

Nourriture, douceur et désespoir dans *Les grandes marées* de Jacques Poulin

Food, Sweetness and Despair in *Les grandes marées* by Jacques Poulin

Alimento, dulzura y desesperación en *Les grandes marées*, de Jacques Poulin

François Rochon

Volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009

Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037666ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/037666ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rochon, F. (2009). Nourriture, douceur et désespoir dans *Les grandes marées* de Jacques Poulin. *Voix et Images*, 34(3), 81–97. <https://doi.org/10.7202/037666ar>

Résumé de l'article

Thème récurrent de l'univers de Jacques Poulin, présent en particulier dans *Les grandes marées*, la douceur se révèle fort complexe dès lors qu'on en esquisse la portée sur les plans physiologique, psychologique et moral. Si le couple permet à Teddy Bear de trouver à même son tempérament doux une forme d'épanouissement, que le rapport à la nourriture vient figurer, la reconstitution d'une petite société dans l'île Madame invertit sa douceur en handicap qui l'isole et le transforme en bouc émissaire. Au fur et à mesure que l'île se peuple, l'agressivité s'accroît, apparaissant comme un des fondements de toute société. Mode d'être sans valeur, enjeu moral réduit à l'insignifiance, la douceur tenace de Teddy Bear constitue une forme de désespoir qui vient consacrer l'incapacité du personnage à vivre en société.

NOURRITURE, DOUCEUR ET DÉSEPOIR DANS LES *GRANDES MARÉES* DE JACQUES POULIN

+ + +

FRANÇOIS ROCHON

Cégep de Saint-Laurent

Que Teddy Bear, le personnage principal des *Grandes marées*, soit, comme la plupart des personnages de Poulin, un homme doux, dépourvu d'agressivité, au point de paraître passif et même peu viril, se passe de démonstration. La douceur, comme la tendresse, est une des caractéristiques les plus évidentes et les plus ressassées de l'univers de l'auteur, et la critique se fait un devoir de rappeler ce lieu commun inévitable. Or, plutôt que d'être l'expression d'une certaine mièvrerie de la vie sentimentale, la douceur se trouve associée à la mort chez Poulin, comme le dit très explicitement Noël dans *Le cœur de la baleine bleue* : « [L]a mort c'est la dernière étape de la douceur. La mort, c'est la douceur absolue¹. » La mort révèle que la douceur est bien plus qu'une simple disposition de sentiment, plus qu'un trait de caractère ; elle est surtout un état d'esprit, une manière d'être dans le monde, un enjeu d'ordre existentiel duquel peut surgir le désespoir le plus grand. De tous les personnages doux de Poulin, seul Teddy Bear en vient à mourir ; il est le seul à expérimenter ce passage de la douceur à la mort représenté allégoriquement par le refroidissement progressif et irréversible de son corps qui l'amène à ressembler à la statue de pierre de l'île aux Ruaux où il échoue à la toute fin du roman — il est le seul à entrer dans la mort, à laquelle on l'accule par le moyen d'un meurtre symbolique, en raison d'une douceur trop constante et trop entière pour être tolérée par autrui.

Encore faut-il, pour pouvoir saisir comment la douceur mène à la mort, et pourquoi la mort survient sous la forme d'un lynchage dans *Les grandes marées*, en

+ + +

1 Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec », 1987 [1970], p. 195. Les références aux romans de Poulin seront désormais indiquées par des sigles suivis du folio et placés entre parenthèses dans le texte : *GM*, pour *Les grandes marées*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1986, 200 p. ; *VB*, pour *Volkswagen blues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, 290 p. ; *VC*, pour *Le vieux chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1989, 155 p. Mentionnons que même si la critique, tant universitaire que journalistique, ne manque pas de souligner la présence du thème de la douceur chez Poulin, tantôt pour en célébrer les qualités, tantôt pour se distancier d'une lecture considérée comme trop naïve, il n'existe quasi aucune étude portant spécifiquement sur ce thème, à l'exception d'un article de François Ricard publié en 1974, avant la publication des *Grandes marées* : « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », *Liberté*, n° 95-96, octobre-décembre 1974, p. 97-105.

savoir un peu plus sur la douceur elle-même. Son aire sémantique est plutôt vaste, qui va du domaine concret des sens à celui plus abstrait des qualités et des valeurs.

Dérivé du vieux mot *dulz* (doux), provenant étymologiquement du latin *dulcis*, le terme *douceur* concerne d'abord le sens du goût, puis les quatre autres sens. Ce qui est doux est apparenté à ce qui est sucré, comme le miel, et s'oppose ainsi à ce qui est amer, acide, fort ou piquant ; au toucher, il désigne le lisse, le souple, le soyeux, comme peuvent l'être la peau ou un tissu ; à l'ouïe, il renvoie à quelque chose de peu sonore, d'harmonieux ou de mélodieux ; à la vue, il est associé à une lumière peu intense, tamisée ; à l'odorat enfin, il se rapporte à ce qui est peu prononcé ou suave. Le doux est immanquablement agréable, donne un plaisir modéré et délicat, s'oppose à toute sensation forte ou excessive. La douceur de vivre est une forme de bonheur, essentiellement un bien-être, un état de satisfaction dont on peut jouir de façon mesurée et paisible.

Si la douceur appliquée aux choses renvoie à une qualité ou à une propriété d'ordre physiologique, elle définit une qualité ou une propriété d'ordre psychologique lorsqu'elle est appliquée aux personnes. La douceur est ainsi un trait de caractère, une manière d'être et de réagir qui détermine la personnalité psychologique d'un individu : on est doux de tempérament quand on ne heurte ni ne blesse personne, quand on n'impose rien à quiconque, quand on ne se met pas en colère. Être doux, c'est être patient, conciliant, dépourvu d'agressivité, voire inoffensif. Mais la douceur appliquée aux personnes ne renvoie pas seulement à une qualité ou propriété psychologique, elle peut aussi constituer une valeur et ainsi être l'objet d'une recherche et d'une promotion s'effectuant tant dans la vie individuelle que dans la vie sociale. Placée sous le signe de la maîtrise de soi, la douceur s'allie alors aux vertus de tempérance, de tolérance et d'indulgence ; cette attitude, résultant d'un choix délibéré de la conscience, est aux antipodes de l'agressivité instinctuelle et de la violence organisée, non à cause d'une complaisance ou d'une impassibilité devant le mal généré par la brutalité ou la force, mais à cause d'un souci de bonté, de clémence et d'équité. La douceur conçue comme vertu est ainsi une forme d'amour des autres, de philanthropie qui peut être si poussée qu'elle devient désintéressée et même indifférenciée².

Plus qu'un enjeu d'ordre moral ou même qu'une qualité psychologique, la douceur relève dans *Les grandes marées* du monde des sens et en particulier du goût. L'attention portée aux aliments et aux boissons, qui n'est pas loin de l'obsession dans les romans de Poulin, a peut-être à voir avec le caractère enfantin, en apparence puéril, des histoires racontées et encore plus de la narration parfois proche des formes d'écriture associées aux enfants : légende, bande dessinée, récit d'animaux. À la différence du conte, où le boire et le manger ont une importance considérable et se trouvent entés sur des aspects merveilleux, ces deux activités enracinent le

+ + +

2 Pour une réflexion sur la douceur conçue comme vertu, on peut se reporter aux travaux d'André Comte-Sponville (*Petit traité des grandes vertus*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1995, p. 243-255) ainsi qu'à l'étude de Jacqueline de Romilly dont il s'inspire largement : *La douceur dans la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Pluriel », 1979, 346 p.

récit chez Poulin dans un prosaïsme marqué, voire excessif, de la vie quotidienne. Le souci de rapporter ce que les personnages mangent et boivent pourrait bien tenir de ce que Roland Barthes appelle la « notation insignifiante³ » relative à la description dans le cadre de l'esthétique réaliste. Or, l'insignifiant narratif n'a pas pour fonction de créer, purement et simplement, un « effet de réel » chez Poulin : si la notation de maints détails de la vie courante ancre bel et bien l'univers fictif dans l'esthétique réaliste, elle comporte cependant un sens connotatif qui va au-delà du solipsisme littéraire auquel Barthes réduit les marqueurs de l'illusion référentielle. Trop appuyé pour être insignifiant ou n'avoir qu'un sens général, le prosaïsme narratif lié aux aliments et aux boissons constitue un système d'alliances et d'oppositions en fonction duquel le récit rapporte des suites d'actions, construit des significations multiples et explore avec finesse et gravité un certain nombre d'énigmes portant sur le sens même de l'existence⁴.

LE DOUX ET LE PIQUANT

Considérons un exemple lié à une boisson des plus courantes. Quand le patron boit le café offert par Teddy Bear au tout début des *Grandes marées*, rien ne se passe : il accepte « une tasse de café en vitesse » (GM, 10), échange quelques phrases avec son employé et repart aussitôt après avoir « bu [...] d'un trait le reste de son café » (GM, 11). Aucune modification, ni en eux ni entre eux, ne s'est produite, le café n'a opéré aucune transformation sur le plan narratif, tout reste à l'identique — que le patron boive ou ne boive pas ne change rien à rien. Ce tout petit événement, à la limite du non-événement, a au moins le mérite de poser un constat : le patron est pressé, il boit vite et il boit seul. Rien de convivial n'entre ici dans cette activité : la scène

+ + +

3 Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1982, p. 81-90. Barthes s'intéresse à la « notation insignifiante » (p. 82) en posant la question suivante : « tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ? » (p. 83) Barthes répond en assignant à l'insignifiant une fonction connotative purement indicielle : tout ce que produirait l'abondance de détails de la description réaliste, c'est un « effet de réel », en vertu duquel ce qui est noté le serait non en raison de son sens dénotatif mais en raison d'un sens connotatif très général : « supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; [...] c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme. » (p. 89) 4 Dans une étude portant sur l'ensemble des romans de Poulin publiés jusqu'au milieu des années 1980, Ginette Michaud montre bien que son écriture se caractérise notamment par une surabondance de détails qui, repris de texte en texte, donnent une grande cohérence à la fois narrative et thématique à l'œuvre. Elle rappelle fort à propos un aphorisme du professeur Mocassin qui constitue une véritable méthode de lecture : « On ne fait jamais assez attention aux détails. » Voir « Jacques Poulin : petit éloge de la lecture ralentie », François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. 8, 1992, p. 370. Dans « La part des labels et des marchandises dans *Les Grandes Marées* » (*Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 43-50), Yves Thomas excelle à cette méthode : il montre que la notation d'une multitude d'objets sous leur nom de commerce pose le problème du rapport de Teddy à la société de consommation, rapport paradoxal dans la mesure où le personnage cherche à s'en libérer tout en s'y enfonçant toujours davantage.

indique à quel point les deux hommes sont séparés, isolés l'un par rapport à l'autre, n'ayant rien en commun, ne partageant rien non plus, pas même le temps de prendre un café.

Il en va tout autrement de Marie. À peine débarquée dans l'île, où l'« on gèle » (GM, 24), elle demande à Teddy de lui préparer un « bon café » (GM, 26), qu'il fait sur le poêle à bois, de façon à réchauffer du même coup la maison. Cette fois, Teddy accompagne son hôte ; celle-ci boit son café lentement, « à petites gorgées en tenant la tasse au creux de ses deux mains » (GM, 27). Rien ne presse Marie : alors que Teddy prépare le café, « [e]lle se ber[ce] doucement » (GM, 26), près d'une fenêtre, en chantonant ; elle prend le temps de s'entretenir avec Teddy, d'une « voix décidée et douce à la fois » (GM, 24) ; et c'est « doucement » (GM, 25) encore qu'elle parle de chats, l'amitié qu'elle leur voue constituant déjà un point en commun avec le traducteur. Lenteur, chaleur, douceur : cette alliance triple, nouée dès la première rencontre entre Teddy et Marie, marque bien le contraste, à partir d'une scène qui tourne autour d'une tasse de café, avec la froideur expéditive régissant les rapports entre le patron et son employé. Or, cette alliance sert aussi à enraciner les relations entre Teddy et Marie dans l'ordre bien concret du corps et des sens. La douceur, au même titre que la lenteur et la chaleur, constitue bel et bien une propriété physique : ce n'est pas Marie qui est qualifiée de douce, mais sa voix, sa manière de parler comme sa façon de se bercer. Ce n'est qu'après qu'elle a été établie sur le terrain du corps et des sens que la douceur peut comporter une dimension psychologique ; mais là encore elle passe par le corps, elle trouve dans les besoins du corps l'objet d'une sollicitude inquiète. Quand Marie s'apprête à partir pour s'installer à la Maison du Sud, Teddy se préoccupe de savoir comment elle se nourrira : « Et pour le dîner ? [...] Et pour le souper ? » (GM, 28) Et quand il la revoit le lendemain, après les salutations d'usage, il lui pose encore une question à propos de son alimentation : « Avez-vous très faim ? » (GM, 30)

Entre Teddy et Marie s'établit donc dès le début une relation de douceur nourricière réciproque, dans laquelle chacun joue le rôle de mère à l'égard de l'autre. Contrairement au patron, qui assume le rôle paternel de pourvoyeur, en apportant chaque samedi les sacs de provisions, mais en ne préparant ni ne mangeant rien, le couple fait du boire et du manger une forme de bienveillance, d'affection et même de tendresse. Teddy et Marie trouvent dans cette douceur la voie d'une intimité amoureuse. Manger et boire favorisent les rapprochements entre les corps : assis « l'un en face de l'autre » (GM, 47), à une « petite table » (GM, 46) au milieu de laquelle brûlent deux chandelles, ils mangent la tarte aux biscuits Graham ; peu de temps après avoir bu leur « ponce » au gin, ils vont s'asseoir l'un à côté de l'autre sur le lit du bas dans la Maison du Sud ; le matin où elle prépare le petit déjeuner de Teddy, Marie va le rejoindre au lit, se met à le caresser et reçoit de lui un aveu qui a valeur de déclaration amoureuse : « Je me sens toujours bien quand il n'y a pas d'agressivité... Et, quand je suis arrivé ici, dans l'île, il n'y en avait pas du tout. Alors j'étais bien et je pensais... mais depuis que tu es là, c'est encore plus agréable et je ne me suis jamais senti aussi bien de toute ma vie. » (GM, 59-60) Si Teddy trouve dans la vie solitaire une certaine forme de douceur, posée cependant de façon négative, comme simple absence d'agressivité, il en découvre dans la vie à deux une

forme épanouie, qui correspond à un sentiment de plaisir et de bien-être jamais éprouvé encore. C'est dans cette vie à deux, et seulement en elle, que Teddy peut accéder momentanément au bonheur que son patron cherche tant à lui procurer tout au long du roman. L'île fait donc figure, pour un temps, de véritable éden, comme le proclame Marie dans l'épisode du « ponce » au gin : « J'ai même trouvé du miel. C'est le paradis terrestre, ici ! » (GM, 34) Encore une fois, la référence à la nourriture est des plus significatives : le miel, indice par excellence de la vie douce qu'on peut trouver dans l'île, substance sucrée qui se fait le garant symbolique du bonheur, montre bien que ce dernier procède essentiellement de l'expérience à la fois sensorielle et psychologique de la douceur.

À qui ne serait pas tout à fait convaincu de la vérité de cette dernière proposition, il suffit de donner une preuve *a contrario*. On sait que le bonheur est de courte durée dans l'île. L'arrivée de Tête Heureuse, la femme du patron, marque le début du « long processus de dépossession⁵ » auquel Teddy et Marie se trouvent soumis à partir du quatorzième chapitre. Or, l'arrivée de cette femme et plus encore son installation ne font pas, comme l'écrit Pierre Hébert au sujet de l'ensemble des personnages qui envahissent l'île après elle, que « dé cristallise[r] l'espace harmonieux de l'équilibre initial⁶ » reposant sur l'occupation des deux maisons de l'île et sur le sentier qui les relie. En outre, Tête Heureuse perturbe le couple jusque dans son régime alimentaire : non seulement, en bonne « mère poule » (GM, 137), joue-t-elle à la mère nourricière, en s'immisçant du coup dans son intimité amoureuse ; mais brusquement, dans le domaine de la nourriture, elle fait passer ce qui relève du registre du doux à celui du piquant. Le jour même où elle décide de rester dans l'île, obligeant Teddy à céder la Maison du Nord aux deux femmes et à déménager à la Maison du Sud pour pouvoir travailler seul, Tête Heureuse prépare un « spaghetti italien » pour le couple. La recette inventée « spécialement pour eux » (GM, 75) les transforme rapidement, en cours de repas, en « deux dragons » qui ont la gorge en feu :

Ils étaient si fatigués et ils avaient tellement faim qu'ils avalèrent la moitié du spaghetti avant de s'apercevoir que Tête Heureuse avait commis une erreur dans sa recette. Et l'erreur, d'après Marie, était reliée à la distinction que certaines personnes négligeaient de faire entre le piment rouge à saveur piquante et le piment doux qui était vert et s'appelait aussi poivron et pouvait aussi être rouge.

Cette explication, qui défiait les lois ordinaires de la logique, mijota un bon moment dans l'esprit du traducteur. Tout à coup, il y vit plus clair lorsque Marie demanda :

— Est-ce que la gorge te brûle ?

— Je crache le feu ! déclara-t-il avec le sentiment qu'il se laissait aller à un excès de langage.

Elle renchérit :

— On a l'air de deux dragons ! (GM, 76)

+ + +

5 Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997, p. 120. 6 Pierre Hébert, *ouvr. cité*, p. 119-120.

Tout dans ce roman mettant en scène un traducteur qui n'en finit plus de se poser des questions sur le sens des mots est affaire de langage ; les manques et les ratages de celui-ci y sont particulièrement exposés. Dans cet extrait, la confusion lexicale ne porte que sur un seul terme, mais elle est cependant assez forte pour transformer métaphoriquement le couple, qui vivait jusque-là harmonieusement, en bêtes incendiaires ; elle fait même perdre à Teddy sa mesure en l'amenant à commettre « un excès de langage ». En fait, plus qu'une confusion ou une erreur, il s'agit d'une étonnante modification du rapport entre les mots et les choses qui défie, comme le dit si bien le narrateur dans une rare remarque appréciative, « les lois ordinaires de la logique » : le mot ne s'en tient plus à désigner une chose existant à l'extérieur du langage, il se substitue à la chose elle-même, il devient paradoxalement cette chose et en acquiert les propriétés. Ainsi suffit-il que deux aliments aient le même nom pour qu'ils soient confondus, substitués, inversés : en dépit de sa forme et surtout de son goût si différent, le poivron se fait piment.

C'est sur le fond de ce problème de langue que la douceur, considérée dans sa dimension physique, se trouve révoquée dans *Les grandes marées*. L'épanouissement que le couple trouvait dans une relation de réciprocité fondée sur la douceur nourricière ne sera plus possible. D'ailleurs, Teddy et Marie ne feront presque plus à manger ; Tête Heureuse exerce désormais une mainmise de plus en plus complète sur le domaine de la nourriture. L'épisode du spaghetti opère plus qu'une importante transition dans l'histoire du roman, qui perturbe à jamais la dynamique des rapports amoureux liés à la nourriture : le passage du doux au piquant est, en outre, très chargé allégoriquement, non seulement parce qu'il marque bien la fin du bonheur dans l'île, qui reposait jusque-là sur l'expérience physique de la douceur, mais aussi parce qu'il annonce le régime de la violence, du destin malheureux et de la mort expiatoire, dans lequel Teddy sera entraîné dans la suite du roman. Quand Tête Heureuse vient revoir le couple, pour « demand [er] des nouvelles de son spaghetti », Marie récite une histoire en deux temps :

Nul ne peut résister aux flammes qui jaillissent de ses mâchoires. Il a déjà détruit deux armées ; il a dévoré tous nos moutons et nos bestiaux, et ravagé le royaume de mon père. Sauvez-vous pendant qu'il est temps encore, et ne cherchez pas à me défendre !
[...]

Chaque année [...], une jeune fille vient ici se faire dévorer par le monstre, pour l'empêcher de se précipiter sur la ville et de massacrer tous les habitants. Je suis Sabra, la fille du roi, et cette fois le sort est tombé sur moi. Oh ! terreur, il est trop tard pour vous échapper. (GM, 77 ; Poulin souligne.)

De tous les récits de Marie, qui interrompent momentanément le roman à des endroits stratégiques, celui-ci semble bien le plus énigmatique et le plus étranger à l'histoire de Teddy — au point même, à première vue, de paraître tout simplement gratuit et insignifiant. Ainsi constitue-t-il une réponse des plus incongrues à la question de Tête Heureuse sur son spaghetti. Or, ce récit est tout aussi significatif que les autres, notamment ceux de l'île de Saint-Barnabé et du grand Onychoteutis, dans lesquels il est facile de reconnaître Teddy sous la figure allégorique d'un ermite

ou d'un cachalot. En fait, Marie prend appui sur la confusion lexicale entre poivron et piment, en vertu de laquelle le spaghetti de Tête Heureuse a transformé métaphoriquement le couple en dragons, pour passer de la métaphore à un mythe où l'animal fabuleux apparaît comme tel. Le mythe raconte l'échec d'une expiation sans que l'on connaisse la crise qu'elle devait résoudre ni que l'on sache pourquoi le sacrifice échoue. Il rappelle au moins, cependant, le fondement de tout rite d'expiation : la sauvegarde d'une communauté repose sur le sacrifice de l'un de ses membres, qui meurt ainsi pour le bien-être des autres. Le caractère cyclique, régulier, perpétuel de l'expiation, perpétrée en vue de calmer le dragon, montre bien que le rite est une pratique courante, coutumière, parfaitement acceptée dans le royaume. Tout comme la vision du vieil homme de l'île aux Ruaux, donnée quelques chapitres auparavant, constitue une préfiguration du sort qui attend Teddy à la toute fin du roman, le mythe de Marie comporte une valeur prémonitoire de première importance. Cette valeur s'établit en lien avec la pétrification progressive que subit Teddy, qui voit le froid envahir tout son corps et le « glac[er] jusqu'aux os » (*GM*, 200). C'est là le résultat d'une mise à mort que l'ensemble des insulaires commet, après l'avoir secrètement planifiée (chapitre 42), en condamnant Teddy à nager dans les eaux froides du fleuve, en plein mois d'octobre, et à s'exiler à l'île aux Ruaux. Sacrifié sur l'autel de l'utilité, valeur suprême de la petite société nouvellement installée dans l'île Madame, qui voit dans l'approche de l'hiver des temps qui « s'annoncent plus difficiles » et qui considère Teddy comme un fardeau nuisible car il n'est « plus capable de travailler » (*GM*, 198), le traducteur apparaît sous les traits de Sabra que le sort a choisie comme victime expiatoire : tous deux doivent mourir pour le bien commun, sans pouvoir échapper à une condamnation qui ne sanctionne pourtant aucune forme de culpabilité. Ainsi, non seulement l'épisode du spaghetti marque-t-il la fin d'un régime alimentaire dans lequel le doux domine, mais il préfigure aussi un régime d'un tout autre type, celui de la violence, étroitement lié à la vie en société, qui aura finalement raison de toute forme de douceur.

DOUCEUR ET VIOLENCE

Plus il y a de personnages qui s'installent dans l'île, plus il y a de mésententes, de tensions et de conflits, larvés ou ouverts. Les circonstances dans lesquelles les nouveaux habitants arrivent ne sont pas sans annoncer cet état de fait : « tout le monde est arrivé dans l'île au moment des grandes marées » (*GM*, 162), observe Marie, c'est-à-dire lorsque, l'attraction du soleil se conjuguant avec celle de la lune, l'agitation des eaux est à son comble. Le phénomène naturel de la syzygie, qui laisse « sur le rivage de l'île toutes sortes de débris et de déchets » (*GM*, 124), va de pair avec un autre phénomène, relatif à la vie en société : chaque nouvel insulaire se trouve à amplifier le niveau de tension prévalant dans l'île, du fait notamment que celle-ci est de plus en plus peuplée, jusqu'au jour où la violence éclate et se retourne contre l'un d'entre eux.

C'est évidemment Teddy Bear qui souffre le plus de la syzygie tant maritime qu'humaine, non seulement parce qu'on le contraint à l'exil mais parce que chaque

nouvelle arrivée le perturbe toujours davantage dans son travail et dans son existence. Le patron s'en rend compte et, dans sa sollicitude habituelle, lui amène un « homme ordinaire » dont la mission consiste à mettre de l'ordre dans l'île afin que Teddy Bear puisse travailler paisiblement et efficacement, et ainsi être heureux. Mais le remède s'avère plus néfaste que le mal : l'ordre qu'instaure l'Homme Ordinaire se révèle, comme toute forme d'ordre, un mode d'autorité et de pouvoir par lequel un individu ou un groupe cherche à dominer autrui.

De cet ordre, la douceur se trouve rigoureusement exclue et même tout à fait proscrite. Prévaut au contraire ce qu'on pourrait appeler un système axiologique commun aux insulaires dans lequel sont associées l'utilité, l'efficacité, la possessivité, la combativité et l'agressivité. En fonction de ce système, la petite société de l'île finit par correspondre à ce qu'est toute société : un réseau de conflits où des forces, s'affrontant plus ou moins sourdement, instituent des formes d'organisation sociale qui opèrent jusque dans les moindres détails de la vie quotidienne. La plupart des conflits que le roman donne à lire relèvent de trois types de lutte auxquels se livrent les personnages : lutte pour la propriété, lutte pour l'affirmation de soi au sein du groupe et lutte pour la préservation de la cohésion sociale. Chacune montre non seulement que la vie en société repose sur l'agressivité, mais aussi que la douceur conduit irrémédiablement à l'exclusion et à la mort.

De ces trois types de lutte, le premier est sans doute le plus évident : l'île Madame circonscrit un territoire qui devient rapidement l'objet de stratégies en vue de son appropriation et de son organisation. Petite, elle l'est d'autant plus que son « intérieur [est] presque entièrement recouvert par une forêt trop dense pour qu'il [soit] agréable d'y pénétrer » (*GM*, 15-16). On ne voit jamais Teddy entreprendre quelque travail que ce soit visant à agrandir l'espace habitable auquel il est confiné à son arrivée ; avec Marie, il forme un pacte afin de « laisser l'île exactement comme elle est » (*GM*, 60). Il en va différemment des autres personnages. À peine Tête Heureuse est-elle arrivée dans l'île qu'elle en fait rapidement le tour, s'empare d'un sac de couchage aperçu dans la Maison du Sud et ouvre dans la Maison du Nord une boîte de Puss'n Boots pour son chien Candy. Son installation provisoire, qui se fera définitive dans la suite du roman, procède de cette appropriation désinvolte des lieux et des choses : elle force le traducteur à déménager de la Maison du Nord à celle du Sud, marquant le début du rapetissement de l'espace réservé à Teddy, à qui il ne restera plus à la fin qu'une « anfractuosité de rocher » (*GM*, 195) comme refuge. L'installation des autres personnages dans l'île continue l'opération de dépossession entamée par Tête Heureuse. L'île ne cesse de se transformer : l'Auteur, dont les bottes laissent des « traces profondes un peu partout » (*GM*, 109) sur le court de tennis, met abruptement fin à un match qu'il tenait à disputer avec Teddy en « appuyant de tout son poids » (*GM*, 113) sur le filet pour qu'il cède ; l'Homme Ordinaire construit une cabane sur la grève, et Marie doit y emménager alors qu'il lui ravit sa place dans la Maison du Nord ; quant au professeur Mocassin, qui a entrepris des travaux de recherche sur le sentier de l'île allant d'une maison à l'autre, il se propose de « creuser le court de tennis afin de mettre au jour les vestiges d'un tronçon [...] qui, selon lui, ne pouvait manquer de se trouver sous la surface de terre battue » (*GM*, 192). Destruction et éviction vont de pair dans cette entreprise d'appropriation que les

nouveaux habitants vont pousser en toute logique jusqu'à la perpétration d'un meurtre.

Un peu auparavant, dans un chapitre intitulé «La dynamite de groupe», où les personnages sont invités à exprimer leurs sentiments agressifs les uns par rapport aux autres, l'Auteur, encouragé par l'Animateur, révèle à quel point toute appropriation procède inévitablement d'une violence exercée contre autrui. Dans cette scène, non seulement Teddy est-il menacé relativement à son habitat, mais il voit une bonne partie de son univers s'écrouler : «*Fuck ! J'ai pas besoin d'aide pour dire ce que je veux. C'est pas compliqué : je veux avoir la Maison du Sud !*» (GM, 169) La seule objection qu'il formule quant au désir de l'Auteur a trait aux conditions dans lesquelles il devrait travailler s'il déménageait, mais elle est levée brutalement, car l'Animateur lui dit que ses traductions, auxquelles il travaille tant, n'ont jamais été publiées depuis qu'il est dans l'île. «Le patron a acheté un cerveau électronique», lui apprend-il laconiquement : «Il coûte un prix fou, mais il traduit les bandes dessinées en deux minutes. Il s'appelle Atan.» (GM, 173) L'annonce du remplacement du traducteur par une machine signifie bien plus que l'emprise du monde technologique sur l'homme, propre à la société moderne ; elle pousse Teddy à se réfugier dans la cabane de Marie, cédant ainsi la Maison du Sud à l'Auteur qui la réclamait avec force, et consacre l'impossibilité pour le premier insulaire non seulement de vivre en société mais même de pouvoir participer de quelque façon que ce soit à la société.

Ce chapitre est, dans cette perspective, un des plus significatifs en ce qui a trait au clivage entre les attitudes de douceur et de violence. Son titre, déjà, est fort révélateur : le calembour effectué à partir de la notion courante de «dynamique de groupe» laisse entendre que la violence liée à la combativité, et non la douceur liée à l'entente, innerve l'ensemble des rapports que des individus entretiennent dans le cadre d'une communauté régie par des règles. La dynamique sociale constitue ainsi une forme de dynamitage, c'est-à-dire une expérience de violence collective et réciproque qui est non seulement recherchée en tant que telle mais qui se trouve orientée vers la transformation de l'agressivité des individus en une violence partagée et unanime. Réunis sur la grève, les habitants sont invités par l'Animateur, qui a mis pour l'occasion une «tunique de lin», «à former un cercle en se tenant par la main», alors que lui-même «s'ass[o]it au centre» (GM, 168). L'Animateur assume le rôle d'un officiant, à mi-chemin entre le psychologue adepte du nouvel âge et le prêtre rompu à un rituel qu'il doit accomplir, dans cette première «séance» qui prend les allures d'une cérémonie visant à conjurer un état de malaise généralisé. Après leur avoir adressé «quelques mots d'introduction», qui constituent un prêche sur la notion de «bio-énergie» circulant entre les participants et les amenant à se «li [er] les uns aux autres», il les presse d'exprimer leurs sentiments. À l'Auteur, qui essaie de ridiculiser le processus, l'Animateur fait ainsi la leçon : «Votre ironie est un réflexe de défense [...]. Elle sert à dissimuler les sentiments agressifs que vous éprouvez envers quelqu'un. [...] Faites un effort pour exprimer ce que vous ressentez et les autres vont vous aider au moyen de leur bio-énergie. Allez-y, n'ayez pas peur : l'agressivité est un sentiment naturel!» (GM, 169) Cet encouragement à la violence verbale pousse l'Auteur à s'affirmer brutalement au sein du groupe et à

revendiquer la Maison du Sud, dévoilant ainsi que la personne envers qui il éprouvait des sentiments agressifs est finalement Teddy.

La suite du chapitre montre que Teddy est moins le motif dissimulé de l'agressivité latente de l'Auteur que l'objet d'une agressivité générale qui menace d'éclater entre les insulaires tout au long de la séance. En effet, pour justifier son désir de s'installer dans la Maison du Sud, l'Auteur s'en prend de manière à peine voilée à Tête Heureuse, déplorant qu'il y ait « toujours quelqu'un qui [l]e dérange », ce qui l'empêche d'écrire en paix. Lorsque Marie lui propose de lui prêter la cabane, l'Auteur refuse sans ménagement, jugeant celle-ci insuffisante. Ce jugement pique aussitôt l'Homme Ordinaire, qui l'a construite. Une prise de bec avec « éclats de voix » a lieu entre les deux hommes, à laquelle participe Marie qui se moque des prétentions de l'Auteur au sujet du « grand roman de l'Amérique » qu'il veut écrire. L'agressivité générale monte encore d'un cran lorsque l'Homme Ordinaire, de connivence avec l'Animateur, révèle l'existence du cerveau électronique acheté par le patron pour faire le travail de Teddy. Tête Heureuse défend son mari, à la suite de l'indignation de Marie, et cette dernière s'emporte également contre l'Homme Ordinaire : « Allez au diable avec vos regrets ! » (*GM*, 174) La séance qui devait permettre aux habitants de l'île de « se trouve[r] à travers les autres » (*GM*, 168), comme l'avait prescrit l'Animateur, exacerbe les tensions entre ceux-ci, au risque de menacer l'intégrité même du groupe. Cependant, il n'en est rien — et c'est paradoxalement grâce à Teddy Bear. Le traducteur ne participe pas à ces tensions, restant à peu près muet tout au long de la séance, mais il se trouve au cœur de celles-ci. Tout juste après que l'Auteur eut manifesté son désir de s'emparer de la Maison du Sud, l'Animateur fait asseoir Teddy au milieu du cercle, indiquant ainsi que tout tourne bel et bien autour de lui. Il est question de son travail non seulement à la fin de la séance, mais aussi juste avant le début de celle-ci, car l'Homme Ordinaire l'avertit qu'« on va parler des traductions au cours de la séance » (*GM*, 167). La « dynamite de groupe » frappe donc de plein fouet Teddy. Ce dernier en subit les pires contrecoups, de sorte que l'agressivité que les insulaires se manifestent finit par se concentrer sur un seul individu. La séance se résout en une triple attaque menée contre Teddy. Il est de nouveau dépossédé, cette fois de la Maison du Sud. Son travail de traducteur, auquel il consacre presque tout son temps, n'est pas simplement dévalorisé, il est écarté, devenu totalement inutile, voué à l'inexistence. Enfin, Teddy se retrouve humilié puisque le robot qui le remplace, dont le nom *Atan* signifie « "homme" au sens très particulier de "mâle" », comme le révèle Mocassin, vient accuser un manque de virilité chez lui : « Voulez-vous insinuer que Teddy n'est pas assez viril ? demanda Tête Heureuse. » (*GM*, 174)

La dernière attaque confirme en quelque sorte la différence irréductible qui existe entre Teddy et les autres insulaires, y compris Marie. Les questions désobligeantes sur sa virilité l'amènent à « se lev[er] tout à coup et [à] sorti[r] du cercle » (*GM*, 174). Le geste surprend à première vue, car il tranche avec l'habituelle passivité du personnage, mais il montre moins une saute d'humeur qu'il n'atteste l'état de marginalité absolue dans lequel le personnage se confine de plus en plus. La virilité problématique de Teddy, que l'Auteur avait déjà notée en rapport à l'esprit de compétition masculine inhérent à la pratique du tennis, le singularise encore bien plus

que sa sortie du cercle. C'est qu'elle ne constitue pas uniquement un défaut de masculinité dont on voudrait se moquer, encore qu'elle s'accorde tout à fait avec l'attitude de douceur qui le caractérise et qui fait de lui un homme aux qualités plus féminines que masculines; elle montre également, dans le cadre de la séance de « dynamite de groupe », que la douceur réside essentiellement chez Teddy dans une incapacité à faire preuve de quelque agressivité que ce soit. Teddy en est conscient : il l'admet devant Marie, en guise de conclusion à l'histoire du cachalot et du grand Onychoteutis, et pressent dans le départ prochain de la jeune femme le désir de « vivre une vie normale. Avec un homme normal. » (*GM*, 184) Le manque de virilité apparaît ici comme un manque plus général de normalité : sa douceur trop grande fait de lui un personnage tout à fait à part des autres, complètement marginal, voire asocial, dans la mesure même où son être est lacunaire, déficient et de plus en plus replié sur lui-même à défaut de pouvoir s'affirmer au sein du groupe.

Cette déficience finit par entraîner son expulsion et sa mort. Par sa douceur irréductible, Teddy se condamne en quelque sorte lui-même. La violence constitue le principe de cohésion sociale dans l'île et non la douceur : en ne respectant pas ce principe, en étant dépourvu de toute agressivité, Teddy se met à l'écart des autres et commet une erreur impardonnable qui va susciter la vindicte collective. Incapable d'être heureux, alors que tout est mis en œuvre pour qu'il le soit et que le patron « ne supporte pas les gens malheureux » (*GM*, 173), Teddy est mis définitivement au ban de la société, en raison d'une marginalité absolue jugée inutile, irrécupérable et intolérable. Aussi l'accuse-t-on de ne pas être un « vrai marginal », à la différence de Marie, parce que tout chez lui le place « même en dehors de la marge » (*GM*, 198). Jamais les insulaires ne se montrent-ils aussi unis et solidaires qu'au moment où Teddy est renvoyé de l'île. Toute l'agressivité qu'ils peuvent avoir en eux, loin de disparaître ou de simplement diminuer, se concentre sur un même objet et trouve ainsi un exutoire qui lui permet de se déployer comme jamais dans le roman. Les insulaires découvrent dans le lynchage de l'un des leurs, le premier à s'être installé dans l'île, une unité sans faille. Leur entente a certes une dimension verbale, puisqu'ils prennent tour à tour la parole pour faire comprendre à Teddy qu'il doit partir, mais elle a aussi une dimension physique à la force encore plus irrépressible : « [T]out en parlant, ils s'étaient placés entre le traducteur et la lisière du bois et ils avançaient vers lui. Teddy recula de quelques pas. » (*GM*, 198)

Il est à la fois paradoxal et significatif que Teddy, après s'être soustrait en sa qualité de sujet à l'impératif d'agressivité des séances de « dynamite de groupe », devienne en tant qu'objet d'une violence partagée le motif d'une cohésion sociale à laquelle il est resté réfractaire. Le meurtre collectif du traducteur n'est pas sans rappeler ce que René Girard appelle le « mécanisme de la victime émissaire⁷ » dans les sociétés primitives et dans la pensée mythique. Le sacrifice d'une victime a une fonction sociale de première importance, qui consiste à convertir la violence réciproque qui existe entre membres d'une communauté en une violence unanime et

+ + +

7 René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Essais français », 1972, p. 317.

rassembleuse contre un individu : « [C]e sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce⁸. » Teddy a tout de l'individu qui, comme l'écrit encore Girard, possède « des signes de sélection victimaire⁹ » l'assimilant à un bouc émissaire. Comme plusieurs personnages mythiques de victimes expiatoires, le traducteur est un infirme en raison de ses nombreux problèmes physiques qui vont croissant. De plus, sa douceur le rend étranger aux yeux des autres et réfractaire à toute norme relative à l'expression d'agressivité jugée saine. Enfin, le statut paradoxal de Teddy, l' élu par excellence, dont on cherche à assurer le bonheur, tout en étant déchu (car il est impossible de le rendre heureux), s'accorde parfaitement avec le caractère ambivalent des victimes des rites sacrificiels, qui fait de celles-ci des êtres à la fois bénis et maudits¹⁰. Se confirme ici le sens que l'histoire de Marie, récitée en conclusion à l'épisode du spaghetti, laissait entrevoir : c'est bien parce que l'on croit qu'on peut se prémunir contre un désastre, une crise qui menace l'intégrité d'une communauté, qu'il y a perpétration d'un meurtre collectif sous l'espèce d'un sacrifice dit expiatoire. Ce type de meurtre, dit Girard, est « la représentation la plus courante, la plus rebattue de toute la mythologie¹¹ ». Le lynchage de Teddy, solitaire irrécupérable, pomme de discorde entre les insulaires, problème insoluble pour le groupe, se trouve enté sur cette représentation et confère une dimension mythologique de première importance au roman de Poulin.

DOUCEUR ET DÉSESPoir

Teddy Bear n'est pas le seul personnage de Poulin dont la douceur révèle un mal de vivre pouvant s'intensifier jusqu'à devenir une impossibilité de vivre. La douceur n'est jamais tout à fait bénéfique dans l'univers de Poulin ; elle est au mieux ambivalente, située entre deux pôles, et elle s'avère plus souvent qu'autrement dangereuse et néfaste. Ainsi, il y a une bonne et une mauvaise douceur dans *Le vieux chagrin*, comme il est question de vrais et de faux doux dans *Volkswagen blues*. Dans le premier roman, la douceur est mauvaise lorsque sous son nom se profile le drame de l'inceste que la Petite raconte à Jim. Elle constitue un piège d'ordre sexuel, dont la Petite ne parvient à se libérer que grâce à la bonne douceur de Jim qui, en acceptant de dormir avec elle sans manifester le moindre désir à son égard, fait preuve d'une affection asexuée. Dans le deuxième roman, Jack Waterman distingue deux types de douceur : « Les faux doux étaient des gens faibles ou peureux ; ils avaient du mal à vivre et ils étaient incapables de se montrer agressifs. Les vrais doux étaient ceux qui avaient confiance en eux-mêmes ; ils ne se sentaient pas menacés et ils n'éprouvaient pas le besoin d'être agressifs. » (VB, 211) La douceur est donc affaire de caractère, montre ainsi Waterman, qui se classe parmi les « faux doux », et son

+ + +

8 René Girard, ouvr. cité, p. 19. 9 René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le livre de poche », 1982, p. 37. 10 René Girard, ouvr. cité, p. 92. 11 René Girard, ouvr. cité, p. 100.

authenticité est fonction non du bien qu'elle procure à autrui mais de la force et de la faiblesse de la personne douce.

Teddy Bear fait sans doute partie des faux doux que l'on retrouve chez Poulin, mais à la différence des autres personnages, la douceur du traducteur n'est présentée ni comme vraie ni comme fausse, elle n'est jugée ni bonne ni mauvaise, elle n'est pas plus un objet de désir ou de recherche qu'elle n'est une attitude dépréciée ou ridiculisée. En fait, ce qui caractérise la douceur de Teddy, ce n'est pas sa valeur ou sa qualité, c'est son intensité exceptionnelle et sa constance sans faille : « Je n'ai jamais rencontré un homme aussi doux que toi » (*GM*, 74), fait observer Marie. Fait étonnant, du reste, on ne trouve jamais les mots *doux* ou *douceur* dans la bouche de Teddy, que ce soit dans leur sens physiologique, psychologique ou moral. Tout se passe comme si la douceur extraordinaire de Teddy consistait en une attitude qui échappe à toute intentionnalité, en un phénomène dépourvu de toute valeur, en un fait brut de l'existence qui se dérobe à l'univers du sens. Teddy est doux non parce qu'il est bon ou juste ou clément ou conciliant ; il est doux parce qu'il est doux, tout simplement. Il est doux parce qu'il ne peut pas ne pas l'être et parce que, en définitive, s'il n'était pas doux, il ne serait pas. La douceur ne relève pas chez lui du seul ordre des qualités pouvant être attribuées à un sujet, elle n'est pas non plus un simple trait de caractère participant de la personnalité psychologique de l'individu ; elle constitue la substance de son être, sa nature profonde et inaltérable, ainsi que la forme ou la manière régissant les rapports qu'il entretient tant bien que mal avec les autres et le monde. C'est pourquoi la douceur ainsi comprise mène au désespoir : il n'y a pas d'issue à la douceur, il n'y a pas moyen de la renverser ou d'y surseoir pour quelque temps ou même d'en modérer l'expression. Pour qui est doux hors de toute volonté, la douceur est le prête-nom tempéré du destin, non d'une destinée, auquel même la mort ne permet pas de se soustraire.

Que la douceur soit neutre sur le plan moral s'accorde avec le type de narration de Poulin. Certes, la narration impersonnelle à focalisation externe, rigoureusement observée tout au long du roman, couvre d'un voile opaque l'intériorité des personnages. Leur existence racontée se ramène à une série de petites actions, d'occupations réglées, de tâches à exécuter, de gestes très menus, sans que l'on voie, autrement que par une réaction physique pouvant être remarquée de l'extérieur, ce que tout cela peut susciter dans leur conscience. Quant aux dialogues, ils rapportent un certain nombre de sensations, d'impressions, de sentiments et quelquefois d'idées et de convictions, mais la plupart du temps ils s'en tiennent à consigner des événements qui se produisent dans l'île ou à présenter des états de fait. C'est en vertu de ce parti pris narratif, pleinement assumé par Poulin lui-même, qui veut « ne décri[re] que ce que l'on voit de l'extérieur¹² », que se découvre et prend sens l'étonnante neutralité morale relative à la douceur dans *Les grandes marées*. Le point de vue narratif externe vient retirer à celle-ci toute espèce d'intention, de motivation, de volonté, qui se trouverait à la fonder et à la cautionner, de même qu'il la situe en

+ + +

12 Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, « Entretien avec Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 14.

dehors de toute appréciation et jugement, qui se trouverait à l'expliquer et à l'évaluer : la douceur ne concerne plus tant le domaine des qualités et des valeurs que celui des faits et des choses.

Pour mieux comprendre cela, il faut retourner au texte, et de manière peut-être encore plus attentive qu'on ne l'a fait jusqu'à présent — tout en s'arrêtant paradoxalement à ce qu'il ne dit pas, à ce qui est manquant en lui, en raison de la focalisation externe de la narration. D'abord, aucune forme de douceur n'apparaît dans le roman avant l'arrivée de Marie : les six premiers chapitres relatent les circonstances dans lesquelles le patron a offert à Teddy de s'installer dans l'île Madame, donnent des précisions sur la configuration de celle-ci et, surtout, exposent les différents rituels du traducteur relatifs à son travail et à la pratique du tennis. Comme on l'a vu plus haut, tout ce qui appartient à la douceur, dans la relation entre Teddy et Marie, se rapporte au registre du corps et des sens, en particulier du goût en raison de la grande importance que le couple accorde à la nourriture. Ainsi, justement parce qu'elle est affaire de goût, c'est-à-dire qu'elle se manifeste essentiellement sur le plan physique, la douceur ne comporte pas de dimension morale. Jamais la douceur dans le couple n'émane de la volonté des deux personnages, jamais elle n'est le résultat d'une délibération du sujet avec autrui. Il faut dire que, comme l'entente ne comporte aucun raté, il n'y a même pas matière à délibération : il n'y a aucune tension entre eux, aucune friction, pas même une seule divergence de vues. L'île prend l'allure d'un paradis où règne l'harmonie ; dans cet univers clos sur lui-même et temporairement retranché du reste des hommes, la douceur n'a pas à être posée ou sollicitée dans sa dimension morale.

Il en va différemment avec l'arrivée successive des autres personnages ; et cependant, c'est toujours un peu la même chose, dans la mesure où la douceur est sans effet sur le plan moral. Alors que les contrariétés et les manifestations d'agressivité apparaissent, augmentent en nombre et en intensité, la douceur n'est jamais établie comme valeur à respecter, comme règle à suivre, comme attitude à privilégier en vue d'améliorer la vie en société, d'éviter les conflits ou de les amoindrir et de les interrompre. Au lieu de cela, elle donne lieu à une attitude de retrait, de cession, voire de renonciation. « Bof » (*GM*, 74), répond ainsi Teddy à Marie qui, inquiète quant à son travail perturbé par la présence de Tête Heureuse, s'étonne de le voir « aussi doux ». De même, le narrateur ne rapporte aucune réaction de la part de Teddy quand Tête Heureuse lui apprend qu'elle a brûlé le journal qu'elle devait lui remettre, la focalisation externe allant jusqu'à supposer une totale absence de réaction de sa part. Quant aux malaises de Teddy, le narrateur, dans une rare intervention de nature réflexive, les attribue à une certaine forme de fatalité à laquelle il ne pouvait échapper : « Ce qui devait arriver arriva : un matin, en se penchant pour prendre des oranges dans le petit réfrigérateur de la Maison du Sud, il aggrava sa vieille entorse lombaire. » (*GM*, 79) Depuis la venue de Tête Heureuse dans l'île, tout concourt à acculer Teddy au piège d'un destin qui se referme de plus en plus sur lui — destin à l'accomplissement duquel, toutefois, son extrême douceur vient paradoxalement contribuer de manière toujours plus inévitable et funeste.

L'apparition des autres personnages, avec les grandes marées de juillet (Auteur et Mocassin), d'août (Homme Ordinaire) et de septembre (Animateur), confirme

cet état de choses. Si la douceur de Teddy avait pu constituer une vertu (ou tout au moins une règle à suivre) et permettre d'arbitrer des conflits ou de tempérer l'intolérance et l'injustice allant de pair avec toute société, c'est bien dans cette partie du roman, la plus longue, qui va du chapitre 20 au chapitre 41. Or, pour cela, il aurait fallu non seulement que Teddy ait une certaine force morale, ce dont il est dépourvu, mais aussi qu'il éprouve à l'endroit des hommes une certaine forme d'amour ou d'affection. Rien de tout cela ne se retrouve chez Teddy : loin d'aimer les hommes, il veut les fuir dès le début du roman, alors qu'il demande au patron s'il a une île déserte. Il n'y a pas de philanthropie chez lui, il y a plutôt une misanthropie certaine procédant d'une déception généralisée à l'endroit des hommes : « Personne n'a plus rien à dire à personne » (GM, 22), déclare Teddy dans un « discours à Matousalem » qui a tôt fait de tomber à plat. Et bien que le traducteur contrevienne à sa propre déclaration, en poussant l'art de la discussion avec Marie jusqu'à avoir des « conversations muettes » (GM, 73), il la respecte de plus en plus scrupuleusement au fur et à mesure que les autres personnages s'installent dans l'île. Il leur adresse très peu la parole, et lors des deux séances de « dynamite de groupe » (chapitres 36 et 41), il ne dit presque rien, refusant de manière explicite de communiquer avec eux : « Mes sentiments ne regardent personne, dit le traducteur. » (GM, 190) Jamais ne voit-on Teddy intervenir dans une dispute entre deux personnages ; il ne cherche en rien à pondérer les conflits et les tensions qui surgissent entre eux, en particulier entre l'Auteur et le professeur Mocassin, souvent à couteaux tirés. Jamais non plus ne voit-on Teddy faire preuve d'indulgence, de compréhension ou de compassion à l'égard d'autrui, tant affectivement qu'intellectuellement. Teddy a beau être doux, sa douceur est cependant dépourvue de toute dimension morale : elle n'a rien d'une vertu que l'on pratique, elle n'est même pas une valeur que l'on promeut.

L'énigme de la très grande douceur de Teddy réside dans les histoires de Marie, qui constituent des métarécits : six histoires comportant des éléments narratifs liés au mythe, à la légende et à la fable suspendent sporadiquement le cours du roman, tout en entretenant des rapports très étroits avec celui-ci, notamment avec le dernier chapitre. De tous ces métarécits, le cinquième est le plus long et le plus étudié par la critique. Il a l'allure d'une fable et raconte, dit Marie, le « combat héroïque et légendaire qui se déroule dans les profondeurs de la mer entre un cachalot [...] et un calmar géant qui s'appelle le grand Onychoteutis » (GM, 178-179). Sous les traits du cachalot qui « se sent vieux et fatigué », on reconnaît allégoriquement Teddy : il doit sortir de sa torpeur, renoncer momentanément à sa douceur passive et livrer bataille, tandis que le calmar géant représente l'adversité à laquelle il doit faire face. Contrairement à ce qui se produit dans les autres histoires, Teddy interrompt souvent Marie dans sa narration et y participe même à plusieurs reprises par des commentaires, des questions, des pauses ; il conclut d'ailleurs la fable, devenant ainsi le véritable narrateur d'une histoire qui n'est plus tant celle du cachalot que la sienne :

— Écoute, dit-il, c'est mieux que je te le dise tout de suite : il n'y aura pas de bataille. Le vieux cachalot a décidé de remonter vers la lumière et l'air pur. C'est comme ça. Tout ce qu'il souhaite, c'est de revoir le tapis lumineux et le soleil sur les vagues. Alors il dit adieu et bonne chance au grand Onychoteutis. C'est tout.

Il dit encore :

— J'ai pas d'agressivité. Je ne sais pas pourquoi, mais c'est comme ça. (*GM*, 183)

Teddy fait plus que reconnaître que sa douceur est due essentiellement à un manque d'agressivité, il tente de l'expliquer ; mais son explication tient dans la formule à la fois lacunaire et significative du simple constat : « Je ne sais pas pourquoi, mais c'est comme ça. » Teddy n'accuse rien ni personne, même pas lui-même, si ce n'est un état de fait qui échappe à toute explication, qui est en deçà de toute volonté, mais qui n'en demeure pas moins imparable et réel. « Je regrette que l'histoire ait mal tourné », dit-il peu de temps après à Marie, confirmant par là l'idée que le cours des événements, aussi bien dans la fable que dans le roman, se déroule à la manière d'un destin contre lequel on ne peut rien. Certes, Marie invite Teddy, par le moyen de cette histoire, à tenter de résister au destin, mais en se faisant narrateur, Teddy assume ce destin en refusant de faire tout effort pour le contrecarrer — à la limite, on pourrait dire qu'il s'y abandonne sans espoir.

Cette attitude de renoncement tenace et de désespoir infaillible prévaut au chapitre 41, lors de la dernière séance de « dynamite de groupe ». Après le départ de Marie, les insulaires vont essayer une dernière fois de susciter « une pointe d'agressivité » (*GM*, 190) chez le traducteur, comme dans l'histoire du cachalot, ou tout simplement de l'amener à « exprimer [ses] sentiments » (*GM*, 189), mais Teddy transforme sa douceur en impassibilité, ce qui finit par le perdre tout à fait aux yeux des autres : « C'est un cas désespéré, dit l'Animateur en mettant fin à ce qui devait être la dernière séance. » (*GM*, 193) La douceur de Teddy est ainsi désolante, lassante, voire désespérante pour les insulaires : « On a tout essayé » (*GM*, 197), dit encore l'Animateur dans la scène d'expulsion. Ce n'est pas le moindre paradoxe de ce texte que de laisser deviner que Teddy lui-même suscite finalement la vindicte collective dont il est l'objet : il est pris au piège d'une douceur si absolue qu'elle contient les germes énigmatiques de sa propre condamnation à mort.

D'ailleurs, toutes les histoires de Marie tournent inmanquablement autour de l'échec, du renoncement, du refroidissement et de la mort. Sous les traits d'une jeune femme jolie, chaleureuse, douce et ferme à la fois, autant aimée qu'aimante, Marie constitue une figure annonciatrice du destin, une messagère de plus en plus insistante de la mort. Mais c'est la figure énigmatique de l'homme de l'île aux Ruaux, « vieux et très maigre » (*GM*, 200), portant des lunettes, « complètement immobile » (*GM*, 63), à la « peau dure comme la pierre » (*GM*, 200), qui est la plus significative : plus qu'un messenger de la mort, il est un double de Teddy, la représentation de ce qui l'attend, le devenir concret et incontournable vers lequel il s'achemine. Teddy voit pour la première fois cet homme le jour où il fait avec Marie le pacte de laisser l'île telle qu'elle est, tout juste après lui avoir avoué qu'il ne s'était « jamais senti aussi bien de toute sa vie » (*GM*, 60). Nul bonheur ne peut empêcher le destin de s'accomplir ni la mort de s'immiscer petit à petit au cœur même de la vie satisfaite. Teddy le sait peut-être, secrètement, lui dont le narrateur dit, dans le même chapitre, que la main droite est « depuis quelque temps, le matin, [...] engourdie et curieusement froide » (*GM*, 60). Du moins constatera-t-il que l'hypothermie dont il souffre persiste, augmente, devient irréversible. Quand le patron amène un médecin pour

l'examiner, et que celui-ci lui propose d'en rechercher la cause, Teddy refuse d'emblée toute possibilité de traitement : « J'ai pas envie d'aller à l'hôpital. » (GM, 157) À la vie et à l'agressivité, il faut bien conclure que Teddy préfère véritablement la douceur et la mort ou qu'il se laisse dominer et emporter par elles, comme il se laisse dériver avec le courant de la marée vers l'île aux Ruaux.

Et peut-être comprend-on un peu mieux pourquoi la critique a souvent dit qu'il est difficile d'écrire sur l'œuvre de Jacques Poulin — en dépit du fait, paradoxal et troublant, qu'on ait beaucoup commenté ses romans et particulièrement *Les grandes marées*. Tout le déroulement du roman, si ténu et banal soit-il, est assujéti à la mort, l'annonce et la prépare inlassablement, la raconte sous différentes formes, alors même que le personnage principal l'attend depuis toujours, semble-t-il, et s'y soumet entièrement, dans une totale absence de résistance et même de sens. « Toute fiction, dans l'œuvre de Poulin, débouche sur une telle pauvreté, une telle insignifiance », observait Gilles Marcotte il y a plus de vingt ans, qui notait en outre l'échec de toute téléologie littéraire ou narrative chez l'auteur : « Ses personnages ne concluent pas, ne s'accordent pas ce que Frank Kermode appelle "la donation du sens" ("benefaction of meaning") ; ils s'en vont, se dissolvent, avec la même "douceur" toujours — sœur de la mort sans doute, comme on le dit dans *Le cœur de la baleine bleue* —, refusant les consolations de la conclusion¹³ ». *Les grandes marées* représente un univers dépourvu de sens, un monde qui s'enfonce dans l'insignifiance, une société qui assassine paradoxalement celui dont elle devait faire le bonheur. Ce problème du sens, qui est aussi celui de la valeur, c'est à Teddy qu'il revient de le dévoiler de la manière la plus claire et la plus aiguë dans le roman. À une série de « questions pertinentes » que Marie lui pose sur la vie, après avoir appris que ses traductions n'étaient pas publiées, il répond invariablement de manière négative : dans le monde qui est le sien, aucune transcendance, divine ou humaine, aucune vérité, morale ou matérielle, ni aucune réalité ne lui importent, sauf « dans les yeux des gens, parfois, [...] une sorte d'éclair qui brille, une sorte de chaleur » — ce qui, convient-il, n'est « pas grand-chose » (GM, 176). La neutralité éthique de la douceur est à l'avenant de ce monde privé de sens, où ne subsiste que la lumière incertaine et fugitive d'un regard qui en rencontre un autre, et où l'ombre envahissante, immense, toujours présente de la mort à venir plane sur tout.

+ + +

13 Gilles Marcotte, « Histoires de zouaves », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985-1986, p. 14. L'expression de Frank Kermode que cite Marcotte provient de *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford University Press, 1973, p. 178.