait au même» (*SE*, 10). Au terme d'un long procès qui l'a opposé à ses beaux-parents — Grigor Wilson, gouverneur de l'État de Virginie, et sa femme Léontyne —, Wilbraham a également perdu, d'une autre façon, sa fille Cynthia, dont la garde a été confiée aux Wilson. Pour récupérer sa fille, mais surtout pour mieux comprendre les causes de la folie dans laquelle Vanessa a sombré à l'âge de huit ans, il écrit une pièce dont l'unique représentation doit avoir lieu chez ses beaux-parents et lors de laquelle les vieux époux devront jouer à leur insu leur propre rôle. Wilbraham espère par là les forcer à divulguer le mystère qui les habite depuis vingt ans et qui, croit-il, l'a emporté sur la santé mentale de Vanessa. Une fois son texte écrit, il engage deux comédiennes, Betty Kossmut et Gila Rogalska, qui doivent jouer auprès des Wilson les rôles

-
20. Robert Dion, *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Essais critiques», 1997, p. 93.
 21. Walter Moser, «La compréhension agonisante», Robert Dion (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise», 1997, p. 110-111.
 22. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [1990], p. 41.

respectifs de Miss Baldwin, ancienne professeure de musique de Vanessa, morte accidentellement, semble-t-il, vingt ans plus tôt (soit en novembre 1964), et du soldat Knabe, un soldat anglais qui aurait aimé Peter, le frère aîné de Vanessa, prétendument mort en Angleterre quelques jours seulement avant Miss Baldwin. Le roman raconte les préparatifs de cette représentation unique à venir, représentation qui doit être fondée sur « une série de quiproquos, où les Wilson attendraient des gens à heure fixe, mais où d'autres à leur place se présenteraient » (SE, 26). L'épreuve interprétative apparaît donc ici comme un « faire herméneutique » actif, l'art de comprendre, de découvrir formant, au premier degré, l'action racontée.

Deux « distances » à franchir : la distance ontologique et la distance temporelle

On constate aisément, dès l'incipit du roman, que les activités du personnage-narrateur de *Scènes d'enfants* sont fortement marquées par l'épreuve interprétative qu'il s'est imposée à lui-même à la suite de la mort de sa femme, dans l'espoir de percer le secret de cette dernière et de faire éclater la vérité au sujet de la famille Wilson : « En six ans [de mariage], je ne réussis qu'à connaître des bribes de son histoire. Aussi, en la voyant morte, je compris à quel point son silence allait harceler le reste de ma vie. L'important pour Vanessa avait été de quitter le monde sans avoir rien dit, et pour moi d'agir comme si elle m'avait tout dit » (SE, 10). Résumé à sa plus simple expression, l'enjeu est donc le suivant : un individu (Mark Wilbraham), enfermé dans sa propre subjectivité, veut comprendre l'autre disparue (Vanessa Wilson), en tentant de combler non seulement une distance ontologique — la distance entre soi et l'autre, si chère à Schleiermacher —, mais également une distance temporelle. La volonté de franchir cette distance ontologique et temporelle est d'ailleurs formulée explicitement au moment où Wilbraham dit non seulement vouloir exhumer la vérité du passé des Wilson par le biais de la fiction, mais également faire fusionner la réalité de 1964 et la fiction de 1984, et ainsi joindre leurs « acteurs » respectifs :

La présence simultanée de Miss Baldwin et du soldat Knabe dans le jardin des Wilson m'apparaissait déjà comme la plus déroutante des coïncidences. Je frémissais à l'idée que Peter, par les évocations du soldat, et Vanessa, par les réminiscences de Miss Baldwin, allaient fatalement se joindre à nous, innocemment complices, et entrer allégrement dans le jeu. Au fur et à mesure que se dérouleraient ces scènes, les enfants ébahis dans l'au-delà allaient doucement se rendormir dans un grand sommeil radieux. (SE, 84)

Le projet interprétatif entrepris ici implique donc un dépassement de l'altérité en même temps qu'un dialogue entre passé et présent. Tout doit alors être mis en place pour que l'œuvre devienne effectivement réponse à la question de la vérité que lui pose l'auteur fictif, suivant en cela la

dialectique de la question et de la réponse telle que la théorisent Gadamer et Jauss²³.

Interprétation et (re)construction

Pour Mark Wilbraham, «[c]omprendre, c'est construire²⁴». En effet, pour comprendre le passé, pour comprendre Vanessa, le dramaturge construit une fiction reproduisant la réalité selon les éléments dont il dispose et l'interprétation qu'il en fait, souhaitant, d'une certaine façon, que le théâtre fasse partie du monde et agisse sur lui²⁵. En ce sens, Wilbraham prend part au processus de compréhension et d'interprétation tel que l'entend Dilthey :

l'existence d'autrui [...] ne nous est tout d'abord accessible de l'extérieur que dans des données sensibles, gestes, sons et actions. Il nous faut un processus de reconstruction de tout ce qui vient par bribes à nos sens pour compléter l'idée que nous avons de l'intériorité ; il nous faut, pour y parvenir, tout tirer de notre substance vivante : matériaux, structure et traits tout à fait individuels²⁶.

La (re)construction du passé de l'autre (mais aussi des *autres* : les Wilson) s'élabore alors à partir de la création littéraire, l'acte herméneutique apparaissant à Wilbraham comme quasi indissociable de la fiction, car «[p]uisque la plupart des gens ont la conviction que rien n'est vrai au théâtre, [il] y volit] le prétexte rêvé de mener une enquête à l'insu des personnes visées » (*SE*, 16). Choissant la voie détournée et tortueuse de la fiction, une fiction qu'il établit à partir de données fragmentaires issues du délire de Vanessa, le dramaturge veut dévoiler les causes de la folie de sa femme en donnant libre cours à sa «recherche très shakespearienne de la vérité²⁷» : «Ce fameux secret que seuls des morts auraient pu révéler, je le connaissais assez bien pour me l'être inventé. Mais eux devaient me raconter leur histoire » (*SE*, 15). La fiction, croit-il, doit en fait amener les Wilson, qu'il juge coupables (sans preuves tangibles, toutefois), à révéler leurs méfaits d'eux-mêmes et presque sans s'en rendre compte : «“Fiction que tout ça !” faisais-je dire à Léontyne. Une pareille mise en œuvre

23. Pour un exposé détaillé de l'herméneutique de la question et de la réponse, voir notamment Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1998 [1978].

24. Gilles Thérien, «Lire, comprendre, interpréter», *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 100.

25. Il faudrait d'ailleurs voir à quel point le texte multiplie les détails évoquant cette tendance de l'auteur-narrateur à mêler le théâtre au monde, à la vie courante, comme s'il voulait en quelque sorte fusionner réalité et fiction. Tel est le cas, par exemple, lorsque celui-ci avoue avoir fait la connaissance de Vanessa au théâtre, «[c]omme c'est le cas pour presque tous les gens qui [l]'ont marqué» (*SE*, 36). Sur ce plan, j'irais même jusqu'à affirmer que l'ensemble de la vie de Wilbraham est mesurée à l'aune de la fiction. Il n'est donc pas étonnant que la littérature soit appelée ici à servir sa situation réelle.

26. Wilhelm Dilthey, *Écrits d'esthétique* suivi de *La naissance de l'herméneutique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p. 292.

27. Jean-François Chassay, «Faits divers», *Spirale*, n° 85, février 1989, p. 3.

devait constamment la rappeler à la fiction. Autrement, n'allait-elle pas se raffermir dans une réalité qui ne demandait qu'à se taire?» (SE, 22) Pour que le projet de Wilbraham mène aux résultats escomptés, il semble ainsi devoir passer par un théâtre qui utilise les procédés d'une dramaturgie manifeste afin de faire émerger le souvenir des égarements du passé. La fiction devient ainsi une façon de lever les ambiguïtés, à l'inverse de ce qu'en dit Léontyne qui, sans se méfier des possibilités que celle-là engendre, la considère tout simplement comme un lieu où l'on «cré[e] des obscurités» (SE, 126).

Une épreuve interprétative en forme d'enquête policière

Si prometteur que puisse sembler ce projet d'œuvre dramatique dans l'issue de la cause de Wilbraham, sa mise en place suppose néanmoins que notre homme de théâtre passe d'abord par une épreuve interprétative prenant presque la forme d'une enquête policière²⁸, en ce qu'elle est reconstitution attentive d'événements du passé dont personne n'est jamais sûr, souvenir d'événements qui parviennent à l'auteur-narrateur par fragments. Pour connaître le secret des Wilson, Wilbraham l'herméneute aurait en fait «besoin de [pouvoir] s'appuyer sur des signes matériels, objectifs, que l'autre [par exemple Vanessa] aurait laissés comme documents — fugitifs (la voix) ou permanents (le texte écrit) — donnant accès à son vécu subjectif²⁹». Privé de tout document écrit qu'aurait pu lui léguer Vanessa, l'auteur-enquêteur ne détient en fait que deux éléments pouvant servir de base à son «faire herméneutique», d'une part le souvenir de la voix ou du silence de l'autre, c'est-à-dire des bribes de conversations qui résistent à la compréhension, «des phrases hors contexte, des paroles de dérangée qui, mises aujourd'hui bout à bout, ne [lui] révèlent qu'une fraction de l'abîme» (SE, 11), un «mutisme auquel [il] doit constamment [s]e référer» (SE, 29-30), ainsi que, d'autre part, l'interprétation musicale que faisait Vanessa des *Scènes d'enfants* de Schumann. En effet, comme l'indique Wilbraham,

28. L'allusion à la forme du roman policier proprement dite, comme sous-genre intégré à son «faire herméneutique» et à la création de sa fiction, est d'ailleurs transparente lorsque l'auteur-narrateur se présente lui-même en Sherlock Holmes : «Ce jour où [Vanessa] m'annonça qu'elle était folle de la même façon qu'elle se serait prétendue myope, je n'eus même pas le réflexe de rire et je lui rétorquai que moi j'étais Sherlock Holmes. La plaisanterie s'arrêta là, mais la vie allait nous démontrer qu'à plus ou moins brève échéance nous nous étions dit des choses vraies» (SE, 38). D'autres éléments du texte renvoient (de façon plus discrète) à la littérature policière, comme c'est le cas pour le plan de la maison des Wilson que dresse un Wilbraham enquêteur et scénographe (SE, 55). Le procédé de déduction qui opère chez le dramaturge de même que la façon dont ce dernier prévoit utiliser les ruses mêmes des coupables comme autant de pièges tendus vers eux (que l'on pense par exemple à l'usage qu'il entend faire des interphones) se rattachent également à la tradition du roman policier.

29. Walter Moser, *loc. cit.*, p. 128.

[l]a vie [de Vanessa] était un énorme malentendu se traduisant par de longs entretiens avec le piano, où tout semblait se résoudre en apparence, mais où l'on sentait, plus que jamais, une brisure. Je n'aurais su dire s'il s'agissait d'un trait particulier à la musique de Schumann ou si cette fébrilité venait de l'interprétation de Vanessa. Par le mélange des deux, probablement, celle-ci semblait évoquer d'anciens secrets avec plus de précision que ne l'auraient fait les mots. La musique étant ce qu'elle est, j'eus plus d'une fois l'impression qu'un récit m'était conté (*SE*, 9).

Ne se contentant pas de mettre la problématique herméneutique au cœur de sa diégèse, le roman de Chaurette, on le voit ici, s'applique à multiplier, en les unissant, les formes variées que peut prendre l'interprétation. C'est ainsi que l'interprétation au sens musical du terme sert d'amorce à l'acte interprétatif de Wilbraham d'un point de vue herméneutique, lequel acte devrait plus tard conduire à la représentation théâtrale de la pièce, c'est-à-dire à son interprétation au sens d'«exécution». Le lien entre les deux premiers types d'interprétation est d'ailleurs clairement évoqué dans le passage suivant tiré du début du roman, où on insiste également sur le caractère obscur, indéterminé des «révélations» que Vanessa propose à Wilbraham :

Vanessa avait ce don non pas de m'apprendre, mais de me révéler des choses sur elle. Ce jour, par exemple, où je la vis se mettre au piano[,] [...] [ce jour-là, Vanessa me parla pour la première fois de Miss Baldwin[,] [...] [son] professeur de musique à domicile. [...] [S]elon Vanessa, Miss Baldwin était dans tous les secrets de la maison. [...] Un fait importe : Miss Baldwin savait peut-être tout. (*SE*, 32-33)

Bien qu'elle repose sur des formes multiples qui pourraient laisser croire, pour un temps, à une quelconque complémentarité, l'interprétation (cette fois au sens herméneutique) n'en est pas moins ici profondément ambiguë, voire manifestement problématique. Si l'aliénation et l'altérité de Vanessa ont contribué, du vivant de la jeune femme, à accentuer sa différence et sa distance par rapport à son mari — augmentant, pour Wilbraham, les difficultés inhérentes à sa compréhension de l'autre —, voilà que cette difficulté se trouve redoublée, après sa mort, par les «documents» qu'elle laisse à l'interprétation — si tant est que l'on puisse encore parler, dans ce cas, de documents (langagiers, musicaux) — ; lacunaires et imprécis, ils jettent un halo d'indétermination sur le personnage à comprendre et sur son secret. La folie de Vanessa entraîne également un autre obstacle, celui d'«[u]ne folie pleine de précautions» (*SE*, 30), un délire en quelque sorte «orienté» par les Wilson, ce qui complexifie sa résistance à la compréhension. La tâche s'annonce alors ardue pour Wilbraham l'herméneute, tout paraissant jouer contre sa volonté de redécrire et d'éclairer le passé.

L'imagination suppléante

Les « fragments pour une interprétation » que fournit à Wilbraham le souvenir de sa femme étant nettement insuffisants et ne lui révélant que « des bribes de [l']histoire [des Wilson] » (*SE*, 10), l'herméneute en acte et dramaturge se voit parfois obligé de suppléer aux lacunes de ce référent fragmentaire en recourant à son imagination. C'est d'ailleurs ce qu'il reconnaît en parlant de son cahier bleu, petit carnet qui lui fournit l'inspiration nécessaire en cas de « blocage » au cours de l'écriture de sa pièce : « Il contenait, sous forme de récits le plus souvent dialogués, des épisodes que j'avais dû reconstituer en me servant de souvenirs, d'allusions, d'impressions et, il faut bien l'avouer, de mon imagination. Chose certaine, j'y consignais des faits réels » (*SE*, 51-52). Si la fiction doit servir à mettre au jour la réalité du passé, cette fiction prend sa source dans un réel fait de vrai et de faux, dans la mesure où elle s'appuie à la fois sur des parcelles de dit et sur l'indicible du non-dit et du non-écrit. Un peu comme c'est le cas dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, il s'agit alors moins ici d'interpréter le « texte » que de chercher à comprendre à la place de celui-ci et, par surcroît, d'utiliser ce « texte », au statut problématique, au sens où Eco parle de l'utilisation³⁰, c'est-à-dire en en soumettant une description qui corresponde à des besoins présents.

Application et surinterprétation

Outre le recours à cette forme d'« utilisation », Mark Wilbraham, en tant que lecteur-interprète du passé, puis créateur-interprète du texte fictif qu'il élabore à partir de cette « lecture » plus ou moins erratique³¹, m'apparaît, d'une certaine façon, mettre en pratique la dimension de l'application chère à Gadamer et à Jauss, laquelle tend cependant ici à fausser quelque peu l'interprétation. « [A]pplication du texte [...] à la situation présente de l'interprète³² », cette dimension de l'activité herméneutique suppose un but de « lecture » concret, comme l'est la volonté du dramaturge de récupérer sa fille des mains des Wilson et de révéler ce qu'a pu être la vie de sa

30. Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1996 [1992].

31. Richard Saint-Gelais qualifie de lectures erratiques les « lectures qui errent, qui doivent soudainement passer d'un registre d'appréhension du texte à un autre » (« La lecture erratique », Denis Saint-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Littérature(s) », 1994, p. 247). Bien que la « lecture » (au sens large) que fait Wilbraham du passé ne puisse être expressément considérée comme une lecture erratique, dans la mesure où elle n'est pas lecture véritable d'un texte mais plutôt d'un ensemble de modélisations appartenant à un réel passé, il n'en demeure pas moins qu'elle en partage certains aspects, dont celui de devoir passer d'un registre d'appréhension à un autre, c'est-à-dire d'évoluer entre la réalité et l'imagination, d'osciller entre des événements réellement vécus et d'autres inventés de toutes pièces.

32. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976 [1960], p. 149.

femme. Sans doute cette motivation personnelle contribue-t-elle au fait que Wilbraham donne un crédit démesuré à une interprétation qui, aux yeux du lecteur réel, peut sembler constituer une surinterprétation. La créance absolue qu'accorde le dramaturge à cette explication des faits contraste effectivement avec les éléments lacunaires sur laquelle elle s'érige, ainsi que, d'un autre point de vue, avec la façon — complexe et déroutante — dont elle nous est présentée, à savoir par juxtaposition de fragments plutôt épars appartenant aux divers plans du texte (récit enchâssant, manuscrit de la pièce en abyme et cahier bleu de Wilbraham — j'y reviendrai). La forte indétermination ou, pour parler comme Iser, la présence massive du « blanc » au sein des modélisations et des représentations qui servent d'assises à sa fiction n'empêche pas l'auteur-narrateur d'attribuer à son interprétation du passé une cohérence absolue :

À vrai dire, ma reconstitution du passé ne pouvait pas réellement différer d'une réalité vécue une vingtaine d'années auparavant : dans sa folie, Vanessa m'avait tout juste fourni le nombre d'éléments nécessaires à l'organisation d'un récit, et *un seul*³³. Il m'apparut si monstrueux au départ que je cherchai à en échafauder un autre, même s'il devait être cousu d'invéraisemblances. Mais je devais toujours laisser un élément pour compte, sauf dans la version initiale qui, à supposer qu'on la mette en lumière, allait non seulement me redonner Cynthia, mais écarter à jamais de notre chemin ces étranges ennemis qu'étaient les Wilson. (SE, 15-16)

En interrogeant le passé et le présent dans ce qu'ils ont de plus fragmentaire, c'est-à-dire en mettant bout à bout certains éléments du délire de Vanessa concernant, d'une part, « [u]n bassin de pierre [...] [qui] occupait le centre du jardin » (SE, 12) et, d'autre part, la phrase « *Les parlementaires vont arriver d'une minute à l'autre* » (SE, 35), phrase qui annonçait les périodes de confusion de la jeune femme, et en joignant à tout cela une hésitation des Wilson concernant une pièce fermée de leur maison désignée tantôt comme un placard, tantôt comme une chambre (SE, 62), Wilbraham parvient graduellement à exhumer ce qui lui apparaît comme étant la vérité. Ces éléments, si banals puissent-ils paraître, le conduisent en effet à affirmer avec force conviction : « *Je savais* que toute l'histoire tournait autour de ce bassin³⁴ » (SE, 12). Selon lui, Léontyne et Grigor Wilson ont effectivement eu un fils, Peter, fils qui n'est jamais mort en Angleterre en 1964 à l'âge de seize ans, comme ses parents l'ont toujours laissé croire, mais qui, né complètement difforme, a passé son existence enfermé dans cette chambre ou ce placard où Miss Baldwin, la professeure de piano de Vanessa, avait compris qu'« il existait quelque chose de vaguement vivant [...] [après] y avoir surpri[s] [Léontyne] un jour qu'elle était remontée prendre ses clés » (SE, 135). Mort dans ce placard lors d'une journée de triomphe électoral pour Grigor, Peter est mis en terre près du bassin au

33. C'est moi qui souligne.

34. C'est moi qui souligne.

centre du jardin par une Léontyne profondément troublée, qui dit vouloir «sortir d'elle-même ce démon qui [l']agite» (*SE*, 139), tandis que Grigor s'oppose à ce geste désespéré en ne cessant de rappeler avec inquiétude l'arrivée imminente des parlementaires. Observant la scène de la fenêtre de la salle de musique, Vanessa, ébranlée, est condamnée à sombrer dans la folie quelque temps après, et Miss Baldwin, à mourir d'un accident de voiture provoqué par les Wilson pour avoir «insinué un jour qu'un défaut congénital faisait [des] enfants [de ces derniers] des êtres dénaturés» (*SE*, 133). On comprend dès lors, en voyant s'ériger cette interprétation des faits passés sur des indices fort ténus, que les «substances³⁵» diverses (ou modélisations : langage, musique) qui servent de supports à Wilbraham dans la construction de ses représentations présentent des lacunes flagrantes qui peuvent faire douter de la validité de l'interprétation découlant de cette mise en représentation du monde, validité qui n'est pourtant même pas questionnée par le dramaturge, car les enjeux en cause — c'est-à-dire, rappelons-le, une quête de la vérité susceptible de lui redonner sa fille — le conduisent à vouloir «appliquer» à tout prix à sa situation les «fragments pour une interprétation» qui s'offrent à lui et qu'il réinvestit dans sa fiction, quelle que soit la valeur réelle de ceux-ci.

Les «textes» à interpréter : du fragmentaire au multiple

Toutes les lacunes indiquées jusqu'ici contribuent à faire de la pièce de Wilbraham un texte établi à partir d'une somme de «textes» absents, dont l'interprétation dramatique, à la manière de ce qu'a été l'interprétation herméneutique qui a présidé à la création du texte à jouer, doit nécessairement être articulée sur du non-dit et sur de l'écrit au statut problématique. Le dramaturge précise cette réalité en ces termes : «N'étais-je pas en train d'écrire une pièce dont deux des protagonistes [Grigor et Léontyne Wilson] devaient dire et faire, mot à mot, ce qu'un texte leur commandait, mais sans qu'il leur soit permis de voir ce texte, ni même d'en soupçonner l'existence?» (*SE*, 24) Évoquant également l'étrangeté du statut du texte à interpréter, Gila Rogalska, l'une des deux comédiennes engagées pour jouer la pièce, reprochera à l'auteur-metteur en scène de lui imposer les contraintes d'un texte fragmentaire, nécessairement mouvant et inéluctablement construit sur le silence :

Ce qu'il y a de tragique dans votre pièce, c'est que vous me demandez le grand amour et que les mots n'y sont qu'à moitié. Si au moins ils n'y étaient pas du tout ! Mais je sais que ma requête doit vous paraître absurde. Je vous demande peut-être l'infaisable ? Je suis si coincée entre la parole et le silence ! (*SE*, 69)

En fait, toute la pièce de Wilbraham se situe ainsi entre parole et silence, toute l'interprétation (au sens herméneutique du terme, mais également

35. Claude Reichler, «La littérature comme interprétation symbolique», *loc. cit.*, p. 98.

au sens de « jeu théâtral ») se fonde aussi bien sur du dit que sur du non-dit, de même que sur de l'écrit incertain. Qui plus est, cette interprétation s'appuie sur une seule version des faits, soit celle — très partielle et subjective — de Wilbraham, ce qui contribue à en accentuer le caractère indécidable, du fait d'un rapport problématique entre l'interprétation et l'objet qui l'a déterminée. Et tandis que l'interprétation se cantonne ainsi dans cette position incertaine mais unique, l'ensemble du roman, tout au contraire, multiplie la parole, le discours, croise de nombreux procédés et genres d'écriture (relation de faits réels ou fictifs, manuscrit de la pièce de théâtre, extraits du cahier bleu, commentaires des protagonistes sur la pièce, etc.), faisant ainsi cohabiter le texte commenté — lui-même hybride — et son commentaire, l'écriture et la réflexion littéraire qu'elle produit, ce qui crée un imposant « feuilleté » textuel, un dialogisme puissant, mais qui débouche en même temps sur une forme de vertige rejoignant celui que l'on peut éprouver à la suite de l'interprétation — par moments délirante — de Wilbraham. Si la compréhension implique ici la construction d'une fiction qui sache tout à la fois restituer et éclairer la réalité, cette reconstitution de la reconstitution d'une énigme ou, pour parler en termes herméneutiques, cette mise en représentation fictionnelle de l'interprétation réalisée par les protagonistes de l'œuvre semble devoir composer tout aussi bien avec le fragmentaire qu'avec le multiple.

Hybridation et indécidabilité

Dans ce roman du théâtre qui fusionne les genres et les formes d'écriture, ce roman où se trouvent constamment discutés, critiqués et répétés des morceaux plus ou moins « choisis » d'une pièce établie à partir d'un référent des plus problématiques, ce roman où comédiennes et auteur ne cessent d'interroger le processus créateur aussi bien que le texte lui-même et son interprétation — confrontant leurs opinions respectives pour ce qui touche notamment les questions de respect ou de transgression des genres, de fidélité à la tradition ou d'innovation, jusqu'à ce que les idées se perdent dans un flux de contradictions esthétiques —, la surabondance du textuel et (surtout) du métatextuel semble susciter les mêmes effets que l'insuffisance des « textes » à laquelle sont confrontées, comme on l'a vu, l'interprétation de Wilbraham et la pièce qui en découle, à savoir le doute et l'indécidabilité. On peut dire, en effet, qu'à divers points de vue, le théâtre de Wilbraham — qui redouble, d'une certaine façon, le travail de Chaurette — situe constamment sa vérité dans l'entre-deux. C'est ainsi que, faisant cohabiter les genres et les formes en mêlant quelques restes de mélodrame³⁶ à une enquête sur le mode du polar (dans sa version

36. L'esthétique mélodramatique subsiste ici sur divers plans sans que l'on puisse pour autant qualifier le texte de Wilbraham de « mélodrame contemporain », l'espèce d'autodérision manifestée par l'auteur et ses comédiennes contribuant, en effet, à altérer

non réaliste), au sein d'un texte théâtral qui intègre également des fragments tirés d'un cahier où sont compilés des faits (plus ou moins réels) sur certains personnages, les *Scènes d'enfants* de Wilbraham voient leur appartenance générique mise en doute par les comédiennes. Gila Rogalska dira, au sujet du projet de l'auteur : « Mais ce n'est pas une pièce, c'est un roman » (SE, 145). Quant à elle, Betty Kosmut avoue ne plus savoir comment comprendre et interpréter ce fatras textuel, paraissant même douter de l'intelligibilité de la pièce en tant qu'interprétation symbolique devant pouvoir traduire une représentation du monde :

Demandez-lui donc pourquoi il n'a pas écrit sa pièce selon les conventions habituelles? Où sont les noms des personnages? Où sont les didascalies? Ma foi, on dirait que c'est lui demander la lune que de nous indiquer qui dit quoi dans cette pièce. Mais qu'est-ce qu'une pièce? C'est lui qui nous dit qu'il s'agit d'une pièce. Pourtant, remarquez qu'elle est écrite au passé et que sa lecture ne fait sens qu'avec l'indispensable cahier bleu. (SE, 75)

Si « [l]es formes multiples, les démultiplications des points de vue, les tremblements du récit et ses répétitions sont autant de façons de rendre compte de la complexité du réel³⁷ », de prendre en considération l'ensemble d'une situation, il n'en demeure pas moins qu'à trop vouloir saisir le « réel » et agir sur lui, à trop miser sur les moyens de s'approprier la vérité de ce « réel » par une fiction transdiscursive et transgénérique qui multiplie les fragments textuels et métatextuels de diverses provenances — constituant finalement autant d'instances intermédiaires entre la « réalité » et la fiction —, le « réel » semble se dérober, tandis que le texte s'enroule sur lui-même et fait naître la confusion, produisant ce que l'on pourrait nommer une « sur-fiction³⁸ ». Ainsi peut-on dire que le jeu sur les

quelque peu le caractère outrancier et larmoyant généralement reconnu à ce genre. Quoi qu'il en soit, l'importance accordée à la musique, élément fondateur du mélodrame, de même que le caractère invraisemblable des situations et l'élection du château comme lieu privilégié du jeu théâtral ne constituent que quelques aspects du texte de Wilbraham illustrant une certaine connivence avec la forme mélodramatique. Ces aspects s'adjoignent d'ailleurs la reprise de la formule même du mélodrame, qui implique un oppresseur généralement riche et puissant, une victime faible mais vertueuse, ainsi qu'un honnête homme arrivant pour protéger l'innocence de cette dernière au moment où son infortune parvient à son comble. À propos du mélodrame, on pourra consulter les textes suivants : Peter Brooks, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame » (*Poétique*, n° 19, 3^e trimestre 1974, p. 340-356), de même que Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame* (Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1984).

37. Jean-Pierre Ryngaert, « *Scènes d'enfants*, un roman sur l'art du théâtre », *Voix et images*, vol. XXV, n° 3 (75), printemps 2000, p. 450.

38. J'utilise ce terme — que j'emprunte à Raymond Federman, mais dont je modifie l'orthographe à dessein — pour signifier avant tout la prolifération du fictionnel (voire du « métafictionnel ») au sein de la création théâtrale de Wilbraham, d'où l'idée d'une « sur-fiction ». Il va de soi que le roman de Chaurette peut également être considéré, globalement, comme une « surfiction » au sens (plus général) où l'entendent Raymond Federman et quelques autres critiques américains, qui nomment ainsi « ce genre de fiction qui tente d'explorer les possibilités de la fiction ; le genre de fiction qui défie la tradition qui le régit ; le genre de fiction qui renouvelle constamment notre foi en l'imagination de

genres, l'exploration des possibles des divers modes littéraires et le va-et-vient continuuel entre les récits en présence (texte dramatique et cahier bleu) contribuent en définitive (paradoxalement) à enfermer la fiction sur elle-même, à l'empêcher de se dépasser pour atteindre la réalité, bref, à se construire en se détruisant, au lieu de fournir à l'herméneute en acte la réponse à la question qu'il pose au texte : celle de la vérité. De la même manière, les commentaires au sujet de la fiction de Wilbraham, lectures *autres* issues de personnages distincts du dramaturge, ne constituent en définitive que des activités cognitives dénuées de sens, dans la mesure où elles doivent inévitablement déboucher sur l'interprétation de l'auteur, une interprétation qui se donne comme représentant la totalité de la réalité, et dont personne ne semble pouvoir mettre en cause la validité vu, notamment, ce que l'on pourrait appeler «l'omnipotence littéraire» d'un Wilbraham nanti de tous les pouvoirs, ceux du dramaturge comme ceux du scénographe, du metteur en scène et du producteur. C'est ainsi, par exemple, que les doutes qu'entretient la comédienne Gila Rogalska, à l'endroit de l'interprétation que fait Wilbraham du passé des Wilson, se trouvent rapidement dissipés par les seuls bons mots du dramaturge. Celle qui interroge le bien-fondé de l'entreprise et la validité de l'interprétation en jeu dans cette œuvre de réalité-fiction où «[o]n ne sait jamais où commencent les faits et où ils se terminent» (SE, 145) en vient bien rapidement à participer au délire interprétatif de l'auteur, à franchir la frontière des faits en se mettant complètement dans la peau du soldat Jessica Knabe, personnage fictif auquel le dramaturge invente une idylle avec Peter Wilson. Après avoir mis en doute (de façon très légitime d'ailleurs!) l'existence même du soldat Knabe (SE, 78), voici que Gila prend part au jeu de faux-semblants de l'auteur en faisant naître ce soldat qui doit permettre de déjouer les Wilson. Elle agit alors, sous les traits de Jessica Knabe, comme si elle avait véritablement connu Peter à Eton : «Vous savez, [Mark,] la première fois, [...] [Peter] m'avait abordée sous un faux nom. Mais j'étais si curieuse que je profitai de son absence pour regarder son passeport, son numéro d'état civil, cette preuve de son existence alors qu'il n'était pas dans mon champ de vision» (SE, 148). Un autre abandon — celui-là obligé — de la résistance critique à l'endroit de l'interprétation de l'auteur se produit également du côté de Betty Kossmut. Argumentant auprès du dramaturge pour qu'il modifie l'apport du personnage de Grigor Wilson au sein de sa pièce, jugeant qu'il mésestime toujours l'importance des hommes au sein de ses récits, Betty voit son point de vue battu en brèche par un Wilbraham immuablement confiné dans une interprétation coincée entre remémoration et anticipation : «Allais-je inventer un

l'homme et non en sa vision déformée de la réalité, qui révèle l'irrationalité de l'homme plutôt que sa rationalité» (Raymond Federman, «Surfiction — Four Propositions in Form of an Introduction», Raymond Federman (dir.), *Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, p. 7; c'est moi qui traduis).

autre Grigor Wilson pour Betty Kossmut? [...] [Betty était] fière d'avoir semé un doute et conséquemment d'influencer le scénario. Mais puisque ce scénario existait déjà? Comment changer le futur?» (SE, 45-46) C'est donc dire qu'«[e]n dépit des lacunes et des invraisemblances imputables [...] [au] manque de rigueur [de Wilbraham]» (SE, 50) — lui-même imputable aux sources de ce dernier —, Betty devra jouer son rôle et se ranger derrière le dramaturge. Dans ce texte où s'entrechoquent les genres et les formes discursives, et où les multiples points de vue et hypothèses de sens rejoignent, en dernier ressort, la position tout aussi stricte qu'ambiguë de l'auteur, rien ne parvient vraiment à faire avancer la compréhension vers une solution qui soit indubitable, l'ensemble ouvrant plutôt sur un après qui remet tout en question. D'ailleurs, comme l'indique avec justesse Riendeau, «les différents régimes de cohérence, juxtaposés, minent la représentation théâtrale en interdisant sa réalisation³⁹». Tout se passe finalement, au sein de ce texte, comme si la mise en marche de l'acte interprétatif, avec le difficile travail de la mémoire et le questionnement perpétuel qu'il présuppose, ne pouvait dépasser le stade de la discussion pour atteindre véritablement à sa réalisation. Si, dans ce projet, tout a été prévu, du plus prévisible jusqu'à l'imprévisible — qu'il s'agisse des paroles, des réactions, des étourderies ou même des pensées des «personnages» —, «il reste [néanmoins] à prendre en compte le mystère du jeu⁴⁰», ce qui, n'étant pas réalisé ici, fait en sorte que l'interprétation de Wilbraham, la seule qui soit fournie tout au long du roman, demeure indécidable, et la quête de la vérité, irrésolue. Comme le souligne Ryngaert, «[c]ette attitude esthétique de Chaurette [...] engendre un postulat capital: l'auteur est celui qui ne sait pas à l'avance, qui n'en sait pas forcément plus que les autres, personnages, lecteurs et spectateurs confondus. L'auteur n'occupe jamais cette position surplombante, [...] il ne s'élève pas au-dessus de la fable et des personnages⁴¹». Bien que Wilbraham ait pu donner l'impression de sa supériorité tout au long du roman, produisant, avec sa pièce, une hypothèse au sujet du passé des Wilson qui, malgré ses évidentes lacunes, se donne pour la seule possible, cette supériorité se trouve démentie par l'inachèvement de la pièce, lequel tend à mettre en défaut la confiance démesurée du dramaturge en ses propres moyens. Cet inachèvement contribue aussi à faire échouer la dialectique interprétative de la question et de la réponse, en ce sens où la pièce, sans cesse discutée et partiellement répétée, mais jamais véritablement jouée, ne répond

39. Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Études», 1997, p. 106. L'étude de Riendeau, consacrée à *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et à *Scènes d'enfants*, développe un point de vue très intéressant concernant la postmodernité et l'hybridation dans ces œuvres de Chaurette.

40. Jean-Pierre Ryngaert, *loc. cit.*, p. 461.

41. *Ibid.*, p. 456-457.

pas à la question de la vérité que lui posait initialement son auteur et principal lecteur-interprète. En ce sens, si *Scènes d'enfants* affirme les possibilités multiples de la littérature (et plus précisément du théâtre), cette œuvre admet, en même temps et surtout, ses limites (voire son côté absurde⁴²), en plus de dénoncer, par son inachèvement, les « fausses certitudes de ceux qui [...] font [la littérature]⁴³ ».

Tout à la fois œuvre de littérature et point de vue particulier sur celle-ci, fiction et critique de la fiction, le roman *Scènes d'enfants* de Normand Charette se veut le lieu de l'hybridation et de l'indécidabilité. Placées sous le signe du brouillage et du questionnement perpétuel, l'interprétation que fait Mark Wilbraham d'une réalité passée dont il ne possède que des fragments plus ou moins fiables, de même que la discussion de cette interprétation (ou le commentaire métatextuel) qui en découle dénotent un refus de l'univocité, une « résistance à l'explication positive et sans reste⁴⁴ ». Mettant en œuvre un savoir sur la littérature qui affirme sa propension à l'hybridation, ce roman ouvre paradoxalement sur une certaine défiance vis-à-vis d'une littérature qui, à accumuler des textes et des discours fragmentaires de genres et de provenances variés, finit par s'enfermer sur elle-même. Bien que la remise en question des formes traditionnelles et la porosité générique et discursive constituent des caractéristiques plutôt courantes des œuvres postmodernes, elles s'articulent chez Charette de telle sorte qu'elles contribuent à laisser le sens en suspens et à annuler, du fait de cette indécidabilité, l'issue du processus interprétatif. En mettant de l'avant une interprétation qu'il discute sous de multiples formes mais ne parvient jamais véritablement à vérifier et à valider, le roman de Charette va, en effet, globalement à l'encontre de sa propre épreuve herméneutique alors même que celle-ci essaie de se réaliser. C'est donc dire qu'à cette aventure du savoir enclenchée et discutée par le texte succèdent le doute et le vide, qui s'illustrent par l'absence, au sein du roman, d'une véritable résolution. Ainsi peut-on dire que *Scènes d'enfants* s'inscrit tout à fait dans la lignée des fictions postmodernes de la critique québécoise, fortement marquées par l'hybridation et la discontinuité sous diverses formes, et dont on a affirmé le statut problématique en les désignant comme « les *cata-strophes* de l'interprétation, le dénouement cathartique d'une pensée inachevée⁴⁵ ». Si, comme l'indique Reichler, « à

42. S'exprimant au sujet de son roman, Charette tient des propos qui laissent clairement entendre son désir d'intégrer à la fiction l'absurdité de la condition humaine : « C'est le sort d'une pièce de théâtre qui se joue et le sort d'un auteur. Le livre se termine comme la vie. Tout reste à faire. Je crois que la vie est plus absurde que tout ce qu'on peut inventer » (Normand Charette, cité dans Paul Eliani, « L'écriture est un acte de séduction », *Nuit blanche*, n° 34, décembre 1988-février 1989, p. 19).

43. Jean-Pierre Ryngaert, *loc. cit.*, p. 449.

44. Robert Dion, *op. cit.*, p. 191.

45. *Ibid.*, p. 192.

travers [...] [le discours littéraire,] les hommes confèrent un sens actuel au monde et à leur propre situation⁴⁶», ce sens, dans *Scènes d'enfants*, intègre une part importante de doute, d'autant plus que le «faire interprétatif» qui y est mis de l'avant se révèle finalement une herméneutique à caractère négatif. Dans ce roman envahi par un théâtre qui veut agir sur la vie mais qui, à trop multiplier les modes d'appréhension fictionnels du réel, se ferme sur un après qui remet tout en question, tout reste donc encore à faire... comme dans la vie, dirait Chaurette.

46. Claude Reichler, *loc. cit.*, p. 111.