



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

LE PARADIGME SENSORIEL
DANS "LA SCOUINE" D'ALBERT LABERGE

par

PIERRETTE LANDRY

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

© Pierrette Landry, Ottawa, Canada, 1986.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-33342-1



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été dirigée par Monsieur Paul Wyczynski, professeur titulaire au département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Qu'il veuille trouver ici l'expression de notre vive gratitude pour la rigueur et la précision de ses observations.

Notre reconnaissance s'adresse également à Madame Renée Godbout, professeur de français à l'Institut des langues vivantes de l'Université d'Ottawa, qui a bien voulu lire ce travail; sa patience, ses conseils et son discernement ont été grandement appréciés.

CURRICULUM VITAE

Pierrette Landry, née à Crysler (Ontario) en 1949, a complété ses études secondaires à Casselman (Ontario) et au couvent Sacré-Coeur à Ottawa avant d'obtenir en 1977 un baccalauréat concentration en langue et littérature françaises ainsi qu'en English Literature de l'Université d'Ottawa. De 1977 à 1980, elle mène de front une carrière journalistique à la télévision de CHOT à Hull (Québec), une carrière de professeur de français au Collège Algonquin à Ottawa et une propédeutique permettant d'étudier au niveau de la maîtrise en littérature française au département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Elle est professeur de français à l'Institut des langues vivantes de l'Université d'Ottawa et au Collège Algonquin depuis 1980.

INTRODUCTION

Parue en 1918, La Scouine d'Albert Laberge¹ intéresse de plus en plus les critiques. Ce roman du terroir se situe à l'opposé des préceptes ultramontains régissant la création littéraire de l'époque où il fut rédigé. La plupart des critiques conviennent qu'il a un pôle unique: traduire la face sombre de la réalité terrienne.

Dans les études qui lui furent consacrées, on a examiné surtout la problématique de son fond. Jacques Brunet² a situé l'oeuvre dans son contexte historique et littéraire, en se livrant brièvement à un examen du vocabulaire, du style et à l'étude de quelques thèmes. Gabrielle Pascal³ a signé Le Défi d'Albert Laberge, une étude illustrant le rapport entre la vie de l'auteur et le contenu de La Scouine mais qui néglige, hélas, la signification du roman, en étudiant le sujet dans la perspective de la littérature comparée.

-
- 1 Albert LABERGÉ, La Scouine, Montréal, Édition privée, 1918, 134 p. Toutes les citations sont tirées de cette édition et la référence paginale sera indiquée entre parenthèses, immédiatement après le texte cité.
 - 2 Jacques BRUNET, Albert Laberge, sa vie et son oeuvre, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969, 176 p.
 - 3 Gabrielle PASCAL, Le Défi d'Albert Laberge, Montréal, Aquila, 1976, 93 p.

Pour ce qui est des rares études formelles, Thuong Vuong-Riddick⁴ s'est intéressée à la structure cyclique de l'oeuvre en partie pour récuser la notion de pôle unique que les critiques croient voir dans La Scouine et, dans une perspective freudienne, elle a examiné la psychologie des personnages. Cette dernière étude, que nous croyons des plus valables, ouvre de nombreuses avenues, sans pourtant dégager tous les aspects marquants de l'oeuvre, entre autres, son vocabulaire sensoriel. Jacques Brunet a déjà remarqué que la construction de La Scouine se faisait par "chocs sensoriels"⁵, tendance qui dans le roman en question, se manifeste dans une manière de penser "par sensation". Nous croyons de plus, que le vocabulaire relié aux cinq sens contribue grandement à la signification de l'oeuvre. C'est ainsi que notre analyse vise à montrer la valeur significative des différents paradigmes sensoriels du roman, analyse qui se déroulera en cinq étapes.

Notre entreprise comprend en effet cinq lectures successives de La Scouine. Nous avons choisi de traiter, en premier lieu, de

4 Thuong VUONG-RIDDICK, "Une relecture de La Scouine", dans Voix et Images, vol. 3, n° 1, septembre 1977, p. 116-125.

5 Jacques BRUNET, op. cit., p. 39.

la valeur du goût, et cela pour les raisons suivantes: d'abord, dans le texte, le goût s'impose au moyen d'un leitmotiv qui prend place au début du récit et, toujours dans la même phrase légèrement modulée, parcourt les trente-quatre chapitres du roman. Cette note persiste donc du début jusqu'à la fin du récit. Cet aspect de l'oeuvre a été pris en considération par Conrad Dion qui intitule sa traduction anglaise de La Scouine "Bitter Bread"⁶. En outre, le sens du goût a semblé préciser l'étendue temporelle du récit pour mettre en valeur, au moyen de la fréquence narrative de cet élément sensoriel, le cadre temporel de La Scouine. En cette matière, l'excellente analyse de Gérard Genette, Discours du récit⁷, nous a fourni les concepts nécessaires à la compréhension des techniques de représentation du temps dans cette partie du travail. Nous serons ainsi amenée à voir, par le truchement du sens gustatif, un récit parallèle complétant le cadre temporel du récit premier.

Dans les quatre chapitres suivants, la méthodologie consistera en l'illustration des champs sémantiques divers qui découlent des

6 Conrad DION, Bitter Bread, Toronto, Harvest House, 1977, 128 p.

7 Gérard GENETTE, "Discours du récit", dans Figure 111, Paris, Éditions du Seuil, "Poétique", 1972, p. 65-182.

réseaux paradigmatiques du vocabulaire en question⁸. Toutefois, le vocabulaire sensoriel sera analysé selon un ordre d'importance hiérarchique, essentiellement à partir du degré de valeur significative qu'il occupe dans le roman. C'est d'abord l'odorat qui retiendra notre attention en raison de sa signification manifeste déjà dans le titre du roman et, par ses nombreuses occurrences, dans le texte. Dans cette partie du travail, nous nous inspirerons surtout d'Alain Corbin Le Miasme et la jonquille⁹, qui analyse le seuil de tolérance olfactive en société à partir d'exemples tirés

8 Notre notion de paradigme est simple: le paradigme est un réseau de vocabulaire. Les éléments qu'il regroupe peuvent remplir le même point d'une structure. C'est-à-dire qu'à l'intérieur de cet ensemble qu'est le paradigme, les énoncés fonctionnent comme des motifs qui appuient des champs sémantiques provenant du contexte dans lequel le vocabulaire paradigmatique s'inscrit. Par exemple, dans le premier chapitre c'est autour de certains contextes temporels que se situent les notations gustatives. Nous tenons à souligner que les tableaux paradigmatiques seront situés à la fin de chaque chapitre et seront numérotés relativement au chapitre qui leur est propre. Le chapitre premier est ainsi suivi du TABLEAU I: PARADIGME DU GOÛT. En raison des nombreux renvois aux paradigmes, ceux-ci sont abrégés de la façon suivante: (T, n° ...). Notons que le numéro du tableau ne paraîtra (entre parenthèses) que lorsque nous ferons allusion à un paradigme autre que celui que nous sommes en train d'étudier. À l'intérieur du chapitre premier une allusion au paradigme du chapitre cinq paraîtra comme tel: (T, V, n° ...).

9 Alain CORBIN, Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social 18^e-19^e siècle, Paris, Aubier Montaigne, 1982, 334 p.

de l'histoire et de la littérature. Ensuite, l'étude du vocabulaire concernant l'ouïe suivra dans le troisième chapitre du fait qu'il est évident au sein de deux textes "en abyme" dans La Scouine, ce qui en souligne la valeur dans l'ensemble du texte. Ainsi, nous aurons recours à Lucien Dallenbach¹⁰ qui a réfléchi sur la question de la mise en abyme. La vue, chapitre quatre, et le toucher, chapitre cinq, d'importance thématique égale, à notre avis, s'ajouteront à notre tableau pour compléter l'analyse des cinq sens agissant sur l'univers des perceptions dans La Scouine¹¹.

Enfin, à la lumière de ces chapitres, nous discuterons de la structure bi-dimensionnelle du texte sur le plan des sens: le chapitre XXXIV de La Scouine se range à l'opposé de l'idéologie naturaliste qui domine les trente-trois chapitres qui le précèdent. Puisque ce micro-univers sensoriel du dernier chapitre est épuré, désodorisé, il traduit, selon nous, une écriture de penchant idéaliste. Par conséquent, la nature dichotomique des nombreux

10 Lucien DÄLLENBACH, Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977, 253 p.

11 En ce qui concerne l'ouïe, l'odorat, la vue et le toucher, l'étude suivante a été d'une aide précieuse: Pierre GUIRAUD, Le Langage du corps, Paris, PUF, "Que sais-je", 1980, 128 p. C'est la synonymie de la chair et de l'esprit dont il discute, qui anime notre discours et dont nous tirons profit.

éléments sensoriels dont le roman est pourvu, nous permet en effet de le situer dans le temps aussi bien que dans l'espace. En ce sens, La Scouine s'oppose aux romans du même genre (romans du terroir) qui revêtent en entier ou en partie un caractère idyllique et prêchent la fidélité à la terre: La Terre paternelle de Patrice Lacombe, Maria Chapdelaine de Louis Hémon, ou encore Menaud, maître-draveur, de Félix-Antoine Savard. Seul, le pôle sensoriel du chapitre XXXIV de La Scouine rappelle les préceptes de ces derniers romans. Notre démarche aura alors fait ressortir les deux pôles de la réalité telle que décrite par Albert Laberge. C'est ainsi que par les sens, outil principal de toute création artistique, nous pourrons accéder à l'arrière-plan idéologique de La Scouine d'Albert Laberge.

CHAPITRE PREMIER

LE GOÛT

1. Problèmes de la temporalité narrative

Il est difficile de savoir, à partir des "événements narrés (de l'histoire)"¹ (Genette, p. 146), ce que nous raconte exactement Albert Laberge dans le texte de La Scouine. Pour bien amorcer l'étude du paradigme du goût, nous tracerons d'abord les grandes lignes du récit afin de mieux comprendre la façon dont le tissu sensoriel vient compléter le premier récit, tant sur le plan temporel que spatial.

Ce qui est relaté dans La Scouine concerne une famille dont la vie, comme la nourriture, morne et plate, traîne de la naissance des jumelles Deschamps, à travers quelques péripéties en apparence insignifiantes, jusqu'à la mort du père Deschamps et à l'emménagement au village de Charlot, de sa soeur Paulima, surnommée la Scouine, et de Mâço, leur mère. Quant à la campagne que ces gens

1 Nos références entre parenthèses renvoient à Gérard GENETTE, "Discours du récit", dans Figure III, Paris, Éditions du Seuil, ("Poétique"), 1972, p. 65-182. C'est Genette qui ajoute les parenthèses puisque le mot a sans doute été redéfini de plusieurs façons avec l'avènement de la critique moderne. Quant au texte de La Scouine, nous suivons l'édition de 1918.

habitent, son paysage ferait fuir le mieux intentionné des disciples de Rousseau. L'intrigue passe d'un personnage à l'autre sans qu'il y ait de lien causal évident.^a D'autant plus que de longues périodes de temps dans la vie des personnages sont laissées dans l'ombre. Par exemple, la vie de Paulima Deschamps, qu'on aurait pris pour le personnage principal (parce que, entre autres son sobriquet la Scouine sert de titre au roman et que le premier chapitre relate sa naissance) ne sert pas de trame temporelle à la narration. En cette matière, les rares points de repère temporels du roman consistent à synthétiser souvent un grand nombre d'années en quelques phrases. De fait, la vie de Paulima se résume sommairement en six indications temporelles depuis sa naissance et celle de sa soeur jumelle, dont on entend à peine parler par la suite, en passant par les années scolaires, la vie adulte, la vieillesse et la mort du père Deschamps, et à l'emménagement au village de ce qui reste de la progéniture Deschamps, dont la Scouine.

Voici les grandes lignes de sa vie dans le récit cadre:

NAISSANCE - "Marie Rose Paulima est née le 20 septembre 1853" (p. 5, chapitre 1);

ÂGE SCOLAIRE - Des années ont passé [...] Caroline et Paulima étaient maintenant d'âge d'aller à l'école." (p. 6, chapitre 2);

- DOUZE ANS - "Les bessones avaient maintenant douze ans" (p. 15, chapitre 6);
- SEIZE ANS - "À seize ans la Scouine [...]" (p. 31, chapitre 10);
- VINGT ANS - "Les bessones avaient vingt ans" (p. 32, chapitre 11);
- ÂGE ADULTE - "La vie avait marché [...]: elle était maintenant vieille fille" (p. 105-106, chapitre 29).

Ce tableau nous fait remarquer que la vie de Paulima n'est mentionnée dans l'oeuvre que sommairement, dans l'ordre chronologique des années. De la même façon, les autres personnages ne sont décrits que de façon fugitive. Par conséquent, l'expression de l'écoulement du temps ne réside pas dans la description du temps humain, étape par étape, qui présente à peine quelques chaînons centrés sur la vie des êtres et des choses, et sur le retour des saisons; en revanche, il réside dans le récit gustatif.

2. Le temps du "pain sur"

Nous nous apercevons qu'une place très importante, du moins quant à la quantité de ses occurrences, a été accordée dans La

Scouine à l'image du "pain sur et amer". Bien que dans La Scouine, le fameux repas au "pain sur et amer" ait lieu, tel que l'on peut en déduire, le matin, le midi et le soir de chaque jour dans la vie des Deschamps, pendant une période "d'un demi siècle" (p. 125), moment où les Deschamps quittent le terroir², le nombre de ses occurrences fictives a été réduit à 26 entre le premier et le 33^e chapitre. La 27^e occurrence se situe au 34^e et dernier chapitre du roman mais est évoquée au moyen du rêve rétrospectif dans une allusion au passé de Charlot. Un chiffre - 27 occurrences - a donc été choisi au niveau des "énoncés narratifs du récit" (Genette, p. 146) pour représenter un événement répétitif dont la somme réelle représenterait une statistique colossale, impossible à transmettre littéralement. La séquence du "pain sur" s'avère ainsi douée d'une qualité répétitive qu'il serait intéressant d'examiner sous l'angle de la relation de fréquence entre le récit du goût "sur" et les "événements narrés (de l'histoire)" (Genette, p. 146). En conséquence, des 27 occurrences de l'image du "sur et amer" il nous a semblé essentiel de dresser un tableau qui sera d'une aide précieuse pour l'analyse. (Voir le Tableau I, (1), et la note à la fin du chapitre).

2 Nous savons, par abstraction d'esprit que c'est Mâço qui prépare le pain depuis son mariage jusqu'à ce qu'elle quitte la terre environ cinquante ans plus tard selon une indication temporelle durative précisée dans le texte: "L'attelage avançait sur la route que Mâço avait suivie chaque dimanche et souvent la semaine, pendant plus d'un demi siècle, c'est-à-dire depuis son mariage; la route qu'elle avait suivie lors de la première communion de ses enfants, du mariage de deux de ses fils et de la mort de sa fille Caroline." (p. 125) Ce passage agit comme un sommaire résumant les événements de toute une vie, sauf, chose étrange, la mort du mari de Mâço.

3. Récit du "pain sur" et fréquence narrative

Notre point de départ se situe ici au niveau d'une réflexion de Genette:

La fréquence narrative, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse, a été jusqu'ici fort peu (étudiée) par les critiques et les théoriciens du roman. C'est pourtant un des aspects essentiels de la temporalité narrative, et qui est d'ailleurs, au niveau de la langue commune, bien connu sous la catégorie, précisément, de l'aspect. (Genette, p. 145).

À partir du tableau paradigmatique des diverses manifestations sensorielles du goût, on comprend que sur le plan temporel, elles offrent plus d'un système de relation. De fait, tout discours romanesque est partagé entre deux formes principales si on l'envisage de ce point de vue: le récit singulatif, "où la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré" et le récit itératif, "où une seule émission narrative assume à la fois plusieurs occurrences du même événement (c'est-à-dire [...] plusieurs événements considérés dans leur seule analogie)" (ibid., p. 146 et 148). La dernière forme du récit met en cause la catégorie du récit répétitif "où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événement" (ibid., p. 147). Il importe aussi de souligner que Genette mentionne, dans un renvoi en bas de page que nous voudrions citer dans le corps de notre analyse, la possibilité d'une autre relation dont la formulation se prête en partie à notre récit: "où l'on raconterait plusieurs fois ce qui s'est

passé plusieurs fois aussi, mais un nombre différent (supérieur ou inférieur) de fois" (ibid., p. 146). Puisque Genette croit qu'aucun exemple de cette équation n'existe en littérature, il a négligé de la nommer. Nous osons toutefois l'appeler "pseudo-singulative" pour des raisons que nous expliciterons lorsque notre analyse traitera de ce sujet dans la partie Récit pseudo-singulatif.

4. Le récit répétitif ou rituel

Un exemple littéraire de ce récit correspondrait selon Genette à la mort du mille-pattes dans La Jalousie de Robbe-Grillet: événement raconté plusieurs fois avec ou sans variations stylistiques ou variations de points de vue. Des exemples moins modernes du récit en question remontent, selon l'auteur, au roman épistolaire du XVIII^e siècle, et relèvent d'un goût (surtout dans la littérature orale) de se faire raconter plusieurs fois la même histoire. Ce type de récit, selon Genette, serait un exemple typique du récit rituel. Si nous insistons sur le détail de cette forme, c'est qu'elle semble informer le récit "sur et amer" de façon très intéressantes. Dans La Scouine, le tout début de la séquence du "pain sur" semble y correspondre. Les cinq premiers renvois au pain résultent dans l'image complète de la nourriture quotidienne des Deschamps (T, (a), nos 1 à 5). Toutefois ces cinq renvois au repas, ayant lieu à l'intérieur du même repas, accordent à cette scène singulative sur laquelle la nourriture est reproduite, de façon presque obsessive, la valeur d'un rituel.

Ce rituel d'ingestion fournit dès lors au roman une certaine prévisibilité au niveau de la répétition. Mais au point de vue de sa position temporelle, la nature du récit répétitif laisse entrevoir ici un arrêt sur l'axe temporel comme si le repas en question ne se terminerait jamais. Un phénomène similaire se retrouve dans Godot de Becket où il devient difficile d'entrevoir la fin de l'attente comme ici la fin du repas. Au moyen de la reprise quasi hallucinante, le temps semble se figer et s'arrêter de couler. Ainsi, le temps de la première séquence gustative semble plutôt spatialisé. Déjà en fixation à son point de départ, la temporalité du récit gustatif effectue un mouvement circulaire, conséquence de son incessant retour sur lui-même. Ce qui dérègle en fait la durée du récit cadre, c'est qu'on lui enlève son importance. Bien que les péripéties de celui-ci nous portent en avant, elles sont confrontées aux arrêts du récit gustatif parallèle. Outre un mouvement de marche arrière, le cadre répétitif moulant les cinq premières données du goût occasionne une lancée prospective vers un exemple du même type de mouvement mais qui, cette fois, a lieu vingt-cinq ans plus tard sur l'axe temporel. Il s'agit de ce que nous nommons la scène d'ingestion (T, (a), nos 18, 19, 20). D'autant plus que ces instances narratives sont de qualité rétrospective en se définissant comme la conséquence de ce qui a précédé, tel que précisé au n° 18 de notre tableau. Grâce à ce type de détermination, le récit gustatif souligne une progression temporelle menant de l'ingestion vers l'indigestion, ce qui lui accorde une autonomie particulière par rapport aux événements du récit cadre.

5. Le récit singulatif

Bien qu'il y ait une certaine contradiction à envisager le récit gustatif dans une forme singulière étant donné qu'il se répète vingt-sept fois, certaines de ses manifestations sont données comme singulatives. Nous songeons à ce propos aux (T, (a), n^{os} 12, 15, 21, 24, 25) où le singulier est d'abord indiqué par l'utilisation du passé simple, temps verbal du singulier³.

L'aspect singulatif du "sur et amer" marque des arrêts dans l'itération de la même séquence et par ce fait assure sa progression temporelle. Qu'on examine par exemple la forme du Tableau, (a) n^o 7 rendu au passé simple: "le soir, le souper [...] fut d'une morne tristesse" et celle présentée sur le mode itératif au moyen de l'imparfait⁴ (T, (a), n^o 11), "Le soir [...] il soupa encore de pain sur [...]", on sent que l'aspect du premier sert à mettre un terme à la répétition et par ce fait permet une certaine succession dans le procès d'ingestion⁵. Dans le même ordre d'idées, ces arrêts du mouvement gustatif circulaire semblent souvent se fixer

3 R.-L. WAGNER et J. PINCHON, Grammaire du français classique et moderne, Paris, Hachette, c. 1962, p. 351-352.

4 R.-L. WAGNER et J. PINCHON, op. cit., p. 362. L'auteur de cet ouvrage mentionne qu'[avec] des verbes de sens IMPERFECTIF, l'imparfait est apte à évoquer une habitude, une progression, une succession, une répétition".

5 Ce qui n'est pas le cas au n^o 11, où l'on sent un mouvement circulaire sans fin, grâce au déterminant "encore", et dont nous reparlerons plus loin.

dans un moment de la journée. En effet, une sensibilité du moment, à savoir le "soir" donnant un contexte temporel particulier au récit du "pain sur" situe le cadre des fins de journée au-dessus de l'habituel. Lorsque le dernier repas de la journée est accentué plus que d'autres, des déterminants marquant une forme d'intensité (de l'atmosphère ou du sentiment), accompagnent la précision temporelle. Ainsi, c'est "une morne tristesse" (T, (a), n° 7) qui attribue l'aspect singulier relativement aux déterminants "monotone" et "triste" (T, (a), n° 4) accompagnant généralement le repas quotidien. Or, au n° 12, la rage connotée au moyen de l'adverbe ("voracement" fait basculer le récit dans le singulier parce que l'habitude consiste à "mastiquer gravement" (T, (a), n° 5). Il en est d'ailleurs ainsi au Tableau, (a), n° 15, forme singulière, annoncée par le mécontentement et la frustration des personnages "Charlot et ses compagnons paraissaient bourrus et de mauvaise humeur. [...] Chacun revenait désappointé, déçu. [...] Bagon disait qu'il avait la falle basse" (p. 88). Le degré de répétition de la scène d'ingestion dont il s'agit semble d'ailleurs croître progressivement pour atteindre son paroxysme au Tableau, (a), n° 21, repas qui a lieu après la dévastation du verger, symbolisant la désagrégation du noyau familial⁶, où l'énoncé du "pain sur" se heurte au "plus que d'habitude". Le singulatif situe alors la différence au cœur de l'habitude, moulant le récit gustatif, en péripétie. De sorte même que la somme existentielle du fils

6 Voir à ce sujet T. VUONG-RIDDICK, op. cit., p. 121.

Deschamps, en fin de roman, est réduite et emprisonnée dans son corps: "Il fut l'homme de sa nourriture" (T, (a), n° 19). Car dans le temps du "pain sur", la démarche psychologique de l'homme est subordonnée au temps de l'ingestion dont le point ultime est non le dépassement métaphysique mais l'indigestion.

Il y a toutefois, par le truchement du singulier en cause, une fonction de "tuer le temps" (p. 133), chose que les personnages du récit cadre essaient de faire sans trop de succès. Parmi les nombreux temps morts, où rien ne semble se passer dans la vie des personnages, le repas est de rigueur et se distingue dans le déroulement des événements. Or, le sentiment de tristesse et la connotation tragique qui auraient pu entourer la maladie (T, (a), n° 23), et la mort éventuelle (T, (a), n° 24) du père Deschamps, sont obnubilés par l'aventure de l'estomac. Mais, toute action se doit d'être commencée et terminée. Comme le récit gustatif a volé la vedette à la mort du père, le départ est ainsi traité. Tel que nous l'avons mentionné précédemment, le peu de locutions temporelles au sein du récit cadre sont de nature qu'elles enjambent les années de manière à évacuer la durée existentielle des personnages. Quoique le départ des Deschamps pour le village soit le point culminant de leur existence (comme on le perçoit par le ton macabre du chapitre concernant la vie au village), ce départ passe presque inaperçu. Il en est tout autrement du ton solennel du dernier repas de "pain sur" où la famille "dîna" (p. 124) au passé simple car "Ce fut le dernier repas de pain sur" (T, (a), n° 25), une action

définitivement terminée. La fin du récit parallèle est ainsi dressée comme pôle temporel ultime, comme point d'arrivée auquel le départ du terroir et l'emménagement au village sont subordonnés. Mais la phase d'actualisation du "pain sur" ne pourrait s'effectuer que par le glissement en trompe-l'œil du singulier vers l'itératif.

6. Le récit itératif et la séquence du goût

Le récit itératif est voué par sa définition même à "raconter une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé une fois" (Genette, p. 147).

L'on comprend que ce qui va marquer l'existence de la famille Deschamps découle du fait qu'il n'y aura plus de "pain sur" sauf par le rêve. Le dernier chapitre du roman nous présente une dernière occurrence du "pain sur" dans une forme itérative (T, n° 27) qui synthétise toutes les occurrences du récit gustatif. C'est le rappel auquel se livre Charlot en fin de roman. Mais le mouvement de nostalgie qui occasionne le renvoi synthétique à tous les autres moments d'ingestion du "pain sur et amer", est difficile à préciser quant aux paramètres posés par Genette et que nous devons examiner pour comprendre cette relation de fréquence:

La série est définie, d'abord, par ses limites diachroniques [...] et ensuite par le rythme de récurrence de ses unités constitutives. [...] Nous appellerons détermination le premier trait distinctif, et spécification le second. Enfin, nous appellerons extension l'amplitude diachronique de chacune des unités constitutives, et par conséquent de l'unité synthétique constituée. (Genette, p. 157)

L'extension, le rythme et l'amplitude demeurent effectivement souvent dans le domaine de l'imprécis au niveau du récit "sur et amer". C'est peut-être là une volonté, ou encore une licence narrative de ne pas vouloir rappeler trop clairement ce qui est maintenant relégué dans le passé lointain. Pourtant, au niveau du rythme, Charlot rêve en particulier au repas du "soir". Comme position temporelle, les scènes itératives privilégient ce moment de la journée. Bien que les repas du matin et du midi soient racontés, (T, (a), n^{os} 8, 9), c'est le repas du soir, le souper qui devient le portrait temporel le plus évident. Mais, examiné par rapport à un contexte temporel plus vaste sur le plan de l'extension diachronique des repas, la fin de journée s'étend vers une fin de vie et tout ce que cela peut vouloir signifier dans le figuré. Par ailleurs, au niveau du rythme, le rêve au "pain sur" cantonne également l'antériorité ou la postériorité. C'est d'ailleurs ce type de détermination qui sert de point jalon entre la plupart des séquences itératives. Il y a là, vu l'absence d'événements au niveau du récit cadre, un effort d'accentuer l'antériorité et la postériorité par rapport au repas en question comme seul meuble à l'intérieur du vide de l'existence. Ce que Charlot "évoque avec regret" (T, (a), n^o 27) reconstitue moins un passé qu'une habitude

qui s'était reproduite un nombre incalculable de fois, à tous les jours de sa vie. Mais l'habitude du "pain sur", telle que décrite synthétiquement dans l'exemple en cause, a été si marquante que l'énoncé qui la transmet prend une forme "pseudo-itérative".

Ce genre d'"inflation de l'itératif, [...] est à prendre [...] dans son impossible littéralité." (Genette, p. 152). C'est également le cas désigné au Tableau (a), n° 26 par l'expression "pendant si longtemps" où l'on a l'impression d'une hyperbole⁷ dans l'extension diachronique. La fin du récit est toutefois assez clairement indiquée dans la forme singulative. Mais le point de départ se perd dans l'absence de locution temporelle. Le repas qui est décrit d'abord au moyen de la scène répétitive du début aurait pu exister depuis toujours. Nous savons seulement que le "silence régnait depuis longtemps" (p. 4), et tous les repas sont marqués de ce trait. Remarqué par la forme verbale de l'imparfait narratif en général, l'itératif ici se retrouve le plus souvent déterminé à l'intérieur d'une limite temporelle d'assez courte durée, entre le repas du matin et le repas du soir. De fait, dans La Scouine, on accorde moins d'importance en rythme d'occurrence (quant au gustatif du moins) aux jours de la semaine qu'aux moments de la journée: "[...] le matin, il déjeunait, le soir [...], il soupaît

7 Il est important de souligner que la séquence du "pain sur" s'inscrit dans un pôle temporel situé dans la négation du présent, avant le départ des Deschamps et après celui-ci lorsque Charlot évoque (au présent) le "pain sur" qu'il mangeait dans le passé.

encore" (T, nos 10-11). L'adverbe "encore" est à prendre en contexte dans toute sa puissance de spécification itérative.

La position temporelle des repas semble également nier l'extension diachronique d'une durée réelle, car le mouvement du pareil au même brouille l'écart temporel entre les repas. Par moments aussi, les déterminations du récit gustatif sont implicites comme au Tableau, (a), n° 23 laissant deviner la période recouvrant la vieillesse et la maladie du père Deschamps. L'imprécision des déterminations semble provenir du fait que l'itération transmet souvent des récits d'atmosphères d'amertume sans en donner le détail temporel. Le Tableau, (a), n° 17 des plus vagues quant à ses limites temporelles, "l'été après le souper", et facilement interchangeable à ce point de vue avec T, (a), nos 9, 22, 27, déborde quelque peu le cadre immédiat de la scène où il s'insère, trait commun au mouvement musical avec variation de thème et que Genette qualifie d'itération généralisante.

Aucune règle sans exception. À savoir l'exemple traitant de l'enfance de Bagon au Tableau (a) n° 14. Précisé explicitement à l'intérieur d'un cadre de "trois ans", ce récit se reporte quelque peu en dehors du cycle d'ingestion tout en y appartenant par la mention du "pain dur", espèce de renvoi paronymique au "pain sur". Il reste en cette matière la forme du Tableau, (a), n° 8 qui s'écarte de l'ordinaire, parce que le tableau fait allusion à une nourriture consommée pour des raisons de denrée et qui se situe à

l'extérieur de l'espace de la famille Deschamps. Curieusement, cet énoncé donné sous le mode itératif contextualise un événement singulier. L'itération prédominante dans la séquence du goût semble par effet de contamination agrandir son cercle pour inclure le pain qui soudainement est mangé "dans trente paroisses".

En effet, le "sur et amer" avance en gradation directement proportionnelle à l'intensification de la rage et de la violence (T, nos 18, 19, 20, 21). Il déborde son cadre spatio-temporel, s'impose davantage et, comme une maladie contagieuse, s'installe dans la vie de tous les gens qui entourent la famille Deschamps. Ainsi, le récit gustatif, dans sa forme répétitive, évolue au moyen d'un éternel recommencement tellement grossi qu'on ne sait plus quand il a commencé, s'il prendra fin, ou s'il appartient à la forme du rêve ou de la réalité. L'impression qui entoure le récit dans sa répétition quasi hallucinante envahit, comme un cauchemar qui mène à l'indigestion, l'univers du roman. Et l'habitude qui lui sert presque de prétexte, devient le "texte", se veut l'événement principal, atemporel d'une vie brouillée par une atmosphère sure et amère, fixée autour des repas du "matin", du "midi", et du "soir", mais surtout du "soir", situant le moment de l'indigestion au-dessus du temps. La séquence gustative alimente une certaine peur que les diverses manifestations du repas au pain "sur" ne soient pas des repas séparés les uns des autres par le temps, mais des moments récurrents d'un même repas pseudo-itératif.

7. Le récit pseudo-singulatif

Voilà pour les relations de fréquence marquant la séquence gustative dans ses parties. Mais pour bien saisir le phénomène des relations de fréquence, il faut l'envisager dans son ensemble. D'où la difficulté de classification. Nous avons mentionné précédemment que Genette parle d'un type de relation où les énoncés du récit en regard des énoncés de l'histoire sont nombreux mais de montant inégal: "où l'on raconterait plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois aussi, mais un nombre différent (supérieur ou inférieur) de fois: nR/mH " (Genette, p. 146). Le nombre d'énoncés du récit gustatif est évidemment inférieur à celui de l'histoire (diégèse). En un sens, ce type de relation pourrait être entrevu sous le mode "pseudo-singulatif" si l'on calcule la relative singularité des énoncés du récit par rapport à ceux de l'histoire. Mais cette équation pseudo-mathématique importe assez peu en littérature. Cependant, envisagée dans son extension métaphorique, la séquence du pain "sur et amer" bien qu'impossible à transmettre littéralement se prête assez bien à l'image d'un repas quasi éternel, dont la durée s'étend sur une période d'environ "un demi siècle". et dont les manifestations au niveau du récit enregistrent une énumération paradigmatique de la même entité. Le repas du "pain sur" se répète-t-il vraiment, ou, dans la volonté de lui donner la dimension et l'allure croissante du rythme de reproduction des images du cauchemar, est-il engendré plutôt par une mémoire cruelle qui ne cesse de rappeler la même chose, un souvenir

inaltérable, un goût "sur et amer". C'est en ce sens que l'équation de Genette nR/mH prend toute sa signification littéraire. Car, si le "sur et amer" s'apparente au récit "pseudo-singulatif" (qui, croyons-nous, existe ici contrairement à ce que pense Genette), c'est par le truchement de la métaphore du cauchemar qui lui permet de subir le paradoxe du singulier et du pluriel.

Somme toute, les oppositions au niveau des relations de fréquence narrative à l'intérieur du récit parallèle et entre celui-ci dans son ensemble "singulatif" et le récit de l'"histoire", alimentent la durée du récit cadre, en lui donnant un champ temporel, assurant ainsi la continuité des événements entre eux et une intrigue là où elle était absente. Mais on doit se souvenir que la séquence du "pain sur" est située à l'intérieur d'une limite temporelle remontant à un passé lointain. Ce qui explique l'utilisation du passé simple au Tableau, (a), n° 25. Qui plus est, cette temporalité est partagée entre deux formes verbales: l'imparfait, temps du duratif⁸ et le passé simple, pour les procès ponctuels. L'interaction de ces deux formes du passé ainsi que celle où se situe le rêve du "pain sur" à l'intérieur du dernier chapitre du roman qui est entièrement écrit au présent, méritent une attention particulière.

8 WAGNER et PINCHON, op. cit., p. 362.

8. Récit du "pain sur" et formes verbales: définir le passé

Comment avons-nous pu reconnaître le récit parallèle? Ce qui a joué un rôle majeur dans l'identification des vingt-sept occurrences du récit gustatif, outre la désignation de la nourriture et la nature fréquentative de l'énoncé la mettant en scène, ce sont les formes verbales au sein des phrases concernant le gustatif. De prime abord, toutes sont incluses dans une forme quelconque du passé soit l'imparfait, le plus-que-parfait ou le passé simple. Et nous pouvons, en replaçant les diverses occurrences du goût sur un axe chronologique, suivre le mouvement temporel global du roman, c'est-à-dire du passé vers le présent⁹. Nous remarquons que l'imparfait domine la séquence gustative par rapport au passé simple, ce qui est en état de dépendance fonctionnelle par rapport à l'itératif comme nous l'avons souligné précédemment. Presque toutes les nuances attachées à l'emploi de l'imparfait narratif ont été mises en oeuvre dans le récit gustatif¹⁰. Depuis le récit répétitif initial, l'imparfait est un moyen de présenter l'action comme un spectacle (T, (a), n° 3), et se dépouille de son sens temporel. Autrement, ce temps évoque l'une ou l'autre, une habitude (T, (a), n°s 10, 11, 27); une répétition (T, (a), n°s 5, 6, 8, 16); une progression (T, (a), n°s 13, 22). Il décrit d'ailleurs un état de choses qu'a ouvert le procès exprimé au passé (T, (a), n°s 1, 2),

9 Voir à ce sujet Jean POUILLON, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, p. 162-164.

10 WAGNER et PINCHON, op. cit., p. 362.

suivi de l'imparfait au Tableau, (a), n° 3. Cependant l'imparfait à l'intérieur du récit gustatif, n'"évoque [jamais] un fait situé dans l'avenir"¹¹, ce qu'il a parfois fonction de souligner dans la formulation d'hypothèses ou dans les souhaits. Cela prête à des effets de sens lorsqu'on remarque que le présent du dernier chapitre du roman est situé dans l'avenir de la séquence "sur et amer". Toutefois, cet avenir ne se situe pas dans le prolongement du passé incorporant le récit du "pain sur". Il y a donc rupture temporelle entre le passé et le présent. Pour ce qui est de l'utilisation du passé simple, les quelques énoncés dans lesquels il s'inscrit font preuve d'un emploi traditionnel du passé simple, c'est-à-dire qu'il transmet l'idée du passé lointain. Mais, dans la lignée de ce que nous découvrons à partir de l'usage de l'imparfait, il viendrait renforcer la notion d'éloignement temporel par rapport au présent du dernier chapitre. Cette opposition s'avère des plus flagrantes lors de la dernière occurrence du "pain sur" en phase terminale du roman. Puisque ce dernier énoncé gustatif renvoie au passé par le truchement du souvenir, nous comprenons jusqu'à quel point se creuse l'écart temporel entre le récit du "pain sur" et l'action décrite au présent.

¹¹ WAGNER et PINCHON, op. cit., p. 367.

9. Définir le présent

Le récit du "pain sur", disions-nous, est relégué dans un passé lointain, complètement coupé de la réalité décrite au présent. Cependant, une autre nourriture accuse sa présence en harmonie avec la temporalité du dernier chapitre. Il s'agit du pain blond que mangent les nouveaux propriétaires de la terre du défunt père Deschamps. Entièrement désignée au présent, la nourriture des Bougie dans son évocation paradigmatique s'attire une parenté avec le récit répétitif rituel que nous avons rencontré au sujet du "pain sur" mais alors au passé. (Voir T, (b) ci-joint)¹². Dressé en tableau, le pain blond, sur lequel le roman se termine en réalité puisqu'il est décrit au présent, entretient des rapports étroits avec le "pain sur" à son terme initial quant à la forme de tableau qu'il épouse et au type de relation de fréquence répétitive qui le ponctue. C'est par cette parenté, toutefois, que se remarque l'opposition fondamentale à l'intérieur du récit gustatif, opposition qui renvoie à celle qui s'actualise à l'intérieur du récit cadre. En fait, le nouveau groupe de personnages qui s'approprient la ferme des Deschamps ne ressemblent en rien à ses derniers

12 Dans le Tableau (a), n° 23, il est question de "miches blondes et légères", nourriture de la famille Leconte. Ces "bonnes gens" (p. 119) que l'on rencontre au moment de la vieillesse du père Deschamps, appartiennent, comme leur nourriture non indigeste à la temporalité du "pain sur", c'est-à-dire au passé. Cependant, la nature identique du pain des Leconte et de celui des Bougie, attribue aux "miches blondes" une qualité prospective qui les associe au temps présent, celui du "pain blond".

propriétaires. Les activités quotidiennes se déroulent dans la joie "partout c'est le travail, l'activité, la vie" (p. 132), à la différence de cette morne tristesse marquant le "pain sur" que mangent les Deschamps. Et dans le récit gustatif, tel qu'illustré par le Tableau, (b), n° 6, la nourriture des Bougie, au niveau sensoriel, s'oppose à celle des Deschamps, précisant ainsi la signification de la vie à l'aide de contrastes.

À l'aide du vocabulaire sensoriel, on a pu découvrir deux temporalités, celle du "pain sur" qui s'éloigne du temps de la lecture par le biais du passé, et celle du pain blond "léger et savoureux", contemporaine de l'actualité de la narration. D'ailleurs, comme les exemples du 2^e récit nous l'indiquent, il est intéressant de voir, dans la valeur d'emploi du présent, l'évocation de faits répétés et censément habituels renforcés par la marque textuelle fréquentative "de nouveau" (T, (b), n° 3). Dans cet ordre d'idées, la répétition n'a plus qu'une valeur négative étant donné qu'elle ne mène pas, par l'angoisse du cauchemar, vers la destruction, l'indigestion. De fait, "les semailles futures" (p. 126) dont il est question après le dernier repas de "pain sur" se prêtent plutôt au contexte du "pain blond" dont l'expression fréquentative anime le chapitre qui suit cette description de l'avenir. Le présent semble également (notamment au n° 4 du Tableau en question) actualiser l'idée d'événements à venir puisqu'il serait facile de convertir au futur les verbes de ce dernier segment gustatif. La valeur prospective du "pain blond" campe donc

plus fortement l'écart temporel qui le distingue du "pain sur"; d'autant plus que ce dernier, transmis par la rêverie de Charlot, n'a plus qu'une valeur rétrospective.

À l'écart temporel, qui se manifeste à l'intérieur du vocabulaire concernant le goût s'ajoute aussi, comme on l'a vu, un écart sur le plan de l'espace sensoriel du pain. Entre le paradigme du "pain blond" et celui du "pain sur", se précise la différence entre le champ sémantique du goût "sur et amer" équivalent de la souffrance, de l'absence de plaisir, et le monde du "blond", du "léger" dont le contexte traduit une espèce de bien-être, de joie, de plaisir. Sur le plan du goût donc, La Scouine est pourvu de deux récits distincts l'un de l'autre. Mais à l'intérieur de cette "aventure de l'estomac", une opposition sémantique se vérifie également à partir des paradigmes de l'odorat, de l'ouïe, de la vue et du toucher. Nous tenterons dans les chapitres suivants, d'examiner, à la lumière du premier chapitre, comment se présente le vocabulaire sensoriel temporalisé par la structure digestive.

TABLEAU I: PARADIGME DU RÉCIT GUSTATIF DANS LA SCOUINE

a) "Pain sur"

LÉGENDE

S Récit singulatif
 R Récit répétitif
 I Récit itératif

NO	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
1	1	1	[...] traça rapidement une croix sur la miche [...]	R
2	1	1	[...] marqué [...] le pain du souper [...]	R
3	1	1	C'était là un aliment massif, lourd comme du sable, au goût sur et amer.	R
4	2	1	Le repas continuait morotone et triste.	R
5	4	1	Et chacun mastiquait gravement le pain sur et amer, lourd comme du sable, que Deschamps avait marqué d'une croix.	R
6	6	2	Mâço continuait à faire du pain sur et amer, lourd comme du sable.	I
7	28	9	Le soir, le souper au pain sur et amer, marqué d'une croix, fut d'une morne tristesse.	S

NO	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
9	53	17	Après le dîner au pain sur et amer, marqué d'une croix, Charlot montait [...]	I
10	60	18	Le matin, il (Charlot) déjeunait de pain sur et amer et, le soir après sa journée de travail, avant de s'aller coucher [...] il soupait encore de pain sur et amer, marqué d'une croix.	I
11	60	18		I
12	80	22	[...] ils soupèrent voracement de pain sur et amer, marqué d'une croix.	S
13	93	24	Le Coupeur arriva comme Deschamps achevait de prendre le dîner au pain sur et amer marqué d'une croix.	I
14	85	24	Trois ans pendant lesquels il n'avait eu d'autre chose à manger que du pain dur et du lait écrémé [...]	I
15	88	24	Avant de s'aller coucher, le frère et la soeur mangèrent avec une couenne de lard quelques tranches de pain sur et amer, marqué d'une croix.	S

* NO 8 est à la page 27.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
16	101	27	[...] où les attendait, l'un le jeûne éternel et les coups, l'autre le pain amer et gélatineux du déjeuner.	I
17	108	29	L'été, après le souper au pain sur et amer marqué d'une croix, chacun se déchaussait [...]	I
18	111	30	Ce fut comme si le pain sur et amer qu'il avait mangé et digéré pendant vingt-cinq ans lui fut tout-à-coup remonté à la touche.	I
19	111	30	Il fut l'homme de sa nourriture, l'homme dont la chair, le sang, les os, les muscles, le cerveau, le coeur, étaient faits de pain sur et amer.	R
20	111	30	Et le pain était comme le levain qui aurait fait germer dans cette pâte humaine, la haine, le crime, le meurtre. [...] Vomissant une litanie de blasphèmes [...]	R
21	114	30	Et le souper au pain sur et amer marqué d'une croix, lourd comme du sable, [...] fut encore plus silencieux que d'habitude.	S
22	117	31	Après le souper au pain sur et amer marqué d'une croix, [...] la Scouine prenait [...]	I

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
23	119	32	[...] échanger l'un de ses galettes sures et amères, lourdes comme du sable, contre l'une de leurs miches blondes et légères.	I
24	122	32	Il (le père) avait fini de manger le pain sur et amer marqué d'une croix.	S
25	124	33	Ce fut le dernier repas au pain sur et amer marqué d'une croix.	S
26	125	33	À côté de la maison, le vieux four qui, pendant si longtemps, avait cuit le pain sur et amer [...] ouvrait une bouche béante et noire [pour] crier un suprême adieu.	I
27	134	34	Charlot, dans le soir qui tombe sur la campagne, évoque avec regret les jours où il soupait de pain sur et amer marqué d'une croix. [...] Après le dur travail, avant d'aller se coucher.	I

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
8	35	12	Dans trente paroisses, les habitants mangeaient un pain lourd, fade, impossible à cuire, et qui filait comme une toile d'araignée lorsqu'on le rompait. ¹³	S

b) "Pain blond"

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
1	132	34	Elle apporte sur la table un gros pain blond, chaud et odorant.	R
2	132	34	La croûte est de la belle couleur du blé et la mie est blanche et appétissante.	R
3	133	34	[...] Maintenant la journée est finie [...] De nouveau [...] la femme sort le pain blanc, léger et savoureux.	R

13 Étant donné la nature totalisante de cette séquence concernant exceptionnellement plusieurs personnes, non seulement les Deschamps ou ceux qui comme Tofile Lambert leur ressemblent (T, n° 16), nous avons cru bon de l'intégrer à la fin de la séquence du "pain sur", donc à l'extérieur de l'ordre chronologique.

N ^o	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
4	134	34	Et pendant que le fermier Bougie et sa famille dévorent les piles de pain blanc [...] ¹⁴	R

Note: Le Tableau I, (a) du sens gustatif pour les énoncés concernant le "pain sur" regroupe, dans leur ordre chronologique, vingt-sept segments "fréquentatifs". Dans tous les cas, nous avons tenté de les regrouper sous l'une ou l'autre catégorie établie par Genette, soit singulative, répétitive, et itérative. Dans un cas, notamment le segment n^o 27, l'ordre chronologique a été négligé au profit d'un concept d'ordre logique comme nous l'expliquons au moment de l'analyse du Tableau. Dans certains cas aussi, les segments sont découpés de leur structure grammaticale pour respecter la loi de l'itération. On notera ainsi les numéros 1 à 3, 10 et 11 du Tableau (a). D'autres structures d'ordre poétique cette fois, à savoir celles qui semblent englober les numéros 19, 20 et 21, ainsi que 18 et 25 renvoient nécessairement aux catégories de fréquence (R, I, S) auxquelles nous avons choisi de les annexer, indépendamment de la structure anaphorique qui les situe dans le texte. Il importe toutefois de souligner que dans certaines instances, la forme textuelle qui insère le segment itératif a aidé

14 Idem.

à tracer des liens de nature fréquentative entre certains segments. Nous avons omis, par ailleurs, deux segments de la séquence "pain sur": "... l'estomac délabré par le pain sur et amer" (p. 112) a été intégré dans le paradigme du toucher (T, V) puisqu'il relève plus du tact que du goût à notre avis. Le deuxième est une allusion au repas du soir: "Pas une lumière ne brillait aux fenêtres des maisons où les gens [...] digéraient péniblement [...] le souper du soir [...]" (p. 121). N'étant pas nécessairement relié au goût "sur et amer", ce segment n'a pas semblé pertinent à l'analyse. La séquence du "pain blond" quant à elle, a été mise dans la partie (b) du Tableau I, pour qu'on soit plus apte à saisir le système d'opposition qui la distingue de la séquence du "pain sur".

CHAPITRE DEUX

L'ODORAT

Pour qu'une histoire puisse exister, il faut qu'elle s'insère et prenne vie dans une structure spatio-temporelle. Le récit sensoriel de La Scouine se présente, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, à l'intérieur des limites diachroniques de la séquence gustative. À partir du cadre temporel mis en place par le sens du goût, nous avons pu constater que l'univers sensoriel de ce roman, sous cet angle, se trouve scindé entre le passé du "sur et amer" et le présent du pain décrit comme étant "blanc, léger et savoureux" (T, I, (a) (b)). Nous avons également remarqué que le vocabulaire sensoriel strictement au niveau du goût est déterminé différemment dans l'espace du passé et celui du présent: les "galettes sures et amères" (T, I, (a) n° 23), que le père Deschamps ne peut plus digérer dans la première temporalité, deviennent une "miche blonde" dans la deuxième (T, I, (b) n° 1, 2, 3)¹. Il

1 Il convient de remarquer que le saut temporel qui s'effectue au niveau du goût entre le 33^e et le 34^e chapitre, signale parallèlement un saut sur le plan de la signification d'autant plus que visuellement (voir chapitre IV), l'espace de l'ancienne terre Deschamps au chapitre 34, semble situé en hauteur, comme si cette terre avait été élevée, sortie d'un gouffre.

convient donc d'examiner les autres paradigmes sensoriels à la lumière de cette division temporelle et celle, spatiale, où le vocabulaire sensoriel est modifié sur le plan de la signification selon qu'il appartient à l'une ou à l'autre temporalité. Comme dans le premier chapitre, ici encore nous aurons recours à des tableaux paradigmatiques pour faciliter l'analyse des réseaux de vocabulaire sensoriel.

Comme nous l'avons expliqué précédemment, nous avons procédé par critères d'importance dans notre analyse du contenu sensoriel de La Scouine. Et l'odorat figure, quant à nous, au premier rang de l'espace sensoriel dans la temporalité du gustatif, sans nier par ailleurs que goût et odorat sont intimement liés². Une note explicative s'impose tout d'abord au sujet du tableau olfactif. Le paradigme des odeurs a été dressé à même le vocabulaire du roman dont le sens en contexte comporte une valeur olfactive. Toutefois, nous avons été soucieuse d'inscrire dans ce paradigme un répertoire d'odeurs dont l'absence dans le texte vaut d'être signalée. À titre d'exemple, le chapitre XX concernant les foins, est pourvu d'un nombreux vocabulaire relatif à l'odorat. Mais l'odeur des foins n'y est pas mentionnée. Cette omission sera signalée au Tableau, numéro 17. Il en est ainsi pour le pain des Deschamps

2. Voir à ce sujet Alain CORBIN, Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social 18^e - 19^e siècles, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 163. En raison des nombreux renvois que nous ferons à cette étude, nous les signalerons dans le corps de notre travail, en marge des citations, par la simple mention (Corbin, p. ...).

(T, n° 2) que nous connaissons déjà sur le plan du goût, et que nous verrons ultérieurement au niveau du toucher, de l'ouïe et de la vue. La nourriture des Deschamps n'a pas d'odeur, bien qu'elle soit, à grands renforts d'épithètes, qualifiée par les quatre autres sens. Par contraste, le pain des Bougie (T, I (b)) est surtout mis en valeur grâce à l'odorat. Également, la mention expresse d'une absence de parfum (T, n° 20) nous a semblé mériter une attention particulière. Ainsi, nous avons cru bon de discuter de ces éléments olfactifs et de les insérer dans le paradigme qui leur est assigné.

Quant à la valeur, soit positive ou négative, des énoncés olfactifs, nous sommes arrivées à les déterminer comme tels selon leur connotation dans le contexte du roman. Nous avons tenu compte également de l'étude de Pierre Guiraud³ dans laquelle ce dernier analyse les cinq sens dont l'odorat. Guiraud démontre, de nombreux exemples à l'appui, que la marque de l'odorat est souvent négative dans les contextes d'agression lorsque l'inverse est communiqué par des mots d'affection. Ce trait de langue se vérifie dans le roman et a donc été utile à la désignation positive ou négative de l'olfaction.

3. Pierre GUIRAUD, Le Langage du corps, Paris, PUF, "Que sais-je" 1980, 128 p. Toutes références à ce texte paraîtront ultérieurement dans notre analyse, en marge des citations, par la simple mention (Guiraud, p. ...).

1. Les messages olfactifs du titre

Nous parlons avec notre corps et notre corps parle. De plusieurs manières et à plusieurs niveaux.

Pierre Guiraud :

Les êtres et les choses décrits dans La Scouine ont un "body language" (Guiraud, p. 26-27) dont on ne saurait nier la signification. Le titre du roman de Laberge est le premier signe olfactif rencontré dans le texte; sa signification se situe majoritairement dans le sens d'une odeur corporelle. Le titre La Scouine, dont les associations avec le mot anglais "skunk" sont évidentes⁴, opère le premier choc sensoriel sur le plan de la lecture. Dans la mesure où le titre renvoie à l'image de la mouffette, les connotations olfactives se dressent dans un champ sémantique où la métaphore animale s'impose. Ce "petit mammifère carnivore [...] qui peut projeter, comme moyen de défense, un liquide d'odeur infecte [...]"⁵, procure au titre du roman la signification d'une odeur animale négative, tel que suggéré par le mot "infecte" et par l'idée d'agression olfactive. En tant que sobriquet (T, n° 4), la

4. Pour ce qui est du choix du titre, nous en tenons de Paul Wyczynski une information que nous croyons des plus valables pour l'optique dans laquelle s'établit notre étude de La Scouine. À savoir que Laberge songeait à l'image de la mouffette pour trouver un titre, mais dans sa formulation finale, le mot "skunk", apparemment plus frappant, a finalement donné un titre dérivé. Le genre féminin du mot mouffette aurait cependant été pris en considération, ainsi que la désinence "ouine" généralement de nature péjorative au Canada français.

5. Paul ROBERT, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Société du Nouveau Littre, 1978, p. 1235.

Scouine est le nom dont on affuble le personnage de Paulima⁶ puisqu'elle incommode ses camarades de classe de son odeur d'urine, résultat d'un manque d'hygiène (voir La Scouine, chap. IV). Et si l'on remonte "aux origines premières du langage" (p. 12), l'on peut déduire que ce personnage entretient des rapports étroits au niveau de ses armes olfactives, avec la bête désignée en anglais du nom "skunk". La valeur polysémique du titre dans l'ordre du sens de l'odorat récupère donc le rappel de l'homme à la bête. Ainsi, le titre du roman se révèle une mauvaise odeur transmettant une manière de perception à l'univers qui y est véhiculé. Mais force nous est de constater que ce n'est pas l'ensemble du roman qui se situe sous l'emprise d'une mauvaise odeur. Dans la temporalité du pain "blond et léger" la discontinuité sensorielle et temporelle qui semble faire disparaître le "pain sur", en fait de même pour la Scouine, car celle-ci ne compte pas parmi les personnages qui habitent l'ancienne terre des Deschamps au chapitre XXXIV. Il faut donc comprendre que l'atmosphère de puanteur à laquelle renvoie l'intitulé du roman ne recouvre pas cette partie. D'autant plus que tout sent bon autour des Bougie comme nous pouvons le constater. Partant, une remarque s'impose que le titre La Scouine recouvre seulement le pôle temporel du pain que mangeaient les Deschamps avant de s'installer au village.

6. Afin d'éviter toute confusion entre l'intitulé du roman et le sobriquet de Paulima, celui-là portera la majuscule "L" et sera souligné alors que celui-ci ne sera pas souligné et portera la minuscule "l".

2. Les personnages

Paulima la Scouine

L'odeur d'urine par laquelle les animaux communiquent⁷ n'est pas le seul trait olfactif de Paulima; il y a aussi, comme on peut se l'imaginer, l'odeur de défécation (T, n° 25). Et le réalisme d'un Ringuet devient, par comparaison, relativement léger. Puisque l'odeur de la Scouine est perçue comme une forme d'agression, nous nous reportons à Guiraud dont l'étude du langage débouche sur la conclusion que les odeurs perçues comme étant mauvaises sont souvent synonymes d'une "corruption de la personnalité" (Guiraud, p. 59) de l'être dont ces odeurs émanent. L'évidence d'un tel précepte s'avère flagrante quant au personnage de Paulima. D'une méchanceté presque inimaginable, cette dernière est peut-être l'exemple le plus marquant de la puanteur morale, si l'on se reporte aux événements de l'histoire qui la concernent. Il semble par suite se dresser dans le roman un rapport de cause à conséquence entre la puanteur physique et morale des personnages et leur vie sexuelle.

Quoiqu'il soit difficile de conclure à la bestialité, il n'en reste pas moins que Paulima fait fuir tout le monde sauf ses veaux dont elle "éprouvait une singulière volupté à sentir la langue

7. Voir à ce sujet Ruth WINTER, Le Livre des odeurs, Paris, Seuil, 1978, p. 67.

râpeuse lui lécher la main et les doigts (p. 90). Sans nier le rapport qui a toujours existé entre l'odorat et la sexualité, les modes changent. À ce sujet, Corbin mentionne que "le sensualisme a contribué à la victoire de cet interdit qui frappe [au XVIII^e siècle et qui dure jusqu'au XX^e] les parfums animaux" (Corbin, p. 88). Il existe ici, selon ce dernier, un discours foncièrement bourgeois et chrétien à l'égard du contexte olfactif concernant la sollicitation sexuelle, "puisque c'est désormais aux exhalaisons délicates de la perspiration et non plus aux puissantes odeurs des sécrétions qu'il revient de présager la liaison intime" (Corbin, p. 88). Ce qui explique peut-être que la Scouine se soit livrée au fétichisme de la soutane, car elle a réussi également à éloigner les curés du village dont le seuil de tolérance olfactive ne semble pas s'accommoder aux odeurs de Paulima. Celle-ci ne connaîtra jamais de liaison intime avec un être humain.

Charlot

Le personnage de Charlot semblerait lui aussi avoir été cerné par un contexte olfactif qui l'associe à une odeur animale. Le grenier, espace que ce dernier fréquente régulièrement, est imprégné de tout un amas d'odeurs fortes (T, n^o 13). Charlot qui "dort d'un sommeil de brute [...] les cheveux huileux et luisants mêlés au poil de la peau du buffle" (p. 54-55), se voit assimilé par une odeur d'animalité. Et si les odeurs fortes sont tabou en contexte, il n'est pas surprenant que Charlot tombe sous le coup

d'une forme d'intolérance olfactive. D'autant plus que pour masquer ses odeurs, il "se parfumait les cheveux d'huile Palma Christi" (T, n° 11).

Après le grenier, la grange. À la différence de Paulima, Charlot aura une seule expérience sexuelle et la grange semble l'endroit tout désigné, de par ses connotations d'odeurs animales, pour quelqu'un qui aime dormir "la figure enfouie dans une fourrure [...] aux relents âcres de bêtes" (T, n° 12). Ce qui éveille le désir de Charlot provient de l'odeur de sa partenaire "les jupes trempées et boueuses, [...] l'haleine puant l'alcool" (T, n° 16). Dans un contexte plus global, l'aventure sexuelle de Charlot a lieu pendant la saison des foins. Mais le subtil hédonisme de l'odeur des foins n'entre pas en jeu puisqu'elle n'est pas décrite et d'ailleurs elle paraît supplantée par le parfum animal. Car, "dans la grande chaleur, les hommes et les chevaux dégageaient une forte odeur de sueurs; un puissant relent d'animalité" (T, n° 15). L'odeur des foins, thème auquel la littérature puise si souvent pour les contextes amoureux et qui aurait pu prêter au contexte sexuel du roman une note positive, n'est pas de la partie et Charlot en sera privé ainsi que Bagon dont nous parlerons au chapitre du toucher. Enfin, Charlot n'échappe pas à la métaphore animale sous le signe de l'intolérance olfactive, car il semble que le côté sauvage, si l'on veut, des odeurs de la sensualité entourant l'acte sexuel ou sa symbolique, tombent sous le coup d'un sévère jugement: "ce fut sa seule aventure d'amour" (p. 68).

Le père Deschamps et Jérémie

Pour ce qui est du père Deschamps, l'évidence du lien entre la puanteur corporelle et morale est frappante: comme sa fille Paulima, il est d'une méchanceté sans pareil. Bien que l'odeur de sueurs (T, n° 15) et celle des pieds sales (T, n° 26) l'identifient aux membres de sa famille, c'est surtout dans sa vieillesse que s'accuse le nauséabond. Les vieux jours d'Urgèle Deschamps se déroulent dans l'odeur de la merde (T, n° 28). Pareillement, la description de sa mort mise surtout sur la puanteur de son cadavre en décomposition (T, n° 29). En ce sens, le discours manifeste de La Scouine réserve un sort sévère aux colporteurs du miasme et souligne ce que Corbin nomme "l'intolérance du nauséabond" inscrit dans le discours hygiéniste et littéraire du XVIII^e siècle, et qui traduit une formule d'exorcisme: ce serait d'abord nommer la chose pour ensuite la faire disparaître d'une façon ou d'une autre (Corbin, p. 251). La mort du père ne serait qu'un moyen parmi d'autres comme nous le verrons, de faire cesser le miasme.

Mais si le corps est un reflet de l'esprit, du moins à partir de détails explicites dans le roman, nous ne connaissons guère pourquoi l'oncle Jérémie (frère du père Deschamps) se doit de répandre "une odeur nauséabonde" (T, n° 27). Sauf qu'il ranime le thème de l'étranger toujours mal venu dans notre littérature ultramontaine. Et, par une espèce de déterminisme génétique, son appartenance à la famille Deschamps suffit pour lui attribuer un trait

de corruption morale. C'est ainsi que son suicide est jugé inacceptable socialement: "Jérémie fut enterré dans le lot des enfants morts sans baptême, des mécréants décédés sans avoir fait leurs pâques" (p. 117).

L'odeur de la famille

Bien que la Scouine, Charlot et le père Deschamps soient définis à partir d'une odeur particulière, le noyau familial entier se trouve qualifié par d'autres odeurs corporelles, toutes aussi scrabreuses: l'odeur des pieds sales pendant le chapelet en famille (T, n° 26) et "une forte odeur de sueurs, un puissant relent d'animalité" (T, n° 15), comme si l'atmosphère familiale opérait la synthèse des odeurs individuelles. Pour ce qui est du contexte religieux, le chapelet en famille se voit contaminé, pour ainsi dire, par l'odeur des pieds sales. De même, la tradition de la veillée au corps: c'est dans un salon mortuaire que la Scouine s'endort et produit "un bruit mal venu et très inconvenant" (T, n° 25). Loin d'évoquer une odeur de sainteté, les contextes récupérant les traditions ainsi que les lieux des moeurs chrétiennes sont étouffés, voire contaminés par les contextes olfactifs d'où surgit d'abord et avant tout une puanteur humaine synonyme de l'esprit. Dans Vanitas Vanitatis, l'auteur de La Scouine transmet le même schème de pensée en décrivant l'intérieur d'une église: "[où] le rance, les roses, les chandelles et les

vieilles jupes [donnaient un] ragoût de senteurs [...] atroces"⁸. Les lieux saints subissent donc au même titre que le personnage, l'emprise d'un discours animé par l'intolérance des mauvaises odeurs.

Tofile Lambert

Étant donné que le goût et l'odorat sont intimement liés dans le contexte de La Scouine, puisque tous ceux qui mangent le "pain sur" semblent puer d'une façon ou d'une autre, Tofile Lambert, voisin de la famille Deschamps, consomme un pain "amer et gélatineux" (voir T, I). Puisque les interstices de sa maison sont remplis avec du fumier (T, n° 22), Tofile nous rappelle l'image de l'homme-fumier "imprégné d'ordure [...] qui n'a pas franchi le seuil de vitalité qui définit l'espèce" (Corbin, p. 170). Image que l'on rencontre aussi au même chapitre vingt-six au sujet de Bagon le Coupeur qui conduit "une charge de fumier [lorsque] Tofile s'en allait au cimetière enterrer le Schno" (p. 99). Quant à la corruption de sa personnalité, Tofile Lambert figure sans doute

8. Albert Laberge, Quand chantait la cigale. Vanitas Vanitatum, Montréal, Édition privée, 1936, p. 80. Nous nous permettons de citer le passage de façon plus détaillée non seulement pour démontrer l'importance de l'odorat afin de souligner l'angle de vision péjorative que comporte le contexte religieux, mais aussi une des rares implications du sujet au moyen de la première personne grammaticale dans ce type de description. "Il fait sombre; il fait chaud, et l'on respire une odeur de roses, de chandelles et de vieilles jupes. Ce ragoût de senteurs est atroce. L'on étouffe. [...] Ça manque d'air. Ça sent le rance, les roses, la chandelle et les vieilles jupes. L'on respire un relent de sueurs, de parfum à bon marché et une âcre odeur de cigarette."

dans une des scènes les plus crues du roman. La cruauté que Lambert impose à son frère désarmé par la peur et l'idiotie, se soldera par la mort de ce dernier.

Le chiffonnier

L'odorat cerne donc par le truchement du corps et de l'esprit, la dégénération de l'homme dans son fumier. Mais la cristallisation de cette image réside à notre avis, dans l'épisode du chiffonnier. Le personnage nommé "le Taon" dont la tâche est de ramasser les carcasses qui gisaient de tous côtés" (p. 35), laisse après lui "une traînée de mortelle pestilence" (T, n° 9). Corbin ira plus loin:

Le chiffonnier concentre les odeurs de la misère et s'en imprègne; sa puanteur acquiert valeur de symbole. À la différence de Job ou du détenu pourrissant, il ne croupit pas sur ses propres déjections; grimaçante figure des immondices du peuple, il est installé sur le fumier des autres. (Corbin, p. 171-172).

À cet effet, la gradation des mauvaises odeurs s'effectue dans le roman au moyen d'un système de valeurs bourgeois à l'encontre de ce que nous pourrions voir au niveau du peuple. Mais l'organisation sensorielle de l'odorat se vérifie également au niveau de l'espace extérieur.

3. Les messages olfactifs de l'espace extérieur

L'étude de l'espace extérieur qui entoure les personnages malodorants complète, dans une certaine mesure, le message olfactif

enregistré depuis l'analyse des odeurs corporelles. La dialectique du champ sémantique de l'odorat s'organise dans un univers de contrastes. Ceux-ci se perçoivent d'une part, entre le monde des odeurs végétales ainsi que celles puisées dans la flore et, d'autre part, les odeurs fortes énumérées dans les descriptions du rebut, du putride et de la pourriture. Dans un premier temps, les odeurs de valeur positive sont en minorité (T, nos 3, 14, 21). Le premier cas concerne la chambre de l'institutrice où le parfum "délicat" s'oppose de par sa connotation de fragilité, à la notion de puissance olfactive signifiée par la Scouine. Le deuxième cas paraît également dans un rapport de contraste au chapitre des élections (chap. 19), non seulement en raison de la muflerie des personnages, mais aussi de cette "route de glaise, dure comme du ciment" (p. 62) dans la phrase où figurent les "trèfles d'odeur". Enfin, la valeur positive de "cette bonne senteur de l'herbe verte et du sarrasin en fleurs" (n° 21), où Paulima fait preuve d'une affection envers ses veaux, ne semble pas suggérer une image de force à comprendre les dominantes odeurs de la Scouine dans les parages de cette flore champêtre.

À cet effet, l'idée de contraste entre la "bonne odeur de terre fraîche et de gazon" (T, n° 31), décrite cette fois au moment du départ des Deschamps pour le village est sans doute la dernière parce que les détenteurs du miasme "s'en allaient, [apportant avec eux les meubles qui dans la maison Deschamps, avaient], pris une odeur surette" (T, n° 30).

Les ravages du miasme dominant le paradigme olfactif du premier temps et dépassent la maison des Deschamps en ce qui concerne l'espace extérieur. Tout le "pays avait été empesté d'une odeur de charogne" (T, n° 5). Et, à croire les statistiques de Corbin, la charogne occupe, au rang des mauvaises odeurs, une fonction égale à celle du chiffonnier: "La charogne, elle aussi entretient la vigilance. L'indignation s'y ajoute [...] [C]'est [elle] qui transmet l'air fixé; elle est donc, de tous les débris animaux, le plus éminemment putrescible" (Corbin, p. 35). Il faut sans doute ajouter à cette évocation de la pourriture, le mot "charnier", (T, n° 5), amas de débris humain en quelque sorte, qui est relié phonétiquement au mot charogne comme s'il servait à le souligner dans le prolongement sémantique qui les unit.

Tout un vocabulaire de l'agression olfactive envahit la campagne où habite la Scouine: "[La] puanteur [est] écoeurante, insupportable (T, n° 6), [elle] empest[ait] (T, n° 5), assaillait les passants et semblait vouloir empoisonner les légers nuages [...] (T, n° 7). Tandis qu'à la campagne "on respirait une odeur âcre de roussi, de brûlé" (T, n° 19). Cette même campagne semble toutefois avoir été désinfectée après le départ des Deschamps (voir T, nos 31 à 38). Suite à son départ, le goudron (T, n° 38) et le fumier (T, n° 33) sont décrits comme étant très agréables à l'odorat. C'est alors qu'une part de subjectivité due au contexte de renouvellement impose une valeur positive à quelque chose qui, autrement, pourrait rester neutre. Comme si on en venait à renier le réel au profit d'une situation narcissiquement plus gratifiante. On dirait un

passage mythique de la mort qui est nécessaire pour accéder au recommencement, à la vie. Dans cet ordre d'idées, la sémologie du "sentir" signifiée par le verbe "respirer" (T, n° 31), signale une odeur de vie nouvelle, de joie qui n'est pas perçue avant le chapitre 34 puisque "la respiration est synonyme de la vie". [...] Respirer, c'est vivre et, secondairement se sentir libre, à l'aise [...] C'est le contraire d'étouffer, suffoquer" (Guiraud, p. 56). Cette idée d'étouffement dont parle Guiraud recouvre le paradigme des odeurs négatives quoiqu'elle soit évincée à la lumière du changement de perspective dans le deuxième temps du roman. Le paysage qu'habitent les Bougie, qui est pourtant le même que celui où vivaient les Deschamps, semble, en effet, juché dans les hauteurs: "De leur poste élevé, Bougie et Charlot dominant la campagne" (p. 132). À ce sujet Corbin rappelle que "au fond de la vallée, fermentent les émanations sociales [...] Oberman fuit les basseterres (Corbin, p. 182), tandis que "le jardin et la montagne, antithèses des lieux putrides, se parent de vertus salvatrices" (Corbin, p. 93). C'est qu'à l'intérieur du règne végétal où le chapitre 34 puise le vocabulaire de l'innocente flore champêtre, le silence des odeurs animales (sauf pour l'évocation positive du fumier (T, n° 33), et la nature épurée du vocabulaire olfactif, transforment le lieu d'entassement qu'était l'ancienne terre Deschamps en un jardin montagnard habité par des personnages éthérés. Il est juste de dire que "Ce n'est plus la même chose" (p. 133), car l'image de la mère est renouvelée. Celle qui remplace Mâço est "vive, plaisante, aimable" (p. 132); le père, lui, se permet d'être "enchanté"

(p. 132), tandis qu'Urgèle Deschamps n'exprimait jamais ce sentiment. Et Charlot, mal adapté au bonheur des Bougie, reste "un étranger dans cette maison où s'est écoulée sa jeunesse, où son père est mort" (p. 133), et dans cette campagne qui n'est plus triste et où le travail de la terre semble agréable à accomplir alors qu'autrefois il était synonyme de dur labeur.

Dans le cadre des mauvaises odeurs, l'odorat est rarement synonyme de "ressentir", sauf pour métaphoriser la tristesse (T, n° 24) ou encore, loin de la métaphore, pour ajouter une connotation négative à la sexualité (T, n° 16); outre cela, le parfum est impossible (T, n° 20).

Les bonnes odeurs décrites dans le dernier chapitre du roman et qui sont exclues du village où habitent maintenant Mâço, la Scouine et Charlot, (puisque'on n'entend plus parler des deux frères qui ont dévasté le verger, chap. 30), appellent un vocabulaire affectif associé à la caresse. En ce sens, deux images similaires se partagent des valeurs antithétiques. D'une part, au grenier les odeurs "assaillaient sans les émouvoir les narines de Charlot (T, n° 7), mais, d'autre part, le même personnage vit un autre type d'expérience lorsqu'il rend visite à la ferme des Bougie quand "une odeur vient caresser ses narines" (T, n° 34). Dans cet ordre d'idées, le verbe "respirer" change de signification d'un contexte à l'autre. Au sein de l'univers des mauvaises odeurs, "On respirait une odeur âcre" (T, n° 19), tandis que dans le monde des

odeurs renouvelées, "L'on respirait une odeur de terre fraîche et de gazon" (T, n° 31). Par ailleurs l'écart temporel est de nouveau mis en évidence par l'intermédiaire de ce verbe au dernier chapitre où maintenant "L'on respire une agréable odeur de bois fraîchement scié" (T, n° 36).

Par le biais des odeurs, nous comprenons un peu mieux la personnalité des personnages dont autrement la psychologie nous échapperait. Leur lien avec la bête tend à les inclure dans une sorte de bestiaire au même rang que les animaux de la basse-cour. Au contraire, les membres de la famille Bougie, dont les odeurs corporelles ne sont pas mentionnées, apparaissent, par voie de changement de perspective, plus près de l'idée qu'on se fait d'un être humain... D'autant plus que le pain dont ils se nourrissent sent bon (T, n° 37). Il nous semble possible par ailleurs, à travers le paradigme de l'odorat, de refaire le trajet du règne animal vers le règne végétal. Le discours sensoriel de La Scouine traduit, dans le passage du miasme au parfum, un parti pris pour la nature, contre ce qui réside dans le domaine de la civilisation ou l'acquis de l'homme, un acquis dont le roman se débarrasse lors du meurtre fictif de la famille Deschamps au chapitre de la destruction du verger, thème qui est repris au moment de la mort du père et de l'évacuation de sa progéniture "puante" vers le village⁹. À travers ce mouvement vers les parfums de la nature, c'est

9. Thuong VUONG-RIDDICK, op. cit., p. 121. L'auteur aborde le chapitre de la dévastation du verger en termes de métaphore du meurtre du noyau familial.

l'homme qui semble s'humaniser et entrer en contact intime avec l'univers, phénomène qui, à l'intérieur des premiers chapitres, ne pouvait s'effectuer.

TABLEAU II: PARADIGME DE L'ODORAT

LÉGENDE

P Valeur positive

N Valeur négative

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
1	-	-	La Scouine (titre)	N
2	1	1	L'odeur du "pain sur"	N
3	8	2	Des branches fleuries de pruniers [...] répandaient un délicat parfum.	P
4	12	4	[...] à cause de l'odeur qu'elle répandait, ses camarades avaient donné à Paulima le surnom de Scouine, mot sans signification aucune, interjection vague qui nous ramène aux origines premières du langage.	N
5	35	12	Pendant longtemps le pays avait été empesté d'une odeur de charogne.	N
6	35	12	La puanteur s'élevait écoeurante, insupportable.	N
7	35	12	Elle (la puanteur) assaillait les passants [...] et semblait vouloir empoisonner les légers nuages blancs.	N

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
8	35	12	[...] la région était devenue un immense charnier, un amoncellement de pourriture et de corruption.	N
9	35	12	[...] il obtenait la permission de ramasser les carcasses qui gisaient de tous côtés. Il les entassait dans sa charrette qui laissait après elle comme un sillage infect, une traînée de mortelle pestilence.	N
10	44	14	L'odeur qui se dégagea montra [...] que les chaussettes n'avaient pas vu la lessive depuis quelque temps.	N
11	53	17	[...] il (Charlot) se parfumait les cheveux d'huile Palma-Christi [...]	N
12	53	17	Il (Charlot) s'étendait sur une robe de carriole, la figure enfouie dans la longue fourrure brune, moëlleuse, au relent âcre de bêtes.	N
13	54	17	[...] odeur grasse de laine cordée, odeur piquante de cuir, odeur fade de bois poussiéreux, odeur forte qui traîne dans les pièces où ont rôdé les souris, assaillaient sans émouvoir les narines de Charlot.	N
14	62	19	Sur la route [...] bordée de trèfles d'odeur [...]	P

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
15	66	20	Dans la grande chaleur, les hommes et les chevaux dégageaient une forte odeur de sueurs, un puissant relent d'animalité.	N
16	68	20	[...] l'haleine puant l'alcool. (L'Irlandaise)	N
17	68	20	Le foin: son odeur n'est pas mentionnée.	P
18	77	22	Le spectacle sentait la crapule et le vice.	N
19	78	22	On respirait une odeur âcre de roussi, de brûlé.	N
20	85	24	Les lilas avaient depuis longtemps cessé de fleurir et d'embaumer.	P
21	90	25	Dans la bonne senteur de l'herbe verte et du sarrasin en fleurs la Scouine éprouvait...	P
22	94	26	[...] les interstices étaient remplis avec de la bouse de vache au lieu de mortier.	N
23	97	26	[...] se mit à dévorer [...] cette charogne immonde.	N

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
24	100	27	L'enclos [...] sentait l'abandon et l'oubli.	N
25	108	28	[...] elle (la Scouine) avait scandalisé les autres par un bruit mal venu et très inconvenant.	N
26	108	28	Les pieds moites, jamais lavés, à l'odeur infecte, séchaient pendant que la Scouine récitait les Ave Maria [...]	N
27	116	31	Il se répandait [...] une odeur nauséabonde.	N
28	119	32	Le vieux devenait gâteux, malpropre. Il souillait maintenant son pantalon [...]	N
29	122	32	L'on attendit les premiers signes de putréfaction pour l'enfermer dans son cercueil.	N
30	122	32	Ils (les meubles) quittaient le vieux logis où ils avaient jauni et pris une odeur surette.	N
31	126	33	L'on respirait une bonne odeur de terre fraîche et de gazon.	P

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES	VALEUR
32	129	34	Il lui (Charlot) semble voir de larges copeaux blonds et odorants.	P
33	130	34	(Fumure) Quelle bonne senteur aussi.	P
34	131	34	Une odeur vient caresser ses narines. (cèdre)	P
35	131	34	Odorante, la fumée s'élève de la cheminée.	P
36	132	34	L'on respire une agréable odeur de bois fraîchement scié.	P
37	132	34	[...] elle (la fermière, vive, plaisante, aimable) apporte [...] un gros pain blond, chaud et odorant.	P
38	133	34	Le mélange noir (du goudron) répand une odeur plutôt agréable.	P

CHAPITRE TROIS

L'OUÏE

Dans notre chapitre sur l'ouïe, nous n'insisterons pas sur les voix des personnages. La conversation étant d'ailleurs presque inexistante, c'est surtout ce que nous racontent l'onomatopée, l'animisme et l'expression du silence qui méritera davantage notre attention. Nous avons regroupé les parties du texte reliées par le fond ou la forme sonore. Certains énoncés seront d'ailleurs analysés par rapport au thème ou au champ sémantique qu'ils appuient.

1. L'aire de la réflexivité

Ce qui a surtout attiré notre attention sur la substance sonore du discours, est d'abord la forme de la mise en abyme qu'emprunte¹ une partie de son paradigme sensoriel. Poursuivre l'étude du texte sous cet angle élucidera notre enquête et permettra de faire des constatations en conséquence.

1 Lucien DÄLLENBACH, Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris, Seuil, 1977, 253 p. Dällenbach remarque que, dans les études qui ont été entreprises sur le concept de la mise en abyme, deux orthographes ont été consacrées par l'usage: "abyrne" et "abîme". Nous opterons pour le mot "abyrne", comme le fait Dällenbach.

L'ouïe, plus "intellectuelle" et "esthétique" que les autres sens, dressée en marge de la vie végétative et animale, se manifeste d'une façon significative dans la Chanson de la Faulx et permet de dire ce que le récit cadre de La Scouine, par ailleurs avare de détails, soustrait à notre connaissance. Le texte en question se situe dans une structure anaphorique qui s'annonce d'abord à ce niveau comme réfléchissant l'animisme de la pierre: "La pierre crissa sinistrement [...] La pierre crissa plus douloureusement" (T, n° 12). Comme dans tous les blocs sonores, c'est le contraste entre le silence et le bruit qui est mis en relief. Selon Dallenbach², il s'agirait ici d'une mise en abyme de l'énoncé puisque sa fonction consiste à condenser et citer la matière d'un récit. En effet, nous avons dans la Chanson de la Faulx le résumé d'une existence qui, semble-t-il, appartient à la temporalité des Deschamps du récit cadre: "[...] le rude travail, les soucis, [...] l'avenir incertain, [...] la vieillesse lamentable, [...] la vie de bête de somme (puisque nous connaissons les nombreuses métaphores animales servant à désigner les membres de la famille Deschamps), [...] la mort, et enfin la race des éternels exploités de la glèbe" (T, n° 12). Le caractère de cette mise en abyme effectuée d'ailleurs une fonction "généralisante"³, puisqu'elle fait "subir au contexte une expansion sémantique dont celui-ci n'eut pas été

2 Ibid., p. 81.

3 Loc. cit.

capable par lui-même"⁴. Cette expansion raconte ce que les repas de "pain sur" gardent en silence, ce que les personnages ne comprennent pas eux-mêmes, c'est-à-dire le déterminisme de leur existence. Puisque "le même lot de misères [est] laissé en héritage aux enfants sortis de son sang, qui [les] perpétuent]" (T, n° 12).

La pièce qui occupe la Chanson de la Faulx dans le récit du roman, nous fait découvrir également par anachronisme, (puisque la mise en abyme par définition contrecarre la contiguïté du récit qui l'enchasse) "les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit"⁵. Située au chapitre XXII d'un roman qui en compte 34, il va de soi que cette Chanson est de nature prospective: la "vieillesse lamentable" est certes celle du père Deschamps, et de la fin, la mort du "pauvre et nu" renvoie au destin de tous les membres de cette famille. Toutefois, nous devons voir dans ce texte une forme rétrospective, différente de ce qu'entendrait Dällenbach en ce sens qu'elle nous renseigne sur des choses passées que nous ne connaissons pas nécessairement. À savoir le lyrisme, "le cri d'une longue agonie", en marge des capacités d'introspection nulles des personnages et de leur vide existentiel. Car la "plainte [est] douloureuse et jamais entendue" (T, n° 12). La Chanson de la Faulx exprime l'inexprimable au moyen d'une personnification, notamment une pierre à qui on insuffle une

4. Loc. cit.

5. Ibid., p. 83.

âme. Mais à diverses occurrences, le lyrisme de ce passage est perçu en fonction de l'homme, de la terre.

Dans un autre endroit, c'est le "grincement de la roue" (T, n° 13), qui prend la relève de la pierre. Mais pour l'instant, le vocabulaire s'adresse au champ sémantique de la violence: "crier", "lamentablement", "torture", "gémissait", "hurlement" (T, n° 13). Toujours sur fond du "silence", le cri continue et module quelque plainte aiguë. Mais tout se précise dans l'expression du viol, devenu "viol du silence". L'agression sur le plan sonore se perpétue: "le coassement des grenouilles [...] déchirait les ténèbres [...] semblait vouloir l'étouffer". Ailleurs, ce sont des "meuglements de vaches [qui] déchiraient le silence" (T, n° 21). Et dans le prolongement de la Chanson de la Faulx, "la pluie battait la couverture de la grange chantant sa complainte monotone" (T, n° 9).

Les onomatopées qui envahissent la forme du roman lui prêtent une signification déjà esquissée par la voie de l'odorat. Le premier récit de l'ouïe que nous percevons se situe en page liminaire du roman (T, n° 1), lors du repas des Deschamps. C'est alors que s'effectue la première instance de contraste sur le plan des sonorités. Le repas est modulé par des renvois au silence, celui des personnages et celui de l'atmosphère. Cependant les bruits que font les personnages en s'attablant et en mangeant, et qui rappellent les scènes de La Grande bouffe de Marco Ferreri, tracent

un lien de similitude avec une autre scène où l'on mange: le repas des veaux de Paulima. Le "sonore glouglou" des Deschamps qui "lappaient rapidement" et qui, de leur cuiller, "frappèrent bruyamment le fond des assiettes vides" ne vont pas sans l'accompagnement du "bruit de ferrailles et de sabots" et des "chiens [qui] jappaient au passage" (T, n° 1), et ne vont pas non plus sans ressembler étrangement à la scène tout aussi cacophonique du meuglement des veaux. [Des] meuglements "très haut" ou "plus fort" aboutissent à un "formidable concert de meuglement" (T, n° 14). Il n'y a qu'un pas de l'homme, qui "lappai[t] rapidement", à la bête qui "renâ-clai[t] bruyamment". Dès lors, l'image de bête humaine est dressée et reste présente à l'esprit car la lecture rencontre de nombreux exemples de bruits animaux, dont les meuglements, les jappements, le coassement, où il est difficile de ne pas voir l'homme dans la bête.

Le personnage de Paulima se distingue particulièrement à ce niveau. Les cris de Paulima (T, n° 2), suggèrent vaguement les cris que peuvent émettre un être humain depuis ses "cris de détresse, [ses] cris encore plus perçants [et ses] lamentations terribles". Mais finalement, la forme humaine se résorbe dans la métaphore animale puisque ses cris ressemblent bientôt à "des cris de cochon que l'on saigne". N'oublions pas aussi la muflerie de ce personnage au salon funéraire (T, n° 16).

Le mouvement inverse se remarque toutefois de façon assez ambiguë au sein des images d'animalité dans le répertoire de bruits qui proviennent vraiment du bestiaire. À titre d'exemple, le chien que Paulima noie par accès de cruauté, possède une voix plus humaine qu'animale, car profondément "angoissante" (T, n° 3), un vrai cri de détresse. Il en est ainsi pour le coassement des grenouilles (T, n° 7), "note aiguë et désolée, d'une inexprimable tristesse, obsédante jusqu'à l'angoisse". Ce réseau de sentiments soi-disant humains se retrouve légèrement modulé dans un autre passage presque identique (T, n° 21), quand le "coassement" se transformait en une "infinie tristesse, [et] montait comme une plainte". Cette ambiguïté se dissipe éventuellement si l'on comprend que dans La Scouine, les animaux ainsi que les choses sont pourvus d'une âme que les membres de la famille Deschamps et leurs semblables ne possèdent pas. Cette pauvreté des personnages apparaît dans leur silence, leurs ténèbres intellectuelles, dans leur vie intérieure sans relief, et ne les distingue pas de l'idiotie des frères de Tofile Lambert que l'on voit "regard[er] silencieux tomber la pluie" (T, n° 15).

2. Le poids du silence

Dans un monde où les gens puent du corps et de l'esprit, la parole devient impossible. Tel que souligné précédemment, les personnages de La Scouine se parlent rarement, de sorte que le discours direct est peu fréquent dans le roman. Mais à défaut de

la communication interpersonnelle, le silence parle et scande l'univers presque comme un leitmotiv puisqu'il accompagne les repas quotidiens des Deschamps. Il est souvent temporalisé par l'adverbe "longtemps" dans le domaine de l'imprécis. Le cadre flou qui délimite le silence, se prête à la forme du rêve qui dégénère en cauchemar. Perçu d'abord comme atmosphère (T, n° 1), le silence suit Charlot dans son grenier où son habitat se métaphorise d'abord en "nef d'église", et épouse par la suite la forme des confessionnaux. Mais, nommé quatre fois dans l'espace du bloc sonore en question, ce silence convertit le temps: "infinitésimales parcelles de secondes", en espace. La présence du silence dans l'espace propre à l'étendue religieuse, rejoint une sorte d'"abîme vertigineux"; le "néant" nous renseignant ainsi sur la vie des personnages.

Parfois aussi, la métaphore du silence est impossible et donc innommable, "sans nom" (T, n° 11), pour laisser place au procédé de l'animisme qui, à son tour, au moyen de "cette loque sinistre [...] semblait lancer des appels silencieux, recevoir des messages muets" (T, n° 20). Le silence sans nom est toutefois expliqué par les paroles difficilement accessibles de l'oncle Jérémie (T, n° 19). Et au moment du départ de la famille Deschamps pour le village, puisque les personnages ne l'expriment pas, c'est "le vieux four [qui] ouvrait une bouche béante et noire comme s'il eut voulu crier un suprême adieu" (T, n° 21). La vie au village perpétue le même système de sonorités complémentaires. Dans ce contexte villageois,

la vie ne sera guère plus heureuse qu'à la campagne. C'est ce que dit la "cloche à voix lente, triste et voilée [et qui] tinte mélancoliquement" (T, n° 22). Souvent la voix humaine est réduite à une "toux creuse [au moment où] le silence se fait" (T, n° 22). C'est la dernière occurrence du mot "silence" dans le récit.

À la campagne habitée par les Bougie, les sonorités changent d'aspect pour exprimer une espèce de joie de vivre, centrée avant tout sur le dialogue. La voix humaine semble ici s'être retrouvée dans la répétition du verbe "causer", posé à quelques lignes d'intervalle: Charlot "se rend sur la place publique pour causer avec les cultivateurs" (p. 131). "Les deux hommes s'arrêtent pour causer" (p. 132). "Le fermier et Charlot causent en attendant le souper" (p. 133). Cependant le verbe "causer", forme de la relation sociale, est presque totalement exclu du volet Deschamps où la communication sociale se limite à des signes et des gestes d'agression, parfois à des boutades ou à des remarques insignifiantes. Rappelons-nous la scène du chapitre vingt et un où Charlot et la Scouine, ayant fait "des milles en silence [...] l'un d'eux jetait une remarque à laquelle l'autre répondait d'un mot ou d'un signe de tête (T, n° 10). Au chapitre concernant la bataille brutale à laquelle se livre le père Deschamps contre les Anglais, "un formidable coup de poing à la mâchoire fut la réponse de Deschamps" (T, n° 6). Ailleurs, le frère et la soeur "n'échangeaient pas dix paroles de l'après-midi" (T, n° 5). La voix des personnages est toujours rappelée en termes négatifs, car les Deschamps ne savent pas communiquer autrement que par de rares gestes. Même leur

prière devient automatique: c'est la prière dite par des gens qui refusent la communication en récitant des formules apprises, traduites par des voix "chevrotantes, usées, suppliantes" (T, n° 17).

La métamorphose qui s'opère au niveau des sons dans la ferme où travaillent les Bougie, se situe dans le prolongement de la parole retrouvée: "Il entendrait chanter le coq", et de la musique: "Quelle musique ce serait". Et si les "marteaux cognent [et] font résonner l'air", le contexte joyeux dans lequel ces bruits surgissent leur prête sans doute une connotation positive. Le contexte auditif de la terre des Bougie n'est évidemment pas esquissé sur fond de silence. Il est tout simplement ouvert. (T, n° 23).

Somme toute, la description de la trajectoire sonore dans La Scouine s'effectue au moyen de métaphores qui puisent au silence une image de nature dysphorique. Le silence est lourd et douloureux, comme la parole étouffée dans la poitrine des paysans. Le silence ne peut traduire l'introspection, la sérénité, la réflexion, les personnages étant privés de ces ressources de la parole intérieure. Ce n'est que vers la fin du récit, dans un paysage ensoleillé où oeuvrent les Bougie que surgit le mot "musique". Le contexte final du roman souligne que cette musique diffère beaucoup de celle qu'entendent Charlot et sa soeur au village (T, n° 22), car cette dernière correspond à la mort, aux "funérailles". Ce qui laisse espérer que la musique qu'écourent les Bougie bat la mesure

d'une chanson autre que celle rendue par la faux, une chanson exprimant le présent, l'avenir, la vie.

TABLEAU III: PARADIGME DE L'OUÏE

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
1	1 1 2 3 3 3 3 4	1 1 1 1 1 1 1 1	a) [...] faisant entendre un sonore glouglou [...] b) Un grand silence régnait. c) Un grondement souterrain [...] sourd roulement de tonnerre se fit entendre. d) Comme lui, les autres l'appaient rapidement. e) [...] les cuillers frappèrent bientôt bruyamment le fond des assiettes vides. f) [...] les voitures [...] passaient [...] avec un bruit de ferrailles et de sabots [...]. g) [...] les chiens [...] jappaient au passage. h) Le silence régnait depuis longtemps.
2	24 24 24 24 24	8 8 8 8 8	a) La Scouine se mit à crier et à gémir [...] b) La Scouine se tordit, redoublant ses cris de détresse. c) C'était une plainte aiguë qui s'envolait [...] d) [...] jetant des cris encore plus perçants [...] e) Elle s'enfuit en faisant entendre des lamentations terrifiantes.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
2	24	8	f) Elle hurlait comme si on eut cherché à l'assassiner.
	24	8	g) [...] s'éloignant avec des cris de cochon que l'on saigne.
3	37	12	... la voix du chien s'entendit terriblement angoissante, plus faible, plus lointaine, ... puis elle se tut.
4	53	17	a) Un grand silence chaud, enveloppant [...] le poussait au sommeil.
	54	17	b) Le silence cependant, n'était pas toujours le même, il semblait pour ainsi dire, mobile, changeant.
	54	17	c) En d'infinitésimales parcelles de secondes il devenait autre, différent.
	54	17	d) Par moments, il était celui d'une nef d'église, après les vêpres, quand les dévotes s'en sont allées de leur pas capitoné.
	54	17	e) D'autres fois, il était celui qui règne dans les confessionnaux où dorment les vieux péchés.
	54	17	f) Parfois encore, c'était le silence aigu, suprême, qui précède les catastrophes, les choses irrémédiables.
	54	17	g) Soudain aussi, le silence était si intense, qu'il donnait l'impression d'un autre silence, d'un abîme vertigineux, du néant.
5	55	17	Le frère et la soeur n'échangeaient pas de paroles de l'après-midi.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
6	63	19	a) Un formidable coup de poing à la mâchoire fut la réponse de Deschamps.
	63	19	b) [...] en faisant entendre un affreux gémissement [...]
7	65	20	a) [...] la pluie tombait [...] chantant [...] sa plainte monotone.
	65	20	b) Et pendant les nuits sombres [...] une petite note aiguë et désolée, d'une inexprimable tristesse, obsédante jusqu'à l'angoisse, le coassement des grenouilles, déchirait les ténèbres.
	65	20	c) En vain, celles-ci semblaient vouloir l'étouffer de leur baillon humide et mou, la plainte, toujours renaissait, obstinée, douloureuse [...]
8	66	20	Du matin au soir, planait sur cette mer de verdure le sonore bourdonnement de l'essaim des machines de fer [...]
9	68	20	La pluie battait la couverture de la grange, chantant sa plainte monotone, et la sempiternelle et lugubre plainte des grenouilles s'entendait comme un appel désespéré.
10	70	21	a) N'ayant rien à dire, Charlot et la Scouine faisaient des milles en silence. Parfois, l'un d'eux jetait une remarque à laquelle l'autre répondait d'un mot ou d'un signe de tête.

N°	PAGES	CHAPITRÉ	LIMITES
10	70	21	b) De temps à autre, et sans s'en rendre compte, Charlot de sa voix aiguë, lançait à son cheval un commandement inintelligible.
11	78	22	Un silence et une tristesse sans nom planaient sur cette campagne.
12	79	22	a) La pierre crissa sinistrement sur l'acier [...]
	79	22	b) Le froid grincement ressemblait à une plainte douloureuse et jamais entendue [...]
	79	22	c) C'était la Chanson de la Faulx, une chanson qui disait le rude travail de tous les jours, les continuelles privations, les soucis pour conserver la terre ingrate, l'avenir incertain, la vieillesse lamentable, une vie de bête de somme; puis la fin, la mort, pauvre et nu comme en naissant, et le même lot de misères laissé en héritage aux enfants sortis de son sang, qui perpétueront la race des éternels exploités de la glèbe.
	79	22	d) La pierre crissa plus douloureusement, et ce fut dans le soir, comme le cri d'une longue agonie.
13	84	24	a) [...] l'une des roues [...] commença à crier.
	84	24	b) Ce ne fut d'abord qu'un léger grincement, court et sourd.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
13	84	24	c) Peu à peu, cependant, il s'accentua, grandit, devint aigu, tourna à une plainte monotone, sans fin, lugubre comme un hurlement de chien dans la nuit.
	84	24	d) C'était, [...] un viol du silence.
	84	24	e) Parfois, un meuglement se faisait entendre.
	84	24	f) Les trois promeneurs avançaient silencieux.
	85	24	g) Et la roue criait, gémissait, comme quelqu'un que l'on torture [...]
	86	24	h) Et toujours la roue criait lamentablement, gémissait comme une âme en détresse laissant entendre une plainte aiguë [...]
	86	24	i) Mais la roue chantait toujours sa complainte.
	87	24	j) Le retour s'effectua en silence et au pas.
87	24	k) Ils avaient encore dans l'oreille le grincement de la roue.	
14	89	25	a) Les autres (veaux) meuglaient très haut.
	89	25	b) [...] se collant à elle et meuglant plus fort.
	89	25	c) C'était alors pendant plusieurs minutes un formidable concert de meuglements.
	90	25	d) Ils (les veaux), renâclaient bruyamment.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
15	93	26	a) Les deux idiots [...] regardaient silencieusement tomber la pluie.
	100	27	b) Le vent, dans les champs de blé d'Inde, jouait des marches funèbres.
16	108	29	[...] elle avait scandalisé les autres par un bruit mal venu et très inconvenant.
17	108	30	a) [...] la Scouine récitait les Ave Maria et [...] les voix chevrotantes usées des autres, répondaient.
	108	30	b) Par les temps calmes, les voix suppliantes s'entendaient au loin.
18	109	30	a) Et les coups de marteau résonnaient lugubrement, ainsi que des glas, dans le soir froid d'automne.
	111	30	b) [...] la barrière [...] grinça douloureusement sur ses gonds rouillés avec une plainte de blessée.
	112	30	c) Vomissant une litanie d'horribles blasphèmes [...]
	112	30	d) [...] la Rougette [...] meuglait longuement [...]
	113	30	e) Elle (Mâço) pleurait avec des gémissements de vieille femme inconsolable.
	113	30	f) La Rougette [...] continuait de faire entendre de longs meuglements.
	114	30	g) Et le souper [...] fut encore plus silencieux que d'habitude.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
19	116	31	a) On entendait alors un court grésille- ment.
	116	31	b) Ses paroles semblaient passer par un obscur, tortueux et glacial souterrain avant d'arriver à ses auditeurs.
20	120	32	a) [les plis du crêpe noir] semblaient contenir des destinées obscures, offrir un sens comme les caractères d'une langue inconnue tracés par une main invisible.
	120	32	b) Cette loque sinistre [...] semblait lancer des appels silencieux, recevoir des messages muets.
21	121	32	a) Des meuglements de vaches par moments déchiraient le silence, appel obscur et incompréhensible jeté dans le vague des ténèbres.
	121	32	b) Et le coassement monotone des grenouilles [...] petite note grêle et métallique, d'une infinie tristesse, montait comme une plainte [...]
	125	33	c) [...] l'anneau en fer de la porte de cave [...] rendit un son lugubre comme un glas.
	125	33	d) Le vieux four [...] ouvrait une bouche béante et noire comme s'il eut voulu crier un suprême adieu.
22	127	34	a) [...] la cloche de l'hospice à la voix lente, triste et voilée, tinte mélancoliquement.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
22	128 128 128 128 130	34 34 34 34 34	b) [...] l'on entend une toux creuse. c) Le silence se fait. d) L'on n'entend plus que le bruit [...] qui s'effrite [...] e) Charlot et la Scouine s'endorment à cette musique. f) [...] on entend sonner le glas pour les funérailles.
23	130 130 130 132	34 34 34 34	a) Il entendrait chanter le coq. b) Quelle musique, ce serait. c) L'on entend les marteaux qui cognent. d) De nouveau, les marteaux font résonner l'air.

CHAPITRE QUATRE

LA VUE

Pour ce qui est du paradigme de la vue, nous soulignons dans La Scouine ce qui est normalement accessible à l'oeil, ce que l'on peut percevoir sur le plan visuel: les personnages, les lieux qu'ils habitent, la nature. Ici ce n'est pas la narration mais la description qui compte. Il est normal que les tropes soutiennent le discours, surtout les comparaisons et les métaphores visuelles qui s'inscrivent fort bien dans le paradigme sensoriel surtout là où l'univers romanesque jouit de l'appui des couleurs.

1. L'acte de voir et la négation du corps: pieds, mains, yeux

En considérant la majorité des personnages du roman, on s'aperçoit qu'ils ne nous sont accessibles qu'à partir d'une vision fragmentaire, morcelée, qui privilégie certaines parties du corps. La perspective semble être limitée aux gestes posés, donc aux pieds, aux mains et aux coudes qui, très souvent sont utilisés comme des armes. L'on voit rarement la figure des personnages comme si la tête ne pouvait figurer parmi les éléments aptes à

fournir un sens à l'être dont part cette vision du monde¹. Dénudés sur le plan spirituel et intellectuel, les personnages ne pensent pas, ils agissent.

C'est ainsi que les mains, premiers organes du tact, et qui dans le roman arrivent en premier lieu dans l'ordre de parution, se présentent d'abord comme un symbole d'agression. La première indication en est la main du père Deschamps, en page liminaire du récit. Son pouce "marque" le pain quotidien (T, n° 1). Et sa main dont le geste est trop rapide, enlève à la bénédiction du pain toute la signification religieuse. L'acte devient automatique. Cette marque accompagne dès lors le motif récurrent du "pain sur". Dans une certaine mesure, la vie des Deschamps de fond en comble semble avoir été marquée d'un destin tragique. La vie entière du père Deschamps est marquée par la tendance de "cogner sur tout le monde et à tout propos" (T, V, n° 38) un autre geste d'agression quasi machinal. Le poing fermé sert à frapper. C'est un signe d'hostilité ou de menace; il s'oppose à "la main tendue, ouverte" (Guiraud, p. 39). Le poing, comme la main fermée, révèle le caractère du père Deschamps, annonce sa pensée qu'il brandit comme une arme, traduisant du même coup les limites de sa personnalité, car

1. Jean-Louis Major, Le Jeu en étoiles, études et essais, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, p. 150. Ce type de vision du monde exprime selon l'auteur "un état de fait collectif [...], une prise de conscience par le bas". En ce qui nous concerne, l'expression dit plus l'absence de conscience qui se manifeste chez les personnages sur le plan physique.

il ne semble pouvoir communiquer pleinement que par le "coup de poing" (p. 63). Ce trait est aussi propre à d'autres personnages de la famille Deschamps. Paulima devient agressive, le poignet "collé contre la cuisse" (T, n° 14), lorsqu'elle résiste à l'institutrice. Au chapitre de la dévastation du verger, les fils du père Deschamps qui en sont responsables, forts de leur vengeance, commettent aussi un assaut contre leurs parents au moyen de la main qui prend de l'importance dans tout ce qu'on voit.

Parfois la nature déguisée appuie les gestes des "mains ennemies" (T, n° 18). Tantôt la main de l'agresseur est anonyme, comme celle de l'Irlandais qu'on ne rencontre que très brièvement mais dont le trait distinctif réside dans l'image de ses "mains couvertes de verrues" (T, n° 25), qui tombent comme des massues sur le père Deschamps. Mais parfois aussi la main sert à signifier une forme de désarmement, de résignation, ce dont témoigne le poignet de Charlot, lorsqu'il le laisse "reposer inerte" (T, n° 22). L'impuissance s'ajoute à la sémantique de la main non agressive dans la séquence du vieux Pauvre: cette main "enflée, bleuie, tremblotante" (T, n° 19)² est vulnérable et impuissante devant la cruauté de la Scouine.

Dans la sémiologie gestuelle, la main ouverte, synonyme de générosité, ne paraît pas dans le tableau qui renseigne sur la

2 Voir à ce sujet Thuong VUONG-RIDDICK, op. cit., p. 121, qui étudie la fonction agresseur-victime dans La Scouine.

famille Deschamps. L'expression donner "un coup de main" manifestant une volonté de venir en aide, n'apparaît qu'au moment où Charlot retourne à l'ancienne terre paternelle deux ans après la mort de son père. Cette scène fournit le spectacle nouveau d'une main ouverte car "Charlot s'offre à donner un coup de main" (p. 132). Avant l'installation au village, nous avons vu la main de Charlot seulement dans l'expression d'un geste inutile lorsque "[...] pour tuer le temps [il s'arrache] les piquants de chardons qui lui bourraient les mains" (T, n° 23).

C'est ensuite sur les pieds que se pose le regard. L'on a d'abord pu comprendre ce qui animait les gestes du père Deschamps, mais le roman s'ouvre également sur une description de la mère. Ce sont les pieds de Mâço, pesant "lourdement", qui renvoient à son être écrasé sous le poids de son corps énorme. Mais l'écrasement souligné au niveau du corps révèle aussi le poids de son existence, de sa servitude, de sa vie de "bête de somme". Cette image de la mère, dont le lecteur ne peut se défaire, marque tristement l'impossibilité physique et mentale de fuir, de secouer le joug d'un destin qui mène inévitablement à la violence et à la mort que chantait la faulx.

Le pied, comme la main, devient aussi symbole d'agression ou de résignation. Le personnage de Tofile Lambert manifeste sa rage par un "violent coup de pied" (voir T, V, n° 37) dans les reins de son frère, désarmé par un handicap mental. Mais l'on voit aussi

l'impuissance du frère dans ses "pieds nus écorchés" (p. 95) qui ne peuvent donc pas le protéger contre l'assaut du frère aîné. Mais lorsque les pieds sont recouverts ils soulignent un rapport de force qui, dans le contexte où vivent les Deschamps, mène à la violence. Sans connaître ce détail, l'on ne saurait comprendre l'importance du chapitre XXVIII totalement centré sur l'histoire des "bottines" que Paulima cherche à s'approprier, et l'attention particulière accordée à la "bottine" que Caroline perd pour ensuite la retrouver après avoir pleuré abondamment. Somme toute, le pied, par métonymie, "assure le contact avec un territoire dont il symbolise moins la possession que l'occupation avec l'intention de le défendre" (Guiraud, p. 53). Force est de constater toutefois que le territoire des Deschamps sera perdu sans doute parce que le père devenu impotent, dans sa vieillesse, ne peut plus poser de gestes d'agression. Charlot d'ailleurs a "une jambe et un bras [...] brisés" et cet homme infirme que l'on affuble du sobriquet "le Cassé" ne pourra lui non plus prendre la relève du père.

Puisque nous ne voyons que rarement la tête des personnages, il va sans dire que la description de leurs yeux est également rare. Les yeux par lesquels se manifestent les sentiments (voir Guiraud, p. 36-37) ne sont décrits chez les membres de la famille Deschamps que pour manifester un vice quelconque. "L'éclair dans les yeux" de Paulima (p. 40) suffit pour indiquer sa cruauté envers le vieillard dont elle réussit à soutirer le dernier "sou". L'ava-

rice de Clarinda et de François Potvin se révèle aussi dans leurs "yeux luisants" (p. 10).

Cependant, le paradigme visuel se confirme parfois par la présence d'une figure agréable dont les yeux laissent paraître des sentiments plus nobles. Ces personnages sont cependant rares et la description en demeure floue. À titre d'exemple, Eugénie, une compagne de classe des bessones, dont les "yeux noirs posséd[ent] un charme, une attirance irrésistibles" (T, n° 8): ce regard semble appartenir, de par sa "blancheur de clair de lune" (T, n° 8), à un univers sidéral plutôt qu'à la sphère humaine. Eugénie disparaît d'ailleurs de l'univers des Deschamps sans trop laisser de trace. Il en est également ainsi de la description de la jolie institutrice qui est vite évacuée de ces parages rustiques où elle a tenté d'apporter un brin de civilité. Bien que sa voix et sa figure révèlent des traits positifs (T, n° 13), la vraie personnalité de ce personnage demeure dans le brouillard d'une description vague. On doit deviner les messages des yeux à l'image de la figure somme toute attachante.

À défaut de l'oeil humain, les sentiments sont souvent reflétés par les yeux des animaux. Comparés à des "étoiles d'or" (T, n° 17), les yeux du chien que Paulima noie, ces yeux qui s'éteignent, laissent deviner plus d'humanité que n'en possède la Scouine. Parallèlement, la bonté et la douceur sont des qualités possibles non

dans l'oeil humain, mais à travers le regard "bon et doux" des vaches (T, n° 33).

En outre, les images saintes qui meublent le décor de la maison des Deschamps sont seules à inspirer le contraire de la muflerie, de la cruauté inhumaine qui sont le propre des mangeurs de pain "sur". En fait, le "Sacré-Coeur de Jésus" (p. 112) qui semble contempler la dévastation du verger "à l'air bon [et] sa figure est douce et sereine" (p. 112):

Ainsi, dans la temporalité des Deschamps, se forme de proche en proche une structure conceptuelle qui prend sa source dans une image négative de la puissance physique étant donné que la volonté qu'elle recouvre s'inscrit dans une perspective sanguinaire. La dialectique de l'ouvert et du fermé quant aux mains, ainsi que celle du coup reçu et donné par les pieds, indique que la signification visuelle de ces mouvements du corps est contestée. La raison en est peut-être que la plupart des personnages sont incapables d'éprouver des sentiments autres que la rage et la vengeance: la quasi absence de l'oeil humain en est le reflet. D'autant plus que la tête, siège de la raison est presque absente de la description des personnages; cela explique peut-être que lorsque le corps n'est pas l'objet d'une vision métonymique, il est le lieu d'une mutilation. Du portrait de Bagon, le lecteur gardera l'impression d'une "laideur grandiose" qui le défigure: tête de mégacéphale, teint jaune, bouche édentée, voilà autant de traits

qui versent dans une métaphore agricole qui récupère la plupart de ses traits et en fait non plus un homme mais un champ ravagé et stérile (T, n° 5).

Quant à Mâço et Urgèle Deschamps dont nous avons remarqué les pieds lourds et le pouce traçant un signe de ~~croix~~, leur description finit très vite par basculer dans la métaphore animale. Défigurée par un ventre "énorme" (T, n° 4), Mâço dont le goître, d'abord comparé à une "ballant de cloche" (T, n° 4) dégénère en un "pis de vache", (T, n° 34) vers la fin du récit. Pour sa part, le père Deschamps sera défiguré par la maladie et la vieillesse. Suite à la scène où Bagon "châtre" les veaux de Paulima, à son tour, Urgèle est comparé à "un animal qu'on vient de châtrer" (T, n° 36).

Cette transformation se remarque également chez Paulima dont l'image, à l'âge adulte, donne plutôt l'impression d'une travestie: "À seize ans, la Scouine était une grande fille, ou plutôt un grand garçon. Elle avait en effet la carrure, la taille, la figure, l'expression, les gestes, les manières et la voix d'un homme" (T, n° 15). Par conséquent, bien que la description n'utilise pas de traits animaux, sauf, évidemment l'allusion à la mouffette inscrite dans le nom, la Scouine, cette fille se rapproche de ses veaux dont elle pourrait pratiquement être la mère ou la maîtresse: "Elle venait à l'aimer autant qu'un de ses frères, mieux même, finissait par éprouver pour lui une sollicitude presque maternelle" (T, V, n° 35).

Rien de positif non plus dans le portrait de Charlot: comme on le sait, son infirmité ne lui permet qu'un seul contact intime en plus de la peau de buffle au grenier, avec l'Irlandaise dans la noirceur d'une grange. Son regard semble déboucher sur une stérilité qui justifie à la fin du roman la référence à la "maigre poule noire [dont les oeufs sont] apparemment non fécondés" (p. 124).

Deux scènes en relation d'opposition se présentent à l'esprit dans le paradigme visuel. D'une part, la dévastation du verger, d'autre part, la reconstruction de la ferme par les Bougie. Si l'on se reporte au premier élément, le vocabulaire forme un réseau de verbes, de substantifs et d'épithètes reliés au champ sémantique de l'assassinat de l'homme et la destruction de la nature qui l'entoure. Dans le deuxième cas, le paysage devient ensoleillé et ouvert sur l'infini.

Lors de la dévastation du verger, l'image du "pain sur" réunit d'abord les idées de "haine", de "crime", de "meurtre" (p. 112); ces idées se retrouvent ensuite centrées sur l'homme: "heurter de la tête", "saisir à la gorge", "à demi étranglée", "estomac délabré" (p. 112). Tout semble situé sous le signe d'une violence qui continue: "L'oeuvre de destruction recommença" (p. 112); la pomme a été "rongée par les vers" (p. 113), les racines du cerisier "cédaient, craquaient, cassaient, s'arrachaient" (p. 113). Le vocabulaire qui décrivait d'abord la nature, se regroupe vite en métaphore pour englober l'homme "écartelé" (p. 113) et ses

sentiments: "Mâço avait la sensation qu'on lui arrachait le coeur, les entrailles. Elle pleurait, elle pleurait sans fin, [...] tout cela était dévasté [...]" (p. 113). La dernière étape de cette scène renvoie à une image sanguinaire où "le soleil ensanglait [sic] [...] et le Sacré-Coeur semblait saigner, saigner [...] vouloir saigner toujours [...]" (p. 114).

Au moment de l'arrivée des Bougie sur la ferme des Deschamps, l'activité de l'homme se situe au pôle opposé de la scène du verger: "Les uns charroient du fumier, d'autres labourent, celui-ci répare une clôture, celui-là plante des pommiers. En voici un qui se bâtit une remise, et un autre qui répare un pont sur un fossé [...]. Partout, c'est le travail, l'activité, la vie. Et la ferme se dresse comme un foyer radieux dans un paysage accueillant ouvert sur l'infini.

Ces deux genres d'activité regroupent, en quelque sorte, sur le plan visuel, les personnages du blanc et du noir. Car les Bougie semblent aussi lumineux que le décor dans lequel ils paraissent. Les membres de la famille Bougie accèdent à notre regard par un portrait mental. Il n'est pas nécessaire de dresser un parallèle entre le corps et l'esprit car ils ne sont pas décrits physiquement. Mais leur personnalité se perçoit à travers le paraître. Le père Bougie semble bien affable car il "adresse le bonjour [à Charlot et] s'informe de sa santé" (p. 132). Son attitude envers Charlot, l'accueil chaleureux qu'il lui témoigne,

reflètent assez bien une personnalité agréable surtout par voie de contraste avec Urgèle Deschamps qui cognaît sur "tout le monde". La mère Bougie semble douée d'une personnalité tout aussi rayonnante: "vive, plaisante, aimable [...]" (p. 132) capable de secouer le joug du pain "lourd et indigeste" puisque le pain qu'elle prépare est "blanc, léger et savoureux" (p. 133). Quant aux enfants, la fille Zéphirine et le fils sont tout simplement vus à l'oeuvre, formant avec leurs parents une équipe dont tous les membres sont en parfait accord. Le noyau familial est ainsi reconstitué dans un décor où les personnages semblent en harmonie avec la nature (T, n° 41).

2. La sémantique des couleurs. Ombre et lumière

Dans La Scouine, une dialectique des couleurs se manifeste par un jeu de contrastes qui se vérifie à différents niveaux de l'espace visuel. D'abord le noir et le blanc dans les descriptions des personnages. Les épithètes qualifiant Eugénie "blanche de cette blancheur de clair de lune" (T, n° 8), et l'institutrice "blonde" (T, n° 13) et le vieux Pauvre "à longs cheveux blancs" (T, n° 19), illustrent un rapport d'antithèse avec les "mains noires" (T, n° 12) ainsi qu'avec l'ensemble des personnages qui font partie de cette "génération de mains sales" (p. 117) qui ont "vécu sans se voir, [et qui meurent] sans se voir [...]" (T, n° 39). La majorité des personnages semble figurée sous le signe du noir, couleur prédominante du roman. Les ténèbres intellectuelles ayant été

désignées au niveau du corps sont aussi remarquables dans les lieux que dans les personnages qui les habitent.

Réduite pratiquement à la cuisine³, la maison des Deschamps prend la couleur de ses propriétaires. La lumière y est menacée par une ombre vague: "l'ombre écrasait le faible jet de lumière" (T, n° 3). À l'opposé de cet endroit, existe la chambre de l'institutrice qui reflète les traits de celle-ci au moyen de "cierges allumés, à la flamme blanche et douce [...]" (T, n° 9). Toutefois, l'ombre réussit à pénétrer cette pièce par le biais de la comparaison. En un clin d'oeil, il ne s'agit plus d'une simple chambre, mais d'une "chambre mortuaire" (T, n° 9), inscrite dans le champ sémantique de la mort. D'ailleurs, il semblerait que dans le roman, les lieux et la nature métaphorisent les détails d'un cortège funéraire avant même qu'il ne soit question de mort, comme une sorte de présage visuel du destin macabre des Deschamps. Ainsi, les nuages épousent la forme du "corbillard" (T, n° 25) au même titre que la voiture portant le mobilier des Deschamps lors de leur départ (T, n° 46). La maison de la défunte (T, n° 29) finit, elle aussi, par avoir un "air de deuil". Dans le même ordre d'idées, nous remarquons l'évocation de l'abîme, qui, dans bien des cas, s'apparente à la fosse du cimetière. Or, le puits où l'on noie le chien est "profond et sombre" (T, n° 17). On voit également

3 Jean-Louis Major, *op. cit.*, p. 150. "Pour les personnages du groupe Parti pris, la maison est [...] le lieu où l'on est coincé, où l'on marque d'espace". Cette idée semble convenir à plusieurs des habitations dans La Scouine.

Charlot "savourent" la "sensation d'être entraîné vers l'abîme, de sentir le vide" (T, n° 21). Métaphorisée par des images de deuil, d'abîme, de corbillard, de salon mortuaire, la mort du père est annoncée bien avant qu'elle ne s'actualise. Guère différentes des images funéraires qui les ont précédées, sont les représentations concrètes de la mort du père Deschamps: "long crêpe noir", "corbillard", "chevaux caparaçonnés de noir", "grand trou" (T, n°s 40-41). Mais l'atmosphère de noirceur naissant dès le début du roman dans la maison du père, s'étend au cosmos, aux étoiles "lointaines" (T, n° 41). Dans cette scène de mort, le paroxysme du noir est doublement signifié au niveau de la temporalité: "La nuit noire écrasait la campagne" (T, n° 41). Il semble toujours faire nuit dans ce roman. Lorsque Charlot a son unique expérience sexuelle pendant "une nuit noire" (T, n° 27), la métaphore fait écho aux ténèbres du début des temps: "avant la création du soleil et des autres mondes satellaires" (T, n° 28).

Comme nous l'avons remarqué au premier chapitre, le repas qui revient vingt-huit fois dans le texte se fait surtout à l'heure du soir. Et c'est un soir, à la fin du roman, que Charlot rêve au repas qu'il prenait "avant d'aller se coucher" (p. 134). Dans la description de la mort de Caroline, le romancier insiste sur ce moment de la journée quand "les ténèbres affolaient" (T, n° 32) les enfants. Lors de la mort du père, c'est dans "la nuit [...] les ténèbres" (T, n° 40) que se situe la description. Il serait

valable d'affirmer que la noirceur est indissociable du thème de la mort et des images récurrentes de la nuit.

S'il ne fait pas nuit véritablement, la métaphore l'appelle pour désigner les ténèbres intellectuelles. Bien que la tête soit peu mentionnée, lorsque le père Deschamps vieillit, l'on accède à ses pensées brouillées, comparées au "soir dans la nature" (T, n° 35). Parallèlement, l'oncle Jérémie parle difficilement car ses pensées traduisent "un obscur, tortueux et glacial souterrain" (T, n° 35). À la manière d'un leitmotiv, l'opposition de l'ombre et de la clarté traverse le récit de La Scouine. C'est ainsi que les mains noires des jumelles se juxtaposent à "la nappe blanche de la sainte table" (T, n° 12). Les gants qu'elles portent lors de la première communion seront vite "marqués par de larges taches noires" (T, n° 11). Le chien "noir" des Deschamps a des "yeux d'or" (T, n° 16) et dans "la profondeur du puits, ses yeux semblaient deux étoiles [alors que] les étoiles d'or s'éteignirent, glissèrent à l'abîme" (T, n° 17). Les allusions constantes à l'étoile, au sein de l'univers ombrageux des Deschamps, apparaissent comme l'image d'une quête impossible, du moins quand on songe au Pauvre, trompé par la Scouine, et qui "chercherait en vain l'Étoile Mystérieuse qui ne luira jamais pour lui" (T, n° 19). Ce n'est pas au village que les couleurs s'éclaircissent, car "l'hospice gris [...] l'eau boueuse [et les] masses d'ombre" (T, n° 47), meublent à eux seuls le décor à la portée du regard de la Scouine, de Charlot et de leur mère.

Le jaune, synonyme dans le roman de vieillissement, d'usure ou d'impureté, devient une couleur de nature péjorative. On se rappelle l'anecdote du "chausson jadis blanc, mais jauni par un long usage" (T, n° 20). Tandis que le mobilier qui suit Charlot dans sa nouvelle demeure avait "jauni" (T, n° 43). Jaune est aussi le sofa où dort régulièrement Charlot (T, n°s 24, 42, 53). Enfin l'étoile au "regard louche, mauvais" (T, n° 41) est de cette couleur jaune qui prend quelque peu la valeur que lui prête la noirceur.

La description des ténèbres marquant les personnages et les lieux, se tisse une image de destruction visuelle couleur de sang. Interrogeons d'abord le récit de la naissance des jumelles, sur lequel s'ouvre le roman (T, n° 7). Le sang qui marque la naissance n'a aucune valeur négative en soi mais en contexte, une valeur négative s'installe puisque le sang est mêlé aux "eaux sales" (T, n° 7). D'ailleurs, la description de la naissance du personnage doit se voir en parallèle à l'épisode de la castration des veaux avec lequel elle entretient des similitudes: "une boule de chair rouge apparut [...] Bagon la lança sur le tas de fumier" (p. 92). Ainsi donc, le sang humain et le sang de l'animal ont un sort commun. Par ce phénomène d'association, l'animal est de plain-pied avec l'humain. Sans aborder la symbolique d'un Bachelard, la couleur du sang signifie ici, par rapport à la saleté, la décomposition bien plus que le symbole de vie souvent associé au sang de la natalité. Ce qui sous-tend l'image sanguinaire au

chapitre de la dévastation du verger semble être du même ordre. L'incendie du soleil couchant est à prendre ici dans une valeur opposée au signe de vie car le "Sacré-Coeur semblait [...] vouloir saigner toujours" (p. 114). La mort du père Deschamps entretient également une correspondance à ce niveau. Le soleil encore une fois semble suggérer, par la sémantique de l'incendie, le rappel de la mort: "des reflets d'incendie à la fenêtre [...] ensanglantèrent" (T, n° 40) le lit de mort du père. Dans le champ visuel, la famille Deschamps occupe un espace qui s'oppose à celui des Bougie. Aussitôt que les Deschamps quittent le terroir, les objets de la ferme se mettent à briller. "Le soc luisant fendait le sol" (T, n° 45). Dans la rêverie de Charlot qui récupère seulement des choses absentes de la vie qu'il avait eue, paraissent la hache dont Charlot s'imagine voir "la lame luire au soleil [et les] copeaux blonds" (T, n° 48). Après le rêve, Charlot fait face à la réalité des Bougie. Et cette réalité correspond au rêve dans l'ordre de la luminosité qui associe la couleur à la recherche du temps perdu. Dans l'entourage des Bougie "l'air est lumineux" (T, n° 49). Non plus réduit à une pièce mal éclairée, l'espace de la maison paraît s'ouvrir à l'extérieur puisqu'aucune allusion n'est faite à son exigüité, dans une scène d'activité où même "les marteaux [...] luisent au soleil" (T, n° 51).

Enfin, c'est l'image du pain qui constitue l'opposition fondamentale du blanc et du noir, de la vie et de la mort, car le pain des Deschamps, on s'en souvient, est "marqué d'une large tache

noire. Cette tâche suit les Deschamps, au jour le jour, et se juxtapose au pain "blond" qui, au contraire, fournit une métaphore de vie au domaine nouveau des Bougie.

Si l'on passe en revue les contours visuels du roman de Laberge, on ne peut faire autrement qu'insister sur un certain symbolisme qui se dégage des formes, des couleurs et des scènes montrant des paysages et des personnages. Nous pensons au verger ravagé, à la maison de Charlot pourrissant dans la solitude, à la noirceur qui se complait dans des paysages tristes, aux personnages dont le corps témoigne, par sa laideur, de quelque inévitable fatalité. À vrai dire tout converge vers le noir dans La Scouine. Mais la noirceur ne deviendra pas totale car dans le XXXIV^e chapitre du roman, s'installera une luminosité qui renverse la logique de la structure initiale qui semblait tendre vers un univers clos et sans ouverture sur la lumière.

TABLEAU IV: PARADIGME DE LA VUE

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
1	1	1	Son pouce laissait sur chaque tranche une large tache noire.
2	1	1	L'autre bout de la table à peine éclairé, et le reste de la chambre disparaissait dans une ombre vague.
3	1	1	Mâco [...] avec son ventre énorme et son goitre semblable à un ballant de cloche qui lui retombait sur la poitrine [...]
4	2	1	Dans la pièce où l'ombre écrasait le faible jet de lumière [...]
5	2	1	L'homme de peine, très petit, était d'une laideur grandiose. Une tête énorme de mégacéphale surmontait un tronc très court, paraissait devoir l'écraser de son poids. Ce chef presque complètement dépourvu de cheveux, ressemblait à une aride butte de sable sur laquelle ne poussent que quelques brins d'herbe. La picotte avait outrageusement labouré ses traits et son teint était celui d'un homme souffrant de la jaunisse. Ajoutons qu'il était borgne. Sa bouche édentée ne laissait voir [...] que quelques chicots gâtés et noirs comme des souches.

N ^o	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
6	4	1	Les pieds de Mâco[...] pesaient plus lourdement [...] traînaient [...].
7	5	1	[...] les jeunes virent une mare de sang à l'endroit où [...] on jetait les eaux sales.
8	7	2	Très blanche de cette blancheur de clair de lune particulière à certaines religieuses ayant passé quelques années enfermées dans un cloître, blancheur rehaussée, exagérée par d'abondants cheveux châtain foncé, Eugénie avait une figure d'infine douceur qu'illuminait à des minutes précieuses, un fin et discret sourire. Son air était modeste, timide, et ses yeux noirs possédaient un charme, une attirance irrésistibles.
9	8	2	Décorée avec un goût pieux, l'étroite et modeste pièce avait une apparence de chapelle. Des images du Sacré-Coeur de Jésus, du Sacré-Coeur de Marie [...] étaient épinglées aux murs. Sur la haute commode brune, recouverte de toile blanche, des branches fleuries de pruniers, placées dans des vases en porcelaine, de chaque côté d'une statuette de la Vierge [...] Des cierges allumés, à la flamme blanche et douce, créaient une atmosphère religieuse [...] comme dans une chambre mortuaire.
10	10	3	[...] De leurs grandes dents malpropres
11	17	6	[...] Les gants de coton étaient marqués de larges taches noires.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
12	16	6	C'est avec ces mains noires que [...] elles prirent la nappe blanche de la sainte table.
13	21	8	Mlle Lèveillé, la nouvelle institutrice était blonde et mince et plutôt jolie dans sa robe de mérino bleu. Une boucle de velours noir attachée à ses cheveux lui donnait un air coquet. Sa voix était douce et sympathique comme sa figure.
14	24	8	[...] le bout des doigts, le poignet collé contre la cuisse [...]
15	30	10	À seize ans, la Scouine était une grande fille ou plutôt un grand garçon. Elle avait [...] la carrure, la taille, la figure, l'expression, les gestes, les manières et la voix d'un homme.
16	36	12	Et toujours, il était suivi d'un petit chien noir aux yeux d'or qui trottaient aux côtés du chariot.
17	37	12	Dans la profondeur sombre du puits, ses yeux semblaient deux étoiles, ou deux cierges à lumière vacillante. [...] Et les étoiles d'or s'éteignirent, glissèrent à l'abîme.
18	38	13	[Le vent] comme des mains malfaisantes, ennemies [...]

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
19	38 38 40	13 13 13	[...] à longs cheveux blancs [...] Le vieux Pauvre semble un mage qui chercherait en vain l'Étoile Mystérieuse qui ne luiira jamais pour lui [...] [...] une main enflée, bleuie et tremblotante [...]
20	44	14	[...] un chausson jadis blanc, mais jauni par un long usage.
21	45	15	(Charlot) [...] savourait la sensation d'être entraîné vers l'abîme, de sentir le vide se faire sous sa poitrine.
22	45	15	Il (Charlot) laissait son poing reposer inerte, et il le regardait s'enfoncer graduellement, disparaître [...]
23	55	17	[...] Charlot [...] s'arrachait les piquants de chardons qui lui bourraient les mains.
24	60	18	[...] le vieux sofa jaune [...]
25	63	19	[...] un Irlandais, d'une malpropreté repoussante, aux mains couvertes de verrues [...]
26	65	20	[...] le ciel devenait noir, menaçant, et de gros nuages en forme de corbillards [...]

No.	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
27	65	20	[...] pendant les nuits sombres, sans étoiles [...]
28	67	20	Elle ne rentra qu'à la nuit noire [...]
29	68	20	Une solitude immense et des ténèbres profondes, épaisses comme celles qui durent exister avant la création du soleil et des autres mondes stellaires, enveloppaient les deux êtres.
30	71	21	La bonne vieille maison [...] avait un air de deuil. Son âme paraissait s'en être allée [...]
31	80	22	Les feux [...] avaient laissé çà et là de grandes taches grises [...]
32	80	22	Les pieux [...] comme une longue procession de moines.
33	82	23	[...] les ténèbres les affolaient.
34	84	24	Des vaches [...] regardant [...] de leurs yeux bons et doux.
35	110	30	[...] son goitre énorme, semblable à un pis de vache, ballant sur la poitrine.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
36	116	31	[...] un obscur, tortueux et glacial souterrain [...]
37	118	32	[...] comme un animal qu'on vient de châtrer [...]
38	118	32	Dans sa tête, les choses s'embrouillaient, se confondaient, comme le soir dans la nature, lorsque vient la nuit.
39	119	32	[...] ceinturé d'une courroie en cuir prise à un harnais [...]
40	120	32	On a vécu sans se voir, on peut bien mourir sans se voir [...]
31	131	32	Des reflets d'incendie à la fenêtre [...] ensanglantait le vieux lit. Un long crêpe noir barra le seuil [...] Cette loque sinistre flottant dans la nuit [...] Dans les ténèbres, la mince étoffe paraissait s'animer, devenir une chose vivante, fantastique, véritable vision de rêve.
42	121	32	Une étoile jaune dardait son regard louche, mauvais [...] Pas une seule lumière ne brillait aux fenêtres [...] La nuit écrasait la campagne [...] Vers les lointaines étoiles [...] On l'enfouit dans un grand trou.
43	124	33	[...] le sofa jaune [...]

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
44	124	33	Ils quittaient le vieux logis où ils avaient jauni [...]
45	124	33	[...] une maigre poule noire couvait [...] sur une demi-douzaine d'ocufs [...] non fécondés.
46	125	33	[...] le vieux four [...] ouvrait une bouche béante et noire. [...] Le soc luisant fendait le sol [...]
47	125	33	Sa charge [...] donnait [...] l'aspect d'un corbillard.
48	127	34	[...] l'hospice-gris [...] [...] une eau boueuse, verdâtre, presque croupissante. [...] curieuses masses d'ombre [...]
49	129	34	[La hache semble] luire au soleil [...] [...] les copeaux blonds [...]
50	130	34	[...] l'air lumineux [...]
51	132	34	La croûte est de la belle couleur du blé et la mie est blanche [...]

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
52	134	34	[...] les marteaux [...] luisent au soleil [...]
53	134	34	[...] les piles de pain blanc [...]
54	134	34	[...] dans le vieux sofa jaune [...]

CHAPITRE CINQ

LE TOUCHER

La nature travaille à rétablir
ce que l'homme ne cesse de détruire.

Buffon

On aura remarqué, dans les analyses de l'espace visuel, les nombreux renvois au chapitre présent. Également, on aura recours aux notations visuelles dans l'analyse à laquelle nous nous livrons maintenant. Indubitablement, le domaine sensoriel en général entre en ligne de compte lorsqu'il s'agit d'examiner le thème de la violence qui s'inscrit dans la lignée du tact sur le plan gestuel. En précisant le paradigme du toucher, il serait faux de ne pas tenir compte, occasionnellement, d'éléments sensoriels témoignant de la présence des autres sens.

Le toucher est le sens du contact, et par conséquent, de la distance entre les choses et les êtres. Le contact physique par le tact fonctionne peut-être comme un élément de synthèse entre les paradigmes du goût, de l'ouïe, de l'odorat et de la vue. De là découle le vocabulaire du toucher dans toutes ses modalités. Plus directement associé au visuel, il en devient le point de mire de nos réflexions.

Comme nous l'avons explicité sous la rubrique du visuel, les gestes d'agression posés avec la main et le pied désignent, en majeure partie, le rapport qu'entretiennent entre eux les personnages de la famille Deschamps. Bien que vue brièvement, la famille Bougie, peinte au travail, pose aussi des gestes qui s'opèrent par la main. Mais leur activité s'inscrit seulement dans le sens d'une reconstruction dont la violence est exclue.

1. L'univers du "pain sur"

Il va sans dire que l'image du "pain sur" qualifié sur le plan visuel par une "large tache noire", partage aussi le sens du tact. Il est l'objet d'une marque, car il est marqué du signe de la "rédemption" (T, n° 1). Premier geste d'agression tactile, le pain des Deschamps à partir duquel le roman s'élabore, et qui encadre l'espace du vocabulaire sensoriel, souligne donc le temps de la violence tactile. Le mot rédemption entre ainsi dans une perspective contraire à sa signification religieuse ou autre. Car il s'agit plutôt d'une perte que d'un rachat comme nous le constatons à mesure que l'événement sensoriel progresse au rythme de la répétition provoquant l'intensification de cette marque qui scande l'univers de La Scouine.

Le pain marqué d'une croix appelle la notion d'écrasement qui se vérifie au niveau visuel: "l'ombre écrasait la lumière" (T, n° 2). Cette idée se remarque plus loin dans la description du

personnage de Bagon. Ce dernier possède une tête de "mégacéphale [qui semble] l'écraser de son poids" (T, n° 3). À ce sujet l'on a déjà remarqué le portrait physique de Mâço dont les pieds "pèsent lourdement" (T, IV, n°). Pour ce qui est de Charlot, le même trait d'identification est repéré par l'image de son handicap physique signalé de façon conséquente par le sobriquet "Le Cassé" (T, n° 25). D'ailleurs, il ne tombe pas, il "s'écrase [...] sur le sol" (T, n° 25). L'apparence de la Scouine nous laisse aussi croire qu'elle a été déformée par la nature. Dans cette interdépendance du visuel et du tactile, Bagon "le Coupeur" est un sujet évocateur (T, n° 3). L'activité de ce personnage est concentrée sous le thème de la castration, mutilation freudienne du mâle et qui se rattache à l'image de la stérilité sur laquelle débouche également le regard (T, IV, n° 44). Chez les Deschamps, l'activité agricole est presque toujours déplacée de son contexte pour signifier une forme de mutilation. Quant à Bagon, ses traits sont "labouré[s] par la picotte" (T, IV, n° 5). Dans un autre contexte, les bancs d'école où s'assoient les jumelles Deschamps ne sont pas seulement décrits par le visuel, car ils sont "tachés d'encre [mais également] labourés [...] d'inscriptions au canif" (T, n° 5). Par extension métaphorique, le père Deschamps n'échappe pas à cette association puisqu'il est d'une part comparé à "l'animal que l'on mène à l'abattoir" (T, n° 27), et d'autre part, à l'animal "qu'on vient de châtrer" (T, n° 40). Parallèlement, l'image que s'approprie la description d'Urgèle Deschamps à l'âge de la vieillesse va dans le même sens car il est "ceinturé d'une courroie en cuir prise à un harnais" (T, n° 40).

L'espace visuel tient compte d'une altération du monde extérieur aux personnages. Le thème de la violence rejoint celui de la blessure dans l'identification de la "terre [sur laquelle] les feux avaient laissé [...] de grandes taches grises semblables à des plaies; [elle] paraissait comme rongée par un cancer" (T, n° 31).

Le cosmos se retrouve aussi parmi les motifs susceptibles d'encadrer une certaine violence. L'atmosphère d'hostilité propre au récit des Deschamps englobe les étoiles. Nous songeons, entre autres, à cette "étoile jaune [qui] dardait son regard" (T, IV, n°) sur la demeure où venait d'expirer le père Deschamps. Quand ce n'est pas l'étoile qui participe de l'agression, "la nuit noire écras[e] la campagne".

L'habitation, toujours dans l'interdépendance tactile-visuelle, est identifiée assez souvent au moyen d'une forme d'agression. La maison de la défunte quant à elle, laisse voir "les blessures géantes des carreaux brisés [alors que] le château écrasait [cette] humble demeure" (T, n° 29). Des images analogues se retrouvent dans la description de la maison "l'air bossue" (T, n° 9) que l'on entrevoit pendant le chapitre au sujet de la visite de l'évêque, ainsi que cette "petite maison basse, écrasée sur elle-même comme un vieillard centenaire" (T, n° 31).

2. L'odorat, l'ouïe et le tact

Pour ce qui est de la corrélation, entre l'odorat et le tact, sous le thème de la violence, l'exemple le plus frappant réside sans doute dans l'expérience olfactive que Charlot vit dans son grenier où il est entouré d'odeurs fortes qui "assaillaient" (p. 54) ses narines. Mais par une logique inverse sur le plan de la signification, Charlot, au chapitre final, respire une odeur qui lui "caresse" (p. 131) les narines. Le même verbe souligne ailleurs l'agression olfactive au sein de la nature où "une odeur de charogne [...] assaillait les passants sur les routes" (p. 35). D'autre part, rappelons que dès le titre du roman on aperçoit en filigrane du récit le principe de l'agression de l'odorat par des effluves nauséabonds.

Au troisième chapitre de notre analyse, nous avons remarqué de nombreux "cris" de la part des personnages, des animaux et des choses. À l'origine de ces cris qui se résorbent souvent en "complainte monotone", surgissant sur fond de silence, se situe parfois la "pluie [...] battant les fenêtres [et] la couverture de la grange" (T, n° 28). Dans ce dernier cas, la violence de la pluie agit comme toile de fond sonore à l'expérience sexuelle de Charlot rendue elle aussi, comme nous le verrons, en termes d'attaque. Parfois même, la mutilation s'opère strictement dans l'espace entre des images visuelles et tactiles. L'activité sensorielle

orchestre, à ce titre, l'interaction agresseur-victime. Et l'ouïe s'érige en tortionnaire lorsque le "coassement des grenouilles [...] déchirait les ténèbres" (T, n° 22). Dans le même ordre d'idée, la roue qui sert d'instrument à la Chanson de la Faulx, "criait, gémissait, comme quelqu'un que l'on torture" (T, III, n°). À certains moments aussi, l'ouïe s'attaque métaphoriquement au silence comme si l'on tentait de mettre fin à l'expression de la violence. Par un "hurlement de chien dans la nuit, [...] un viol du silence" (T, n° 33), la brutalité sonore sur le plan du tact se cristallise dans la représentation de l'acte sexuel sous les espèces d'un combat sans la notion d'amour.

Organe du tact, la main peut être légère ou lourde; dans le premier cas elle caresse et flatte, dans le second, elle frappe [...]; le caractère symbolique de ce dernier geste... - gifle ou fessée - n'a pas pour fonction de blesser, mais de châtier. (Guiraud, p. 51).

Deux formes principales se partagent le discours tactile dans le roman: l'agression physique de la part des personnages et celle qui est propre à leur espace extérieur. Dans le sens contraire, la tendresse, autre manifestation du tact, absente d'ailleurs des trente-trois premiers chapitres du roman, (comme tout ce qui est agréable), apparaît surtout au chapitre XXXIV, par l'espèce de bien-être matériel et spirituel dans lequel vit la famille Bougie par le truchement d'un vocabulaire tactile se rapportant à la non violence. Mais si l'on suit le trajet chronologique du discours tactile, c'est d'abord la violence qui se manifeste pour ne

prendre fin, qu'après la scène du départ. L'analyse du vaste lexique de la violence tactile s'organise autour du champ sémantique du "coup". Le "coup", dans ses différentes expressions dans le roman, garde principalement le sens concret que lui attribue le dictionnaire: "Mouvement par lequel un corps vient en heurter un autre; impression produite par ce qui heurte"¹. Pour les Deschamps et leurs semblables, la communication se limite à des coups portés, qui constituent dans le texte autant de séquences très visuelles. Le père Deschamps, nous l'avons vu, s'exprime souvent par le "coup de poing" (T, n° 27). Tofile Lambert traduit, comme on le sait déjà, ses sentiments par des "coups de pieds [...], en lançant des "coups sur les épaules et les jambes" (T, n° 37). La Scouine, plutôt garçonnière, obtient ce qu'elle désire, par des "coups de coude et d'épaule" (T, n° 11). Pour sa part, l'institutrice parle avec les "coups de martinet" (T, n° 7). Le coup semble être le principal outil de communication dans l'univers des Deschamps. Le père Deschamps l'utilise pour ouvrir la porte et "flanque un coup de pied dans les planches" (T, n° 21). La faim peut être manifestée par le coup. Ainsi, Piguin, "à grands coups de bêche [...] taille dans l'un des cadavres" (T, n° 38). Ce type de manifestation corporelle devient un mode d'existence d'autant plus que le chien de Tofile Lambert vit de "jeûne éternel et [de] coups" (T, n° 103). Et c'est sans doute, par abstraction d'esprit, ce que vivent

1. Paul ROBERT, Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française, Paris, Société du nouveau Littre, 1978, p. 405.

les frères idiots. La sémantique du coup concerne également le comportement de Bagon, dont le travail est de couper: "le Coupeur de la paroisse [...] supprime des milliers de vies possibles" (T, n° 35). La fréquence de ce mot dans le texte de La Scouine augmente toutefois pour s'intensifier au chapitre de la destruction du verger où les frères Deschamps retournés contre le noyau familial "frapp[ent] à grands coups [et ensuite] à coups redoublés" (T, n° 40).

Le coup est un "body language" nécessaire aux personnages du roman qui s'inscrivent dans la temporalité du "pain sur" comme terme d'une métaphore animale. Ils ne peuvent s'exprimer autrement. La vengeance des garçons contre Paulima consiste à "l'arroser copieusement" (T, n° 8) de pisse pour la châtier. Le mauvais coup est implicite d'ailleurs dans la scène où la Scouine se fait faire la barbe (p. 31).

3. L'expression sexuelle et le sens du tact

Selon Guiraud, "la sexualité [...] [c]'est l'image corporelle, concrète et visible, sur laquelle s'est construite cette partie de la psyché qu'on désigne, traditionnellement, sous le nom de volonté ou activité [...]". L'étymologie montre que désir, plaisir, libido, etc., ont d'abord un sens général et ont pris ensuite leur accepta-

tion sexuelle"². Le sexe n'est pas un sujet à la mode dans La Scouine bien qu'il soit abordé. Encouragés à la violence, et mutilés par le sort et la nature, les personnages du volet Deschamps auront une vie sexuelle à la mesure de leur corps et de leurs sentiments. Charlot, dans son unique expérience sexuelle avec l'Irlandaise, ne peut faire autre que "se ru[er]" comme les animaux de la ferme (T, n° 28). Toutefois, le verbe "se ruer" devient dans certains contextes, l'expression d'une violence exacerbée. La vraie lutte éclate pour la première fois au moment des élections et déborde le vocabulaire relié au coup. Les mots s'intègrent dans la série suivante: "coups de poings", "se ruer", "recevoir une botte", "étouffer", "lutter", "croc-en-jambe", "mordre", "casser", "s'écrouler sur", "démolir", "fouetter", "meurtrir", "étouffer" (T, n° 27). Le contexte du verbe "se ruer", souvent doublé d'un vocabulaire d'injure est donc contaminé par le thème de la violence dont il ne peut vraiment se départir. Cependant l'on doit admettre également que les racines étymologiques de "volonté" et "d'activité" du vocabulaire érotique dont parle Guiraud sont plus en cause ici que la notion de plaisir. Sans compter que l'aventure de Charlot sera sa dernière: lorsque de rares personnages se permettent des plaisirs tactiles, l'expérience est vite avortée. Bagon se livre à la masturbation traduite en termes euphémiques "jouissant solitairement" (T, n° 28), mais une autre épreuve

2 Pierre GUIRAUD, Sémiologie de la sexualité. Essai de glosso-analyse, Paris, Payot, 1978, p. 92.

tactile atténué son plaisir: "Les mouches piquaient avec acharnement"(T, n° 28). Pour ce qui est de Charlot qui aime bien laisser "le blé froid lui glisser sur la peau qui devenait sèche et glisse comme une pièce de métal polie par un long frottement" (T, n° 19), la comparaison agricole "le soc d'une charrue après le premier jour de labour" (T, n° 19) que l'on sait être négative en contexte empêche l'érotisme qui aurait pu sous-tendre l'image en question. La Scouine elle aussi se permet de vivre une singulière volupté à sentir "la langue râpeuse (des veaux) lui lécher la main et les doigts" (T, n° 35). Mais le lexique à connotation sexuelle, "charger", "se frotter", "se coller", "donner à téter", "sentir" (T, n° 35), subit aussi l'influence du champ sémantique de la violence tactile, car les veaux préférés de Paulima se feront "châtrer" (T, n° 36). Et Paulima "éprouv[era] l'impression d'avoir vu s'accomplir un meurtre" (T, n° 36).

Dépourvus de psychologie, de sexualité et de communication interpersonnelle, les êtres qui se meuvent dans La Scouine, subissent l'agression et la font subir. T. Vuong-Riddick³ en déduit de par cette structure dichotomique, une forme de dualité "sado-masochique". La notion d'agression ou d'écrasement trouve cependant dans le roman plusieurs formes. Nous avons déjà entrevu qu'une espèce de progression s'actualisait au niveau des gestes physiques. Nous percevons également que ce phénomène est évident dans la description des lieux, souvent exigus, qu'ils habitent et qui

3 Thuong VUONG-RIDDICK, op. cit., p. 124.

sont le reflet de l'abattement de l'homme. Mais sur le plan tactile, le sort souvent contraire engendre la brutalité. Ainsi, le père Gagner, suppliant l'évêque de le guérir, se fait "éclabousser" par le carosse de ce dernier, tandis que l'évêque perd sa mitre dans une "bourrasque" (p. 20). Au chapitre qui se clôt sur la noyade du chien (chap. 12), le Taon, dans un accès de rage, frappe sa jument "avec acharnement [...] lui démolissant les côtes" (T, n° 14). En retour, "la foudre tomb[e] sur un pommier" (T, n° 15), et "Charlot se cass[e] une jambe" (T, n° 16). Le vieux Pauvre, quant à lui, ne semble pas mériter que "le vent irrespectueux et brutal le soufflette à la figure" (T, n° 18). Ce que d'autres subiront (T, n° 22).

Le mot "battre" dans la lignée de la violence accuse d'ailleurs sa présence à l'intérieur du roman. D'abord pour signifier le harcèlement moral, Deschamps est "battu en brèche par sa femme" (T, n° 24). Et la peur que les enfants de Caroline éprouvent est signifiée par le même verbe. "La terreur battait à la charge [...] les fouettait" (T, n° 32).

Au chapitre XXI, pendant l'exposition au village, le mot d'ordre est la violence. Même la nature des jeux auxquels participent les gens de la fête semble avoir été choisie pratiquement pour contribuer à la sémiologie du "frapper". Si l'on s'intéresse au jeu "frapper le nègre" (T, n° 30), il n'y a rien d'étonnant. D'ailleurs, il est assez normal que cette galerie de personnages à

Ma Flaubert "repoussaient les autres et se faisaient eux-mêmes bousculer par les autres [...] et que les conducteurs [...] fouettaient leurs chevaux [...]" (T, n° 30). Cette scène où les gestes d'agression sont posés et reposés en un mouvement circulaire, où le sujet agit pour ensuite subir, ne va pas sans échos avec la bousculade des veaux de Paulima s'acharnant à dépasser, à éliminer la concurrence à l'heure du repas pendant lequel "les plus forts charg[eaient] les plus faibles" (T, n° 35), soulignant encore une fois le rapport étroit entre l'homme et la bête.

4. Le temps tué et le temps ressuscité

Si les personnages de l'univers existant avant l'avènement des Bougie sont marqués par une forme de destruction et d'auto-destruction de soi et de l'autre, ne serait-ce que par le paradigme sensoriel, la démarche ultime de cette espèce de pulsion de mort dont les Deschamps et leurs semblables ne sont pas conscients, ne saurait être rendue plus clairement que par le verbe "tuer". Certains personnages de fait, se consacrent, pour combler leur vide existentiel, à "tuer le temps [...] des après-midis de dimanche" (T, n° 23) comme le fait Charlot dans un geste habituel, sans signification peut-être, en "s'arrach[ant] les piquants de chardons qui lui bourraient les mains" (T, n° 23). Mais que Charlot songe à le faire de nouveau, une fois arrivé au village où il se demande "comment il pourra bien tuer le temps" (T, n° 44), signifie

bien plus que l'expression dans son acception large. Car il pourrait s'agir ici de la temporalité du pain "sur et amer" dans lequel Charlot a vécu et qui, si on peut se permettre une déduction de ce genre, a été tué au moment où surgit la phrase meurtrière, "Ce fut le dernier repas au pain sur et amer, marqué d'une croix" (p. 124).. Et l'espace contenu à l'intérieur du récit sensoriel, dont le pain, noyau sensoriel concentrique, est le symbole, a du même "coup" été annihilé. Ce qui explique peut-être que la forme saillante du roman dans le passage du passé au présent, soit due à la discontinuité sensorielle du pôle spatio-temporel orientant les trente-trois premiers chapitres du roman. La mauvaise odeur de La Scouine, le goût "sur et amer" du pain qui explique pourquoi "l'estomac [est] délabré" (T, I, n° 119), le silence de la voix humaine, et l'univers des ténèbres n'existent plus car le temps qui leur donnait vie a été "tué".

Le temps est retrouvé ailleurs toutefois, à travers le paradigme du toucher au coeur de la campagne où vivent, dans un discours rapporté au présent, la famille Bougie, nouveaux propriétaire de la ferme où, auparavant, Charlot "À mesure que s'écoulaient les années, [...] devenait plus irritable, plus bourru. Sa vie s'écoula morne et plate entre son père, sa mère, et sa soeur" (p. 60). Le joug est défait semble-t-il avec son départ au village. "Tout le monde travaillait. Seuls, la Scouine, Mâço et Charlot s'en allaient..." (p. 126). Ainsi, le passé meurt progressivement. Mais, avec l'arrivée à la ferme d'une famille nouvelle,

l'activité agricole renaît, la vie renaît dans une signification positive, liée aux "semailles futures" (p. 126). Dans un contexte de renouvellement où la vie se fortifie, les Bougie reprennent une activité sensorielle tactile, délimitée par "le travail, l'activité, la vie" (T, n° 41). Par conséquent, la signification des verbes "fendre", "labourer", "réparer", "planter" suggèrent par la métamorphose de l'espace, un glissement sémantique vers un désir de reconstruction, de vie retrouvée.

Ⓟ
Tout ce qui relève du toucher dans son interdépendance avec les autres sens et avec l'appui du contexte des Deschamps, est conçu dans des termes complètement négatifs. C'est la conséquence d'une activité et d'une volonté de puissance qui consistent à réduire les rapports entre individus à une situation d'offense et d'offensive, d'absence de plaisir, d'écrasement. La jouissance physique, comme l'amour, n'est pas possible. Elle le sera peut-être dans l'avenir des Bougie car au moins le sentiment semble être rendu à Charlot au chapitre XXXIV: "jamais de sa vie, il n'a éprouvé une si grande émotion" (p. 131). À l'instar du travail de reconstruction qui s'effectue à la ferme, la notion de puissance semble avoir été évincée par la disparition de l'adversaire, du combat, par la métamorphose du code de destruction. Le nouveau système d'expression tactile le manifeste.

TABLEAU V: PARADIGME DU TOUCHER

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
1	1	1	[Le pain du souper] marqué du signe de la rédemption [...]
2	2	1	[...] L'ombre écrasait le faible jet de lumière
3	2 2	1 1	a) Il se nommait Baptiste Bagon dit le Coupeur. b) Une tête énorme de mégacéphale [...] paraissait devoir l'écraser de son poids.
4	6	2	[...] il (Deschamps) cognait.
5	7	2	[...] toutes labourées d'inscriptions au canif et tachées d'encre.
6	7	2	Comprimée, étouffée [...] cette jeunesse [...]
7	8	2	[...] la maîtresse [...] lui avait administré cinq coups de martinet sur chaque main.
8	14	5	[...] les garçons [...] l'arrosèrent copieusement.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
9	19	7	Une pauvre maison noire, l'air bossue [...]
10	20	7	Le père Gagnon fut copieusement éclaboussé par le carrosse [de l'évêque] qui passait.
11	27	9	La Scouine [...] rend[ait] généreusement coups de coude et d'épaule [...]
12	33	11	Ton beu t'a-t-il assez corné?
13	35	12	Le charbon avait effroyablement décimé les troupeaux [...]
14	36	12	<p>a) Le Taon avait frappé la bête avec acharnement [...] lui cinglant les oreilles de grands coups de fouet.</p> <p>b) Il [...] subissait les horions comme il aurait essuyé une averse.</p> <p>c) Il (le Taon) s'était attaqué au cadavre [...] lui démolissant les côtes de ses lourdes bottes.</p>
15	36	12	La foudre tomba sur un pommier.
16	36	12	Charlot se cassa une jambe [...]
17	37	12	[...] (la Scouine) alla le (chien) jeter dans un puits [...]

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
18	38	13	Le vent [...] brutal le soufflette à la figure [...] comme des mains malfaisantes.
19	45	15	<p>[...] il (Charlot) savourait la sensation d'être entraîné vers l'abîme, de sentir le vide se faire sous sa poitrine [...]</p> <p>[...] il laissait son poing reposer inerte [...] et il le regardait s'enfoncer [...] disparaître avec le froment.</p> <p>[...] il tenait sa main dans la crevasse, laissait le blé froid lui glisser sur la peau qui devenait sèche et lisse comme une pièce de métal polie par un long frottement, le soc d'une charrue après le premier jour de labour.</p>
20	46	15	<p>a) [...] l'on heurta, [...] l'on ébranla la contre-porte.</p> <p>b) [...] l'on frappa [...]</p> <p>c) [...] un choc plus violent [...] secoua les vitres.</p> <p>d) [...] Deschamps flanqua un coup de pied dans les planches.</p>
21	47	15	Le curé s'étouffait [...]
22	49	16	Le vieux Gendron s'est noyé [...] L'un des enfants [...] s'est ébouillanté. Il a les mains et les bras tout cuits.
23	55	17	[...] Charlot, pour tuer le temps [...]

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
24	55	17	Deschamps, battu en brèche pas sa femme [...]
25	57 57 57 57	17 17 17 17	a) [...] Charlot [...] alla s'écraser sur le sol. b) [...] Charlot avait trois côtes, une jambe et un bras de brisés. c) Il resta infirme. d) [...] ses frères le surnommèrent le Cassé.
26	59	18	La pluie, le froid, l'humidité, la (la maison) rongèrent [...] accomplirent leur oeuvre de destruction.
27	63 63 63 63 63 63 63 63	19 19 19 19 19 19 19 19	a) Un [...] coup de poing à la mâchoire [...] b) Les deux autres se ruèrent sur le Canadien [...] c) [...] le premier reçut dans le bas ventre une botte [...] d) Le troisième [...] avait saisi Deschamps à la gorge et tentait de l'étouffer. e) Une lutte corps à corps [...] f) Un croc-en-jambe [...] g) [...] celui-ci lui mordit féroce-ment un doigt. h) [...] Deschamps [...] lui cass[a] [...] une demi-douzaine de dents.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
27	63	19	i) Deschamps put croire [...] qu'un mur de brique s'écroulait sur lui [...]
	63	19	j) [...] une dizaine d'Anglais [...] le démolissaient avec leurs poings et leurs pieds.
	64	19	k) [...] un autre lui passa un câble au cou [...]
	64	19	l) [...] le chef fouetta le cheval [...] traînant Deschamps derrière le char comme un animal que l'on conduit à l'abattoir.
	64	19	m) Moulé, essoufflé, nu-tête, la figure tuméfiée et sanglante, les côtes, les jambes et les reins meurtris (Deschamps).
	64	19	n) [...] Deschamps râlait, à moitié étouffé [...]
28	65	20	a) [...] de gros [nuages] crevaient sur la campagne [...] la noyaient.
	65	20	b) Le coassement des grenouilles [...] déchirait le ténèbres.
	65	20	c) [...] la pluie [...] battait les fenêtres [...]
	66	20	d) [...] un homme s'était pendu.
	66	20	e) [...] la paix et le calme étaient [...] brisés, hachés [...]
	67	20	f) [...] les mouches piquaient avec un acharnement féroce.
	68	20	g) [Bagon] jouissait solitairement. La pluie battait la couverture de la grange [...]
	68	20	h) [...] Charlot se rua.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
29	71	21	(la maison) [...] les blessures béantes des carreaux brisés. Et le chateau <u>écrasait</u> l'humble demeure.
30	74	21	a) Le démon du jeu harcelait les spectateurs.
	75	21	b) [...] frappez le nègre [...]
	76	21	c) La faim commençait sérieusement à se faire sentir, mais le frère et la soeur préférèrent se passer de manger [...]
	77	22	d) Les nouveaux arrivants repoussaient les autres et se faisaient eux-mêmes bousculer par les autres.
	77	22	e) Les conducteurs [...] fouettaient leurs chevaux [...]
31	77	22	a) [...] une petite maison basse [...] <u>écrasée</u> sur elle-même [...]
	79	22	b) [...] la figure mangée par la petite vérole [...] les Picotés [...]
	78	22	c) Les longues journées de labeur et la fatalité l'avaient courbé.
	78	22	d) Il se déhanchait à chaque effort.
	80	22	e) Les feux [...] avaient laissé [...] de grandes taches grises semblables à des plaies [...]
	80	22	f) [...] la terre paraissait comme rongée par un cancer [...]

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES.
31	80	22	g) [...] les clôtures avaient été consumées et des pieux calcinés [...]
32	81	23	[...] la peur était entrée dans leur cerveau [...] y battait la charge, [...] fouettait ces jeunes êtres sans défense.
33	84	24	Le hurlement de chien dans la nuit. C'était [...] un viol du silence.
34	86	24	[...] il était devenu le Coupeur, le châtreur des bêtes des champs. Et, de par son métier, il avait supprimé des milliers de vies possibles.
35	89 89 89 89 89	25 25 25 25 25	a) [...] les plus forts chargeant les plus faibles. les veaux [...] se tétaiement longuement les oreilles, [...] b) D'autres se frottaient le museau contre les jambes de la Scouine. c) [...] se collant à elle. d) [...] la Scouine se mettait la main dans le lait, et donnait ses doigts à téter à l'animal. e) [...] la Scouine éprouvait une singulière volupté à sentir la langue râpeuse lui lécher la main et les doigts.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
36	91	25	a) Depuis vingt-cinq ans au moins, [...] il châtrait, châtrait, sans remords, détruisant l'oeuvre de la nature avec la sérénité que procure une besogne qui rapporte.
	91	25	b) Le veau s'attaqua à cette friandise à grands coups de langue.
	92	25	c) L'animal mutilé fut détaché [...]
	92	25	d) [...] la Scouine [...] éprouvait l'impression d'avoir vu s'accomplir un meurtre.
37	93	26	a) [...] le Schno, s'emparant d'une fourche d'acier, et s'en servant comme d'un dard, embrocha l'un des petites bêtes [...]
	93	26	b) le Schno reçut dans les reins un violent coup de pied [...]
	94	26	c) [...] il (Tofile) se rua sur son frère renversé [...] Piguin et le Schno [...] pénétrés par la pluie [...]
	94	26	d) [...] le Schno saignait toujours à la bouche et portait maintenant une marque bleue à la jambe.
	95	26	e) [...] Tofile [...] leur lança [...] quatre à cinq coups sur les épaules et les jambes [...]
	96	26	f) [...] la faim lui torturant les entrailles [...]
	97	26	g) À grands coups de bêche, Piguin tailla dans l'un des cadavres.
	97	26	h) L'insolation dont il avait été frappé la veille l'avait tué.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
37	101	27	i) [où] les attendait l'un le jeûne éternel et les coups [...]
38	109 111 111 111 112 112 112 112 112-113 112-113 112-113 112-113	30 30 30 30 30 30 30 30 30 30 30 30	a) Raclor [...] avait dans l'âme un violent désir de vengeance. b) Rageusement, elle (la Scouine) se mit à taper sur les têtes des clous. c) De sa hache, il (Tifa) frappait à grands coups. d) Tifa frappait à coups redoublés [...] e) [...] il se rua sur son frère. f) Tifa la (Mâço) bouscula, la rejeta en arrière. g) Tifa la (la Scouine) saisit à la gorge et la lâcha que râlant et à demi étranglée. h) [...] l'estomac (du père) délabré par le pain sur et amer. i) [...] vieux Deschamps [...] qui cognait sur tout le monde et à tout propos. j) L'oeuvre de destruction recommença. k) La hache s'attaqua aux arbres fruitiers [...] l) Ce fut ensuite un pommier. m) Elle (la pomme) était rongée par les vers. n) [...] les racines de l'arbuste cédaient, craquaient, cassaient, s'arrachaient, comme les membres d'un homme que l'on aurait écartelé.

N°	PAGES	CHAPITRE	LIMITES
38	112-113	30	o) Mâço avait la sensation qu'on lui arrachait le coeur, les entrailles.
	112-113	30	p) Tout cela avait été rasé, dévasté [...] par la main de ses fils.
39	117	31	[...] un antique jeu de cartes dépareillées, écornées, déchirées, tachées, par toute une génération de mains sales.
40	118	32	a) Comme un animal qu'on vient de châtrer. (le père)
	118	32	b) [...] lui était [...] vieux, cassé, fini [...]
	118	32	c) [...] ceinturé d'une courroie en cuir prise à un harnais [...]
41	132	34	Les uns charriaient du fumier, d'autres labouraient, celui-ci répare une clôture, celui-là plante les pommiers. En voici un qui se bâtit une remise, et un autre qui répare un pont sur un fossé. Partout, c'est le travail, l'activité, la vie.

CONCLUSION

Nous voici donc ramenée à notre point de départ, le récit gustatif, le temps du "pain sur, [...] lourd comme du sable, [...] marqué d'une croix" (p. 4), qui a servi de cadre temporel à notre entreprise de définition de l'espace sensoriel de La Scouine d'Albert Laberge.

L'analyse du paradigme du "pain sur", nous a fourni une structure temporelle essentiellement itérative si nous nous rappelons la définition qu'en donne Genette. L'aspect singulatif du "pain sur" garantit, tout en marquant des arrêts dans l'itération, une progression de la temporalité sensorielle. C'est d'ailleurs à l'examen de cette forme singulative que prend par moments le récit gustatif, que l'événement sensoriel se fixe autour du soir, temps du rêve, ou plus précisément du cauchemar. Par extension métaphorique, la dimension répétitive du récit en question nous conduit à le voir sous un aspect relativement "singulatif" par rapport à la fréquence avec laquelle se répètent les innombrables repas sur le plan de l'histoire. La métaphore du cauchemar rendue par l'idée du pain "sur et amer" nous permet d'entrevoir le paradoxe du singulier et du pluriel. Le cauchemar reste avec le récit au moyen des formes singulatives mais, dans un autre sens, il semble vouloir se reproduire "ad eternam", par les valeurs itératives. L'utilisation

alternée de l'imparfait et du passé simple pour la séquence gustative devient d'autant plus intéressante que l'imparfait lui a permis de se répéter à travers le roman suivant le rythme de la structure d'ingestion quotidienne du "pain sur"; tandis que le passé simple a saisi la temporalité itérative du pain pour la fixer par moments en tableaux d'ingestion.

C'est grâce au passé simple, temps du passé lointain, que le temps du goût prend fin: "Ce fut le dernier repas de pain sur et amer marqué d'une croix" (T, I, (a), n° 25). Également, l'utilisation du passé simple dans cette dernière occurrence du "pain sur" accuse l'écart entre le passé et le présent: l'image du pain blond (T, I, n°s 1-4) est rendue uniquement par le temps présent. Le "pain sur" et le "pain blond" sont vus simultanément à la fin du roman. C'est à ce moment que nous comprenons que la perspective temporelle du "pain sur" demeure toujours rétrospective, reconstruite selon le fil de la mémoire qui fait renaître le "pain sur" de façon hallucinante. La représentation itérative du pain blond au moyen du présent prend un aspect d'actualité contemporaine susceptible d'appeler l'idée de continuité. L'opposition des deux séquences gustatives et des deux perceptions du temps révèle alors deux formes d'existence: la souffrance comme mode de vie associée au "pain sur" et l'idée de bien-être que traduit l'image du "pain blond". La dualité temporelle du récit gustatif se remarque aussi au niveau des paradigmes de l'odorat, de l'ouïe, de la vue et du toucher.

L'odorat généralement désagréable dans la temporalité des Deschamps se transforme en parfum dans la séquence du "pain blond". Les odeurs animales appartenant au passé sont vues comme péjoratives par rapport aux odeurs végétales du chapitre final. Les notations olfactives prédominantes dans ce chapitre marquent un parti pris pour la flore et le végétal, odeurs de la nature contre les odeurs de l'homme, de la civilisation. Ainsi l'intolérance du nauséabond traduit une formule d'exorcisme: nommer la puanteur pour l'évincer, faire cesser l'étouffement pour permettre la respiration.

Quant à l'ouïe, le cheminement qui s'est effectué sur le plan sonore semble évoquer le trajet de la parole perdue (étant donné les nombreux silences), vers la parole retrouvée et cristallisée par le verbe "causer". Le silence est si fort que l'on doit chercher les messages auditifs dans les textes en abyme. Mais le silence a été "violé".

Pour ce qui est de la vue, nous avons constaté que la couleur prédominante de la temporalité du "pain sur" était le noir, cette "nuit noire" qui hante les trente-trois premiers chapitres. Le temps du pain blond pour sa part est accentué par une forme de luminosité synonyme de vie, d'espoir. Cette "prise de conscience par le bas", mettant en évidence les armes du corps est remplacée par la description de sentiments plus humains. Sous le règne de la

noirceur, seuls les animaux ont des yeux et la possibilité d'éprouver des sentiments. Et le corps souvent mutilé est privé de sexualité. L'image de la stérilité sur laquelle débouche le regard met fin à la "génération de mains sales", au personnage qui se distingue difficilement de la bête.

Enfin, le paradigme du toucher dans le domaine de l'activité des personnages actualise une structure dialectique fondée sur la destruction/reconstruction de l'univers sensoriel. La première étant surtout reliée à la vie des Deschamps, la deuxième à la vie des Bougie. Ainsi, le temps et l'espace sensoriel de La Scouine semblent dominés par une structure antithétique où se rencontrent la vie et la mort. On peut donc dire que dans le micro-univers entrevu au chapitre final du roman, il y a matière à découvrir une forme d'espoir par le truchement du renversement des valeurs sensorielles. Une évolution se dessine dans le roman, qui prend la forme d'une ouverture sur le monde parce que l'être a réussi à transcender la bête pour accéder à son humanité. En ce sens, notre lecture fait redécouvrir La Scouine d'Albert Laberge par cette activité nécessaire à toute création: la perception sensorielle.

BIBLIOGRAPHIE¹I - OEUVRES D'ALBERT LABERGE

LABERGE, Albert, La Scouine, Montréal, édition privée, Imprimerie Modèle, 1918; [xii], 134 p. - Édition tirée à 60 exemplaires numérotées et autographiées par l'auteur. Le romancier signe: "Albert Laberge, fils de Pierre". III.

Id., La Scouine, Montréal, Réédition - Québec, 1968, [ix], 134 p. Reproduction photographique de la première édition, retirée du commerce peu de temps après sa publication.

Id., La Scouine, Montréal, L'Actuelle, 1972, [viii], 134 p. Plusieurs modifications dans le texte.

Id., La Scouine, [Shawinigan, Anatole Brochu, 1972?], 110 p. Renseignements d'après le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t. II.

Id., Bitter Bread, translated by Conrad Dion, [Toronto], Harvest House, 1977, 128 p. "The French Writers of Canada". Traduction anglaise de La Scouine, présentée d'abord comme thèse de maîtrise, en 1972, à l'Université de Sherbrooke.

Id., La Scouine, roman, Montréal, Quinze, 1980, 142 p. "Presence". La maquette de la couverture: Michel Bédard; illustration: Louisa Nicol.

Id., La Scouine, Montréal, Quinze, 1981, 143 [v] p. "Québec 10/10".

Id., Quand chantait la cigale, Montréal, Édition privée, 1936, 110 p., surtout "Vanitas Vanitatum", p. 79-82.

II - QUELQUES CRITIQUES PORTANT SUR LA SCOUINE

BRUNET, Jacques, Albert Laberge, sa vie et son oeuvre, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969, 176 p.

1 Cette bibliographie ne comprend que les textes utilisés et cités dans notre thèse. Il est à noter que les Presses de l'Université de Montréal publieront une édition critique de La Scouine, préparée par Raul Wyczynski: le lecteur y trouvera une riche bibliographie critique.

PASCAL, Gabrielle, Le Défi d'Albert Laberge, Montréal, Aquila, 1976, 93 p.

VUONG-RIDDICK, Thuong, "Une relecture de La Scouine", dans Voix et Images, vol. 3, n° 1, septembre 1977, p. 116-125.

III - OUVRAGES DE RÉFÉRENCE GÉNÉRAUX

CANTIN, Pierre, Normand HARRINGTON et Jean-Paul HUDON, Bibliographie de la critique de la littérature québécoise dans les revues des XIX^e et XX^e siècles, Ottawa, 1979, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 1979, 5 tomes, x-1254 p., "Documents de travail du Centre de recherche en civilisation canadienne-française", surtout t. 4, "Albert Laberge", p. 656-657.

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal, Fides, 1976.

IV - THÉORIE LITTÉRAIRE

CORBIN, Alain, Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social 18^e - 19^e siècles, Paris, Aubier Montaigne, c1982, 334 p.

DÄLLENBACH, Lucien, Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 253 p., "Poétique".

GENETTE, Gérard, Discours du récit, dans Figures III, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 65-224, "Poétique".

GUIRAUD, Pierre, Le Langage du corps, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 128 p.

Id., Sémiologie de la sexualité, Paris, Payot, 1978, 247 p.

MAJOR, Jean-Louis, Le Jeu en étoile, études et essais, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, 185 p. "Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française".

POUILLON, Jean, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, 281 p.

V - DIVERS

ROBERT, Paul, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Société du Nouveau Littre, c1978, 2171 p.

WAGNER, R.-L. et J. PINCHON, Grammaire du français classique et moderne, Paris, Hachette, c1962, 648 p. "Hachette Université".

LISTE DES TABLEAUX

	PAGES
TABLEAU 1 - Paradigme du récit gustatif (a).....	23-27
(b).....	27-28
TABLEAU 2 - Paradigme de l'odorat.....	48-52
TABLEAU 3 - Paradigme de l'ouïe.....	63-70
TABLEAU 4 - Paradigme de la vue.....	88-95
TABLEAU 5 - Paradigme du toucher.....	110-119

RÉSUMÉ

Le vocabulaire sensoriel qui paraît à la lecture de La Scouine constitue sans doute l'un des aspects les plus intéressants de ce roman d'Albert Laberge. Cette étude a pour objet de découvrir la structure spatio-temporelle et faire voir comment l'événement sensoriel influence les personnages et l'intrigue. L'examen de cette question se déroule en cinq chapitres suivant le cinq sens: le goût, l'ouïe, l'odorat, la vue et le toucher.

L'auteur examine en premier lieu les problèmes que pose le temps romanesque du récit cadre. Il est ensuite amené à voir une autre technique de représentation du temps utilisée dans le roman: la temporalité narrative qui découle des notations gustatives, c'est-à-dire, celles que nous transmet l'image du "pain sur" par rapport au "pain blond". Il peut alors, à partir de ce procès qui se présente sous le mode singulatif/itératif, reconstituer la structure temporelle du récit d'ingestion. La grille d'analyse mise au point dans le Discours du récit par Gérard Genette (Figures 111, Éditions du Seuil, 1972), fournit les concepts nécessaires à cette analyse (chapitre premier).

L'étude se poursuit par une analyse mettant en relief la signification du paradigme de l'odorat qui s'impose dans le roman.

Le Miasme et la jonquille de Alain Corbin (Paris, Éditions du Seuil, 1972) a été d'une aide précieuse à la compréhension de l'univers olfactif.

Dans l'espace sensoriel, l'ouïe (chapitre III) a été examinée au moyen du concept de la mise en abyme, question approfondie par Lucien Dällenbach dans Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme (Paris, Éditions du Seuil, 1977).

La vue (chapitre IV), et le toucher (chapitre V) ont fourni la matière à une étude du langage corporel des personnages, de même que l'odorat et l'ouïe en fait, selon les indications théoriques fournies par Pierre Guiraud, Le Langage du corps (Paris, PUF, 1980). Les résultats de cette analyse, mis en relation avec l'intrigue du récit cadre du roman, montrent comment le vocabulaire sensoriel se moule en événement doué d'un temps et d'un espace. Il sert également à cerner la structure dichotomique de l'oeuvre située entre le noircissement et la désodorisation de l'univers romanesque.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
RECONNAISSANCE	i
CURRICULUM VITAE.....	ii
INTRODUCTION.....	iii
<u>CHAPITRE PREMIER - LE GOÛT.....</u>	<u>1</u>
1. Problèmes de la temporalité narrative.....	1
2. Le temps du "pain sur".....	3
3. Récit du "pain sur" et fréquence narrative.....	5
4. Le récit répétitif ou rituel.....	6
5. Le récit singulatif.....	8
6. Le récit itératif.....	11
7. Le récit pseudo-singulatif.....	16
8. Récit du "pain sur" et formes verbales: définir le passé.....	18
9. Définir le présent.....	20
<u>CHAPITRE DEUX - L'ODORAT.....</u>	<u>30</u>
1. Les messages olfactifs du titre.....	33
2. Les personnages.....	35
3. Les messages olfactifs de l'espace extérieur.....	41

TABLE DES MATIÈRES (suite)

	PAGES
<u>CHAPITRE TROIS - L'OUÏE</u>	53
1. L'aire de la réflexivité.....	53
2. Le poids du silence.....	58
<u>CHAPITRE QUATRE - LA VUE</u>	71
1. L'acte de voir et la négation du corps: pieds, mains, yeux.....	71
2. La sémantique des couleurs. Ombre et lumière.....	81
<u>CHAPITRE CINQ - LE TOUCHER</u>	96
1. L'univers du "pain sur".....	97
2. L'odorat, l'ouïe et le tact.....	100
3. L'expression sexuelle et le sens du tact.....	103
4. Le temps tué et le temps ressuscité.....	107
CONCLUSION.....	120
BIBLIOGRAPHIE.....	124
LISTE DES TABLEAUX.....	127
RÉSUMÉ.....	129