

L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy

Bertrand Gervais

Volume 26, numéro 2 (77), hiver 2001

Denise Desautels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201546ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201546ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gervais, B. (2001). L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. *Voix et Images*, 26(2), 384–393. <https://doi.org/10.7202/201546ar>

Résumé de l'article

Comment expliquer cette étrange méprise, au cœur du roman de Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, d'une fillette, enceinte de surcroît, sur le point même d'accoucher, qui persiste à se prendre pour un garçon ? À se refuser à ce point à sa propre condition qu'elle en nie, jusqu'à l'éclatement, son principe ? Sur quelles bases repose cet univers, où tout semble détraqué : l'identité, les comportements, le temps, mais encore et surtout le langage, fait de mots archaïques et inventés, d'une parole erratique ? Pour répondre à ces questions, on fera l'hypothèse que ces troubles sont les marques d'un imaginaire de la fin, que le monde représenté dans ce roman est sur le point de connaître une apocalypse, intime peut-être, locale, mais implacable. Et on en décrira les principales manifestations.

L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaéтан Soucy

Bertrand Gervais, Université du Québec à Montréal

Comment expliquer cette étrange méprise, au cœur du roman de Gaéтан Soucy, La petite fille qui aimait trop les allumettes, d'une fillette, enceinte de surcroît, sur le point même d'accoucher, qui persiste à se prendre pour un garçon? À se refuser à ce point à sa propre condition qu'elle en nie, jusqu'à l'éclatement, son principe? Sur quelles bases repose cet univers, où tout semble détraqué: l'identité, les comportements, le temps, mais encore et surtout le langage, fait de mots archaïques et inventés, d'une parole erratique? Pour répondre à ces questions, on fera l'hypothèse que ces troubles sont les marques d'un imaginaire de la fin, que le monde représenté dans ce roman est sur le point de connaître une apocalypse, intime peut-être, locale, mais implacable. Et on en décrira les principales manifestations.

Le sentiment de la catastrophe est sans doute la première figuration au plus profond de nous de la faille de l'imaginaire.

Annie Le Brun

Un roman est ouvert sur ma table. J'y lis des mots qui m'échappent. Des phrases comme des pots cassés. Des expressions froissées, une parole détraquée, lourde d'archaïsmes. Une voix à peine plus forte qu'une bougie soufflée par le vent. S'y révèlent des «secrétariens» occupés à transcrire d'improbables événements dans des grimoires, des «figettes» et des horions, reçus par le travers de la tête, une «ramentevance» empêtrée dans ses souvenirs et des «tsoulala» vaguement japonais. Mais qu'est-ce qui se trame dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*¹, roman de

1. Géatan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Gaétan Soucy, pour forcer les mots dans de tels dérangements, dans les tranchées d'une guerre sur le point d'être déclarée, voire perdue?

Tournez cinq fois sur vous-même, les yeux fermés et, avant que de les rouvrir, un caillou que vous aurez lancé, vous ne saurez pas dans quelle direction il est parti, mais vous saurez qu'il aura bien fini par retomber sur terre. Ainsi sont les mots. Ils arrivent toujours, coûte que coûte, par se poser quelque part, et cela seul est important. (*PF*, 142)

Certaines leçons tombent sous le sens. D'autres nous rappellent l'inquiétante fragilité de notre imaginaire. Les mots sont les derniers remparts devant la catastrophe. Ils en révèlent la présence, tout en cachant son étendue. Mais s'il est vrai qu'ils finissent par se poser, en catastrophe, quelle figure leurs débris dessinent-ils?

Ainsi, par quelle obscure méprise, une fillette, enceinte de surcroît, sur le point même d'accoucher, le ventre tendu, les enflures du corps indéniabiles, parvient-elle à se prendre pour un fils? À se refuser à ce point à sa propre condition qu'elle en nie, jusqu'à l'éclatement, son principe? Car cette future mère, narratrice de son état, se croit être un fils, frère de son frère, garçon au même titre que l'autre, un peu manqué peut-être, mutilé là où la différence s'exprime dès la naissance, mais garçon tout de même. Alice, le plus intelligent des deux (*PF*, 24), affirme-t-elle en se comparant à son frère, intriguée «que père ait cru bon d'instituer entre ses deux fils une telle inégalité dans les capacités de raisonnement» (*PF*, 32). Elle se prend donc pour un fils, cette Alice au pays des genres confondus, même si les entrées de son journal finissent par révéler ce qu'elle y a enfoui, ce qui se dérobe encore à sa vue, dans les plis d'une intime apocalypse. Rabattue au rang de l'idiot, de ces personnages incapables de comprendre ce que leur propre langage donne à entendre², elle ne sait plus rien de son passé, rien de ce châtement dont elle subit pourtant le contre-coup, son identité dissoute dans les dédales d'une irrécupérable méprise.

Quand, à la mort du père, elle se rend au village acheter un cercueil, lorsque pour la première fois elle ose traverser la pinède qui protège le domaine et découvre enfin cette vie dont elle n'avait jusqu'à présent qu'un savoir livresque, elle rencontre un inspecteur des mines qui s'étonne de ses manières de dire et d'agir: «Pourquoi parles-tu toujours de toi comme si tu étais un garçon? Et cet accent marseillais, je me demande où tu as pu pêcher ça... Tu ne sais donc pas que tu es une jeune fille?» (*PF*, 78) La réaction, on s'y attend, est pure dénégation: «Il y a une fois, il m'est arrivé une vraie calamité, je crois que j'ai perdu mes couilles. [...] Mais c'est égal, père savait que c'était moi le plus intelligent de ses fils, et zou. Couilles pas

2. La littérature connaît de nombreux exemples d'idiots, que ce soit Benjy, premier narrateur de *The Sound and the Fury* de William Faulkner (1929), ou encore Chance de *Being There* de Jerzy Kosinski (1970), des personnages incapables de comprendre le monde qui les entoure, tout en lui servant de révélateur.

couilles.» (PF, 79) Puis, lorsque l'inspecteur lui demande enfin son nom, la réponse maintient la ligne tracée depuis les tout premiers mots du texte.

— Frère m'appelle frère, et père nous appelait fils quand il nous commandait tout la veille encore.

— Et comment faisiez-vous pour savoir auquel des deux il s'adressait?

— La plupart du temps l'un ou l'autre ça lui était indifférent. Mais si on se trompait vraiment, si c'était moi qui me présentais à son appel alors qu'il voulait que ce soit frère, il disait : « Pas toi, l'autre », tout simplement, ça n'a jamais posé de problèmes à personne. (PF, 81-82)

Il y a là un malentendu, dans cette indétermination de la parole d'un père peu soucieux de distinguer ses enfants. Là, dans une interprétation qui s'affole et qui comble les blancs avec du bleu et non du rose. Il y a eu maldonne. La narratrice s'est emparée de son jeu sans en comprendre les règles et s'est composé un genre qui n'était pas le sien. Mais qu'est-ce qui justifie un tel détournement? Quel est l'acte fondateur de cette parole déviée de son cours? Mal entendue?

Pour répondre à ces questions, je ferai l'hypothèse que cette méprise est la marque d'un processus de désémiotisation, c'est-à-dire d'un langage qui se désagrège jusqu'à ne plus pouvoir signifier, et que la parole erratique et opacifiée qui en découle fait partie intégrante d'un imaginaire de la fin, de la représentation d'un temps et d'un monde de la fin³.

D'un juste châtement...

«[The] novel is a mind», nous dit William H. Gass, «metaphorically aware of the world⁴.» C'est-à-dire un monde de pensée, un imaginaire peuplé d'objets immédiats et de leurs tragédies, d'actes interprétatifs et de figures, dont la tâche n'est pas tant de dire le monde ou de le percer d'un regard pénétrant, que d'en mimer les trajectoires et les catastrophes. D'en présenter une version qui saura nous habiter, qui nous hantera même, dès les premiers instants. Gass poursuit sa réflexion sur la nature nécessairement figurative du texte en soulignant que, pour la fiction, les pensées restent les seuls instruments pour appréhender les choses. La seule réalité. Celle dont nous nous emparons en cours de lecture, pour la faire vivre en nous et la continuer. Le roman, dit-il, ressemble à ces kaléidoscopes constitués uniquement de miroirs, qui fracturent et réorganisent le monde selon une géométrie sans cesse renouvelée. Quelle géométrie alors nous propose le kaléidoscope de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*? De quels éclats de verre est-il constitué?

3. L'hypothèse est exploitée dans «Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin», *Protée*, vol XXVII, n° 3, hiver 2000, p. 7-17. Cette recherche s'inscrit d'ailleurs à l'intérieur des travaux de l'équipe de recherche de l'imaginaire de la fin, du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

4. William H. Gass, *Habitation of the Word*, New York, Simon & Schuster, 1984, p. 141.

Ils composent, ces éclats, une géométrie précise, un agrégat de figures en forme d'imaginaire de la fin. Un imaginaire ouvert sur un univers de ruines et de débris, de vies effondrées, d'une folie promue au rang de loi. Les ruines sont littérales. Ainsi, le manoir où survivent les enfants n'est plus que décombres. Par endroits, il manque des planches pour que le mur se rende jusqu'au toit (*PF*, 40). Dans la bibliothèque, les livres sont mangés par la moisissure, par une pluie qui sourd du sol et qui fait tout pourrir (*PF*, 99). Les carreaux des hautes fenêtres en sont d'ailleurs brisés « par où entrent vents et grêles et flocons de neige en essaims » (*PF*, 99). Tout est à l'abandon, l'écurie, la salle de bal, les chambres, tout sauf la cuisine où les deux enfants passent l'essentiel de leur temps.

Mais cette ruine est surtout morale. Les deux enfants vivent seuls avec leur père dans une autarcie complète, un repli sur soi qui a engendré une inquiétante aliénation, comme une étrangeté de l'être qui ne se reconnaît plus en rien. Quelque chose s'est produit, et depuis, ce monde a cessé de vivre, de se souvenir surtout de ce qui a précédé. Un monde qui s'est réinventé lui-même dans l'absence. Les enfants n'ont jamais eu de mère, ils croient que leur père les a pétris de ses mains : « Non. », explique le frère, dès le début du roman, « Je pense [...] qu'il nous a façonnés avec de la boue quand il est arrivé ici et que nous sommes ses deux derniers prodiges. » (*PF*, 30 et 168) Mais ce dieu est un être injuste, qui distribue les horions quand bon lui chante et inflige des châtiments sans commune mesure. À ses enfants-golems comme à soi-même.

Sous la porte nord de la galerie de portraits, des chaînes étaient vissées aux peintures, de telle sorte qu'on puisse, si on le désirait, y attacher quelqu'un les bras en croix et les jambes écartées. La personne ainsi enchaînée aux chevilles et aux poignets ressemblait à un x, s'il faut appeler un chat un chat. Papa était cette personne. De temps à autre, il nous ordonnait de l'attacher ainsi, et ce n'est pas tout. Il fallait qu'en même temps frère pousse de tout son poids dans son dos, de manière à lui étirer au maximum les bras et les cuisses, ce ne devait pas lui faire du bien, je pense, à l'âge qu'il avait, à en juger aussi par les craquements. Moi il fallait que, au point limite de l'élongation musculaire, si c'est comme ça que ça s'appelle, je me place devant et frappe son ventre nu avec une guenille mouillée. (*PF*, 104-105)

Ainsi attaché, le père, cet ancien missionnaire au Japon, est marqué d'un « x », la lettre de l'oblitération. C'est un père tout aussi mort que vivant. C'est-à-dire toujours vivant, spectre traînant ses deux derniers enfants dans la boue de sa propre infamie ; mais déjà mort, égaré dans un ressentiment sans fin, une nostalgie douloureuse, qui le fait rechercher pénitence et mortification. Une négation de tout ce qui est vie.

La folie du père, transmise par contagion aux enfants, maintient cet univers dans un insupportable entre-deux, dans le lieu même de la mort, celle de l'autre, mais réfléchi sur soi. Comme si, avec le regard du père, tout entière s'abîmait la vie dans le trou noir de ses pupilles. Il en découle une conscience, figée dans un deuil qui ne peut aboutir, un deuil qui ne

sait même plus ce qu'il faut pleurer, ce qui doit être réparé. Une conscience qui a fait de la mort, et de la fin, son principe identitaire. C'est-à-dire que la mort n'y apparaît pas comme simple frontière, limite qu'il faut dépasser, la fin ne s'y présente pas comme une ligne, un trait sans épaisseur, mais, au contraire, comme un espace plein, un lieu doté de sa propre logique, dont une conception du temps, par moments, défaillante, un désordre événementiel et surtout un rapport au langage perturbé.

L'imaginaire de la fin est une pensée avant tout déterminée par le temps⁵. La fin, en tant que clôture et conclusion, implique un antécédent : un monde, un ordre, une loi, détruits par des forces trop vives. Elle implique une transition, le passage à un autre monde, qui se substitue au premier. Parfois, ce changement est instantané, et la transition se réduit à sa plus petite expression ; mais il peut être aussi graduel, occuper un certain laps de temps, et la transition de devenir un lieu en soi, un espace intercalaire, tendu vers le nouveau bien qu'érigé sur les ruines de l'ancien. Un tel temps de la fin se déploie à la grandeur de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Le roman s'ouvre même sur une fin, celle du père emporté en pleine nuit :

Sa dépouille crispée dans une douleur dont il ne restait plus que l'écorce, ses décrets si subitement tombés dans la poussière, tout ça gisait dans la chambre de l'étage d'où papa nous commandait tout, la veille encore. Il nous fallait des ordres pour ne pas nous affaisser en morceaux, mon frère et moi, c'était notre mortier. (PF, 13)

La mort du père scelle la fin de ce monde. Si sous sa férule l'univers était resté figé dans un deuil étranglé, à son décès, les événements se précipitent. Puisqu'il faut enterrer le père, la narratrice se rend au village acheter un cercueil, sortant pour la première fois du domaine et de son imaginaire. Sa mission est un échec — le réel déjoue toujours les attentes —, mais elle entraînera l'arrivée des gens du village et l'ultime éclatement de la famille, marqué par l'incendie du manoir, l'arrestation du frère et l'annonce d'une naissance imminente. Sans mortier, en effet, tout se désagrège.

La disparition du père, du maître de céans, est vécue comme une véritable apocalypse. Ce père est un dieu. Comme l'indique la narratrice : « La dépouille de papa est une grande chose. Un événement considérable, intéressant l'univers dans sa totalité pensive. [...] Lui décédé, c'était comme si un gigantesque coup de vent avait d'un seul souffle balayé la terre en ne laissant rien debout. » (PF, 119) Tout est soufflé par cette mort.

5. Pour le définir succinctement, on dira que l'imaginaire de la fin est à la fois un registre de la pensée et les éléments mêmes de cette pensée, qui sont révélés lorsque est entrevue en imagination la possibilité d'une fin que ce soit par le biais d'un arrêt, de la mort ou d'une fin d'un monde, du monde. Cette pensée de la fin est la reprise sur le mode de l'imaginaire d'un réel qui est fait pour échapper, à savoir l'expérience de sa propre fin, de sa mort.

Le monde secoué à même ses assises. De fait, dès qu'elle apprend le décès de son père, la narratrice s'attend à une catastrophe immédiate. Une transition brutale et fulgurante : «[...] il est mort. L'étrange, en prononçant ces mots, c'est qu'il ne se passait rien. L'univers ne se portait pas plus mal que de coutume.» (*PF*, 17) Elle ne perd rien pour attendre, même si son appréhension d'un cataclysme instantané est déçue. Elle ressentira une déception équivalente, quand elle pénétrera dans la pinède, afin de se rendre au village, appréhendant à tout instant «quelque phénomène hors norme, comme le ciel qui s'entrouvre et plante à mes pieds un jet de foudre m'interdisant d'aller plus loin» (*PF*, 43). Mais rien ne se produit, et elle peut continuer sa route. C'est que la fin n'a jamais la brutalité des mythes fondateurs et ne passe que très rarement par des révélations. Les dieux n'explorent pas, ils se retirent plutôt, laissant derrière eux ruines et débris, défroques de lois et de tabous.

Les mots : des poupées de cendre

Malgré sa singularité et ses conséquences, la mort du père correspond en fait à une seconde fin, à la clôture d'un univers qui était déjà en lui-même un monde de la fin, ouvert par une première mort, un événement fondateur. Ce que la narratrice transcrit dans son journal n'est donc que les ultimes péripéties d'un monde, l'achèvement d'un intervalle de transition, amorcé lors d'un premier drame. L'enfant qui aimait trop les allumettes n'est pas Alice, le garçon manqué qui joue au «secrétarien», mais sa sœur jumelle, Ariane, qui, sans qu'on sache trop comment, a déclenché un incendie. Une partie du manoir a brûlé, sa mère a péri dans les flammes et elle-même en est ressortie gravement brûlée.

L'univers délirant d'Alice, tout de travers et cahoteux, comme elle le décrit (*PF*, 119), trouve là son origine. Dans un brasier qui a amputé la famille de sa partie féminine, sa dernière trace étouffée dans un refoulement gris et nécessaire. Dans un brasier surtout que le père n'a cessé d'alimenter. Dans le hangar à bois, comme en une chapelle ardente, il a disposé la dépouille carbonisée de son épouse dans une caisse de verre. Et il s'y rendait régulièrement la nuit, passer de longues heures, à se morfondre sur ce qui n'est plus, sur ce châtiment qui est sien. C'est là que sa propre fille l'a retrouvé une nuit, pleurant à genoux, le front appuyé contre la caisse de verre, ayant semé tout autour des pétales (*PF*, 121-122). Elle l'avait longtemps espionné, avant de le rejoindre et de s'occuper de la caisse à ses côtés, d'être à tu et à toi avec son contenu, cette mère calcinée, réduite à une masse grisâtre et confuse, sans nom ni douceur.

Mais la caisse de verre n'est pas le seul vestige de ce passé incendié. Le Juste Châtiment l'accompagne, du moins est-ce ainsi que le père l'a baptisé, en désignant l'intérieur du hangar à la narratrice. «C'est un juste châtiment», lui a-t-il affirmé, sans qu'on sache si ce qu'il visait était la

caisse de verre ou ce qui était à côté, de sorte que le nom, pour Alice, s'applique à l'un et à l'autre⁶. Le Juste Châtiment n'est rien d'autre que la moribonde Ariane, cette grande brûlée enrubannée de gaze de la tête aux pieds, telle une momie, et que le père, dans son désordre intérieur, a enchaînée littéralement à côté du cercueil, une boîte d'allumettes bien en vue pour qu'elle puisse « quand même le savoir, à titre de symboles, et se remémorer, et en tirer leçon, et regretter » (PF, 175). Le châtement n'est pas juste, il a tout de la sévérité d'un dieu cruel et courroucé, sans aucune compassion pour sa progéniture. Il a tout du geste fondateur, qui fait d'Ariane l'essentiel bouc émissaire⁷, autour de qui se sont reconstitués les liens, même ceux déments d'une communauté distordue.

La description qu'en donne la narratrice, qui doit l'expliquer à l'inspecteur des mines, témoigne de cette incroyable cruauté fondatrice. « C'est quelque chose, le Juste Châtiment, je ne sais pas si j'ai oublié de le dire », confie-t-elle, d'entrée de jeu.

On ne peut voir de son visage que des dents, car le Juste ne sait même pas c'est quoi des lèvres, ainsi que le bout rose de sa langue quand il mange [...]. Il a une sorte de sac aussi, j'allais oublier de le dire, autour du ventre et des fesses, pour les fois où il voudrait se vider le trou. [...] Elle n'a pas de peau derrière ses bandelettes, je crois. Ça été la grande calcination, tout a brûlé en dessous. Je dis elle parce qu'on peut dire les deux. [...] Elle n'a pas le don de la parole, il faut la comprendre, alors elle se ferme l'œil gauche comme ça quand elle veut dire non, c'est humain. [...] Elle ne peut se tenir debout, poursuivais-je en lui retroussant un bout de bandelette, on dirait qu'elle a des jambes juste pour rigoler. [...] Je présume qu'ils sont là, je veux dire le mort et le Juste, depuis que le monde est monde, et papa disparu sans crier gare, on se contentera de ce que je viens de fournir comme lumière là-dessus. (PF, 148-151)

Le Juste Châtiment, comme le Christ en croix — les deux partagent les mêmes initiales : J.C. —, est ce qui vient fonder ce monde. Il en est le principe, la source secrète de son identité. Ce temps de la fin repose sur lui. Et, comme il se doit, il est à l'origine même de la parole. À la fois ce qui la rend possible et la détraque. Cette parole opaque et arbitraire de la narratrice, qui cache plus qu'elle ne révèle, qui exprime et montre, sans jamais avoir à nommer la dérive dont elle est victime, cette parole donc, en voie de se défaire, de se désémiotiser, est l'expression parfaite de sa présence et de sa portée.

Cette corrélation est maintes fois exprimée dans le roman. Quand le frère et la sœur parlent d'enterrer le père, le frère ajoute : « Et le Juste Châtiment aussi, si tu veux m'en croire. On va jeter tout ça et le Juste

6. Peut-être voulait-il dire que le châtement était de conserver l'un en présence de l'autre, en guise de pénitence? Mais la narratrice n'y voit que du feu et elle adopte le nom, comme s'il s'agissait d'un autre décret du père.

7. Au sens qu'en donne René Girard dans *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Châtiment dans le même trou » ; la narratrice ne peut alors s'empêcher de s'exclamer : « Mais nous allons perdre l'usage de la parole ! » (*PF*, 96 et 126) Le Juste Châtiment est la condition de la parole, son fondement. Son silence fait don des mots (*PF*, 170), il leur insuffle cette étincelle de vie. Sans lui, plus rien ne pourrait être dit. La narratrice l'explique à l'inspecteur des mines :

Sans lui, c'est à se demander si nous aurions même l'usage des mots. Ça m'est venu une fois que j'y pensais. Tout ce silence qui est dans la vie du Juste, c'est peut-être ça qui nous permet, à mon frère et à moi, d'être à tu et à toi avec la parole, moi surtout. Je veux dire, c'est comme si le Juste avait pris tout le silence sur elle-même, pour nous en libérer, et nous permettre de parler, et que serais-je sans les mots, je vous le demande un peu. (*PF*, 152)

La souffrance et le silence du Juste sont ce fond de pensée qui rend possible la parole. Si Alice peut adopter la posture du scribe ou du « secrétaire » et se mettre à rédiger ce journal que nous lisons, si elle réussit à capter des « ramentevances » et à les transcrire, si elle continue à dire et à écrire dans ce monde de pénitence et de silence, malgré tous ses archaïsmes et anacoluthes, malgré les méprises que son écriture perpétue, c'est bien parce que le Juste Châtiment lui assure une continuité de pensée, qu'il est ce musément nécessaire à tout acte d'énonciation. Sans musément⁸, sans cette Ariane dont le fil muet indique tout de même le chemin, pas de « secrétaire » ni de récit. Qu'une enfant égarée dans les dédales de son refoulement, l'esprit vidé de tout souvenir.

Si la mort du père scelle la fin de ce monde, libérant un imaginaire qui rapidement s'emballe, une parole qui se décompose, c'est bien parce qu'il est le terme essentiel, l'interprète qui cimente ce mortier indispensable — un beau gâchis, oui ! — et que sa disparition dénoue les liens nécessaires au maintien du sens. Ses lois, codes et décrets assureraient à cet univers une certaine cohérence, impure et corrompue peut-être, mais essentielle à sa sauvegarde. Lui disparu, l'ensemble se défait aussitôt.

Le père, le fils Alice et le Juste Châtiment, tel le Saint Esprit, constituent un tout, un univers sémiotique, précaire mais fonctionnel. D'ailleurs, quand ils sont réunis tous les trois dans le hangar à bois, autour de la figure carbonisée de la mère, les souvenirs refluent, la mémoire se dégage de sa gangue pour faire apparaître des limbes le passé : « Il me semblait qu'il me montait des ramentevances d'un temps où rien n'était pareil à de nos jours dans ce domaine satané. » (*PF*, 124) Souvenirs inchoatifs que la narratrice ne peut comprendre, à mille lieues de sa situation présente, mais qui témoignent de la force de cette triade, de sa capacité à faire advenir des images et des pensées jusqu'alors inaccessibles.

8. Le concept est proposé par C. S. Peirce et exploité en France, entre autres, par Michel Balat dans *Le musément*, Perpignan, prépublication de l'IRSCÉ, 1994.

Et c'est cela qui disparaît à la mort du père, la possibilité d'un sens, la rémanence d'un monde premier, soufflé comme une allumette. L'univers s'en trouve libéré, mais sa course folle l'entraîne vers sa propre fin, dans la dispersion. Celle d'une langue qui ne correspond plus à rien ; celle d'enfants sauvages, déments et incestueux, frappés par l'idiotie de l'enfermement ; celle d'une méprise dont la base se défait et qui se décompose en un kaléidoscope d'éclats.

La parole d'Alice est une longue méprise, un imaginaire corrompu à sa base, puisque fondé sur une mésinterprétation. La méprise mène au solipsisme, à une sémiose marquée d'abord et avant tout par sa différence, par un déplacement, pratiqué à l'insu du sujet. Si un signe est quelque chose qui renvoie à autre chose pour quelqu'un, la méprise est une attribution détournée de son cours, un lien déficitaire, c'est-à-dire ce quelque chose qui ne renvoie pas à *la bonne chose* pour quelqu'un. L'opacité vient d'une attribution au mauvais objet de pensée et du maintien de cette attribution, de son intégration à une géométrie interprétative.

La parole porteuse d'une méprise ne réunit pas ; au contraire, elle sépare, elle distingue. En fait, elle se distingue. Elle apparaît singulière, hors norme, vouée à l'échec. Elle porte en soi sa propre fin, ce moment de la révélation, quand l'objet sera enfin rétabli : tu n'es pas un fils, ma fille. Puisqu'il avait laissé la méprise se propager, ce moment survient d'abord à la mort du père. Il survient quand de nouveaux interprètes apparaissent, tel l'inspecteur des mines, qui ne peuvent s'empêcher de rectifier le tir. Car, à moins de mordre à l'appât, cette parole appelle une lecture divergente, une interprétation qui saura lire entre les lignes, et récupérer le bon objet. Une lecture qui reconnaîtra d'emblée la différence et qui saura la nommer. Mais révéler la méprise, faire connaître l'insu, surtout s'il a la force d'un mythe d'origine, d'un récit fondateur, ne peut que provoquer la fin de ce monde, de cet univers de pensée devenu du coup désuet, erroné, fini.

Mais en fin...

La parole de la narratrice porte en soi sa propre fin, mais elle s'en drape aussi comme d'une sombre mante. Son écriture, faite de vestiges de mots et de poupées de cendre (*PF*, 158), est illisible. Ce que nous croyons lire, grave malentendu, n'est jamais en fait que notre propre pensée, projetée sur les pages enluminées de son grimoire.

Un mariole [*sic*] tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre *l*, en cursive ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et des feuillets, de caravelle en caravelle, sans m'arrêter. Car j'ai fini par faire comme mon frère, que voulez-vous, et adopter sa méthode de gribouillis, ça écrit plus vite comme ça, et c'est la vraie raison pour laquelle je ne peux pas moi-même me relire. Mais c'est égal, en alignant ces *l* cursifs, j'entends tous ces mots dans mon

chapeau et ça me suffit, ce n'est pas pire que de parler toute seule. (PF, 175-176)

Cette écriture illisible, faite d'une série ininterrompue de boucles, par quel miracle parvenons-nous à la déchiffrer? À lire non pas entre les lignes, mais au-delà des lignes, à l'écouter et la comprendre indépendamment des mots écrits? Notre lecture ne vient pas dissiper la méprise, elle en génère une nouvelle, à notre insu évidemment; tel est pris qui croyait prendre.

Les désordres langagiers sont de deux ordres dans les imaginaires de la fin: ils mènent à la dégradation d'une langue qui s'opacifie et dont le stade ultime est une inquiétante matérialité, une langue devenue chose au même titre que les pierres, ou ils ouvrent la voie à une langue aux propriétés surnaturelles, à des actes de langage libérés des contraintes inhérentes au sémiotique, permettant une communication transcendantale, réalisée indépendamment des mots, de ces relais nécessaires. De tels désordres langagiers se trouvent illustrés dans le court récit de Maurice Blanchot, «Le dernier mot», ou encore, en terres américaines, dans les romans de Paul Auster, *City of Glass* et *In the Country of Last Things*, entre autres⁹. Le roman de Soucy présente ces mêmes traits de l'imaginaire de la fin. Alice use de mots et d'expressions qui n'ont cours nulle part, qui demandent à être déchiffrés comme des hiéroglyphes, tout en rêvant d'une communication parfaite avec l'enfant qu'elle porte: «Nous formerions une grande famille à nous deux toutes seules. Nous vivrions tellement ensemble, et si près l'une de l'autre, qu'un sourire commencé sur mes lèvres se terminerait sur les siennes, par exemple.» (PF, 177) Et notre lecture du journal d'Alice rencontre les mêmes en deçà et au delà du sémiotique: ses gribouillis et boucles enfilées impliquent une irréductible illisibilité que notre lecture déjoue paradoxalement. Nous comprenons, malgré tout. Peut-être bien parce que ces pensées de la narratrice, qu'elle entend dans son chapeau, sont aussi essentiellement les nôtres. Cet imaginaire de la fin n'est nulle part ailleurs qu'en nous.

Nous qui pensions assister à un sauvetage, à l'éjection d'Alice de ce monde sans avenir, nous avons procédé plutôt à notre propre inclusion dans ce lieu en voie de dissolution. Nous avons, à notre insu, changé de place. Façon de dire que ce kaléidoscope qu'est le roman ne nous donne rien d'autre à voir que notre propre regard, révélé dans sa géométrie la plus intime. «On n'échappe pas à soi», nous dit Alice, «dans un sens comme dans un autre, fût-ce par la peur, il n'y a pas d'issue» (PF, 173). On n'échappe pas à son propre regard, car c'est en lui que se jouent, dans le huis clos de l'imaginaire, nos plus intimes apocalypses.

9. Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris, Minuit, 1983; Paul Auster, *The New York Trilogy*, New York, Penguin Books, 1990, et *In the Country of Last Things*, New York, Penguin Books, 1987.