

## Une (ou deux) voix dans l'orchestre

Maurice Lachance

Volume 21, numéro 3, hiver 1985

Jacques Poulin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036869ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036869ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lachance, M. (1985). Une (ou deux) voix dans l'orchestre. *Études françaises*, 21(3), 55–65. <https://doi.org/10.7202/036869ar>

# Une (ou deux) voix dans l'orchestre

MAURICE LACHANCE

Il y a quelques années, certains chercheurs américains<sup>1</sup> ont accolé une image au mot «communication» pour mieux faire comprendre le point de vue qu'ils avaient sur ce système social. C'est à un orchestre que le mot devait correspondre. Cette analogie a élargi l'ancienne conception qui voulait que la transmission d'un message soit vue comme un «acte verbal, conscient et volontaire<sup>2</sup>». Maintenant, communiquer doit être compris comme une *participation* à un ensemble. L'individu, comme le musicien, entre en relation dans un système.

L'idée de l'orchestre comme système social peut nous introduire au monde de Jacques Poulin. Les paroles, les gestes, les silences, bref, les signaux que s'échangent les individus, constituent un univers. En mouvement continu, ils forment, si l'on poursuit la métaphore, une musique. Jimmy et Teddy seront principalement les deux personnages que l'on observera dans ce réseau de communication.

De façon générale, les personnages chez Poulin ont bien de la difficulté à interpréter les signes qui les entourent. Ils se sentent par le fait même isolés du monde, ne sachant comment y participer. Par exemple, Pierre Delisle, cet écrivain du Vieux

1 Voir *la Nouvelle Communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Éditions du Seuil, «Points», 1981, 373p

2 *Ibid*, p 22

Québec, ne reconnaît plus l'espace qu'il habite «Je regardais attentivement cette pluie qui était grise. Subitement, elle était bleue» (MCPR, 129). Cette vision l'inquiète parce qu'elle sème le désordre. tout au long de son récit, il se sent «au seuil d'un monde mystérieux» (MCPR, 26) qu'il hésite à pénétrer. Il préfère demeurer dans une «carapace» qui le protège. Il adopte malgré tout un comportement ambivalent qui alterne entre une fermeture et une ouverture sur le monde extérieur. La fin du roman viendra résoudre cette ambiguïté puisque Pierre Delisle aura choisi de briser cette carapace. dès lors, son «royaume [sera] ouvert à tous» (MCPR, 126).

Ce premier roman annonce un mouvement vers l'extérieur, vers le social, vers l'autre. Jimmy confirmera ce geste qui est un désir de se joindre à une communauté et d'y collaborer. Dans son cas, il s'agira de la famille. Un lieu où le romancier exploite les possibilités d'interaction. On sait à quel point cette notion d'interaction (ou de *feedback*) a pu guider les recherches d'un Gregory Bateson<sup>3</sup> sur l'apprentissage de la communication. C'est par un processus d'interrelation des signaux que l'homme entre en action dans le système communicationnel. Et, plus souvent qu'autrement, il cherche à savoir s'il joue bien son jeu, s'il est efficace dans sa façon de communiquer. «Chaque être humain connaît une frange d'incertitude quant au type de messages qu'il émet, et nous avons tous besoin, en dernière analyse, de voir comment sont reçus nos messages pour savoir ce qu'ils étaient<sup>4</sup> » C'est au moyen de l'instauration de règles de codage explicites ou implicites que les sujets peuvent s'entendre sur la portée de leur signaux<sup>5</sup>. De plus, les codes qui nous permettent de communiquer «ne sont pas des systèmes statiques que l'on peut apprendre une fois pour toutes<sup>6</sup>». Il y a constamment distorsion et rétablissement du code. «le courant permanent de la communication est donc, pour chaque individu, une chaîne continue de contextes d'apprentissage et, plus particulièrement, d'apprentissage des prémisses de la communication<sup>7</sup> ».

Ainsi, communiquer c'est apprendre à jouer avec des codes. Jimmy fait à sa façon cet apprentissage. Rappelons rapidement son histoire. Jimmy vit avec ses parents dans un chalet sur pilotis. Son récit veut nous faire comprendre qu'il ressent de façon terrible

3 *Ibid* p. 116 à 144

4 *Ibid* p. 130

5 *Ibid* p. 130 à 134

6 *Ibid* p. 135

7 *Ibid* p. 135

la «pourriture» des liens qui unissent cette famille. Il craint de voir céder les pilotis aux mouvements des marées et de voir couler, par le fait même, le chalet. Cette fiction invraisemblable l'habite à un point tel qu'il la confond avec la situation familiale. Il voudra donc sauver ce chalet d'un naufrage certain en le métamorphosant en bateau.

Le roman se construit selon deux mouvements que l'auteur exprime à l'aide de l'image de la marée. Tout d'abord, Jimmy perçoit un flux de signaux qui proviennent de son environnement. Ce sont, par exemple, des paroles entendues lors d'une conversation entre ses parents (*J*, 21-24), des comportements inquiétants de son père qui s'isole dans son grenier et de sa mère qui parle seule dans sa chambre, ou encore des objets trouvés sur la grève (*J*, 46-51). À ce flux s'ajoute naturellement un reflux. C'est le mouvement de Jimmy. Il renvoie ces signaux en essayant de les traduire de façon qu'ils aient un sens. Par ce rebondissement, il tente une communication. Il cherche une parole qui tracera sa voie, son chemin dans un brouillard de signes.

## LES JEUX DE LA COMMUNICATION

La façon la plus spontanée de communiquer pour un enfant de onze ans est, de toute évidence, le jeu. Jimmy se sert de tout ce qui s'offre à lui comme matière à un acte ludique. Il crée alors un code langagier personnel. L'épisode de la poupée sur la grève constitue un bon exemple du rôle que veut prendre l'enfant à l'intérieur de sa famille. Voici les faits : Jimmy découvre sur la grève une jeune fille blonde «avec la robe déchirée» (*J*, 48) et à côté d'elle un revolver. Il va avertir ses parents qui, pris de panique, se précipitent vers cette découverte. Ils prennent cette histoire très au sérieux, ce qui dérange quelque peu Jimmy : «on joue ou on ne joue pas» (*J*, 49), se plaint-il. Arrivés à l'endroit en question, ils aperçoivent une poupée et un revolver en plastique. Jimmy avait un peu amplifié les choses et il aurait probablement aimé que ses parents en fassent autant. Au lieu de cela, Papou «ne dit rien du tout et retourne s'asseoir avec son livre» (*J*, 50). Mamie semble un peu plus réceptive à cette forme de langage : elle continue le jeu, mais pour elle seule en apportant la poupée dans sa chambre.

Quel but poursuit Jimmy avec cette fausse histoire de jeune fille morte? N'y a-t-il pas là une intention de sens que ses parents auraient dû saisir? Cette mort imaginaire n'est-elle pas un avertissement de la mort réelle qu'il croit percevoir autour de lui? On

voit bien que ce grand « menteur » dit au moyen d'une parole inventive, ludique, des vérités. Son problème c'est qu'il demeure toujours un doute une fois le jeu accompli. Pour reprendre l'expression de Bateson, une « frange d'incertitude<sup>8</sup> » persistera tant et aussi longtemps que Jimmy n'aura pas eu de *feedback* sur la pertinence de son message.

Qu'est-ce qui empêche la participation des parents au jeu de leur fils? Sont-ils si peu à l'écoute de leur enfant? Pourtant, Papou est un professionnel dans l'analyse du comportement et des rêves des autres. Il travaille dans la clinique d'un hôpital et y reçoit des patients qui lui racontent des histoires. Tandis que Mamie, en convalescence à la suite d'une fausse-couche, consacre beaucoup de son temps à Jimmy. Il dit : « Mamie avait appris à rire beaucoup et à jouer avec moi » (*J*, 30). Mais, malgré un contexte qui favoriserait logiquement une communication, rien ne se dit entre eux. Seul Jimmy persiste à vouloir parler sans être compris ni écouté.

Sa parole, ses jeux, ses inventions ne trouveront pas de récepteur. Il parle dans le vide. Il n'est pas étonnant qu'il répète sans cesse cette phrase au cours de son récit : « Ce qui arrive, dans une histoire, tu commences à raconter ça, tu pars à la dérive comme un radeau sur le fleuve et tu ne sais plus du tout où tu vas te ramasser » (*J*, II). Cette dérive de l'histoire vers l'inconnu est un problème fondamental dans l'œuvre de Poulin. Il y a chez lui une inquiétude de la création que le roman *Jimmy* exprime déjà clairement. Les causes de cette crainte se trouvent, d'une part, dans l'impossibilité de transmettre à l'autre le pouvoir ludique de la création et, d'autre part, dans l'incapacité d'assumer la solitude qu'exige l'acte créateur. Peut-être avons-nous ici la réponse à la question de l'incommunicabilité entre les membres de la famille de Jimmy. Si Papou et Mamie ne participent pas à son jeu, n'est-ce-pas parce qu'il leur est impossible d'entrer dans son histoire? Il ne faut pas oublier que tout jeu comporte des règles qu'il faut connaître. Or, même si Jimmy veut signifier quelque chose, il n'explique pas pour autant son code ludique.

Bateson parle de « distorsion de code » ou de « bruit de code<sup>9</sup> » quand deux interlocuteurs ou plus ne s'entendent pas sur les prémisses de la communication. C'est bien ce qui se passe dans le cas de Jimmy. Lui qui voulait traduire à sa façon sa perception du monde, il se trouve à communiquer des signaux dont le sens est

8 *Ibid*, p. 130

9. *Ibid*, p. 131-132.

encore moins évident. Il s'enferme d'ailleurs de plus en plus dans ses histoires. Après l'échec de l'épisode de la poupée, il s'adonne presque toujours seul à ses jeux — à l'exception de sa relation avec la jeune Mary dont nous parlerons plus tard. Il devient pilote de course, voyageur sur la Mer des Sargasses, pilote de bateau. Et le roman se termine dans un immense brouillage de signaux : Jimmy est «perdu dans la brume» d'où il n'entend que des «morceaux de voix» (*J*, 170).

Il y a dans *Jimmy* une opposition flagrante entre la communication et la création. Comme si inventer des histoires devait mener à l'isolement. Faut-il vraiment se fermer au monde extérieur pour mieux voyager dans l'imaginaire? C'est ce que semble faire Jimmy, mais sa démarche est ambiguë, incertaine. Il crie en même temps son «besoin de tendresse» (*J*, 171), son profond désir de parler avec quelqu'un.

Ainsi, créer sera constamment vécu comme la perte de l'autre. Dans *le Cœur de la baleine bleue*, Noël, le narrateur-écrivain, s'enferme dans son histoire. Il demande à sa compagne Élise de l'attendre jusqu'à ce qu'il revienne de son voyage. Il partira seul vers son «pôle intérieur» (*CBB*, 31) et lorsqu'il reviendra, Élise l'aura quitté. Dans *Faites de beaux rêves*, c'est Amadou, le commis aux écritures, qui, parti dans ses rêves, laisse s'envoler sa douce Limoilou avec un autre. Le Jack Waterman de *Volkswagen Blues* fait d'ailleurs une confidence à la Grande Sauterelle. C'est en quelque sorte un jugement sévère sur l'écriture :

Il y a des gens qui disent que l'écriture est une façon de vivre; moi, je pense que c'est aussi une façon de ne pas vivre. Je veux dire : vous vous enfermez dans un livre, dans une histoire, et vous ne faites pas très attention à ce qui se passe autour de vous et un beau jour la personne que vous aimez le plus au monde s'en va avec quelqu'un dont vous n'avez même pas entendu parler (*VB*, 136).

Jack qui se rend compte que l'écrivain ne fait pas «très attention à ce qui se passe autour de lui», avoue qu'il prend conscience de son difficile rapport à l'autre. Les problèmes de la communication et ceux de l'écriture sont liés dans la vie de ses personnages-écrivains. Et peut-être même que l'écriture demeure impossible tant que l'échange avec l'autre ne se fait pas.

Vu sous cet angle, *les Grandes Marées* décrit bien les difficultés du travail fait dans la solitude. Teddy se retrouve sur une île après en avoir manifesté le désir à son patron. Il peut dès lors se consacrer presque exclusivement à son travail de traducteur de

bandes dessinées Il est clair que cette période de solitude, qui va du chapitre 1 au chapitre 6, est un rejet du reste du monde Tout nous laisse croire que la vie passée de Teddy s'est soldée par un échec lorsqu'il dit à son seul interlocuteur, le chat Matousalem «Personne n'a plus rien à dire à personne» (*GM*, 22) Il faut remarquer que Teddy est le seul protagoniste dans l'ensemble de l'œuvre qui ne soit pas qualifié d'écrivain Mais la traduction est tout de même un travail sur le langage qui se rapproche en ce sens de l'écriture

On sait aussi que Teddy a une autre activité le tennis Ce sport exige une parfaite observation des règles Les erreurs de technique sont impardonnables Il faut se tenir «derrière la ligne de fond, en position d'attente — penchés vers l'avant, genoux fléchis, la main gauche soutenant le col de la raquette» (*GM*, 63) En somme, pour jouer au tennis, il faut appliquer «à la lettre les conseils de Monsieur Tilden» (*GM*, 64), ancien champion qui a publié ses connaissances dans un livre Teddy pratique ce sport avec quelqu'un d'assez particulier, le Prince C'est un robot qui «ne commet jamais d'erreur» (*GM*, 33) Il est le partenaire idéal Teddy est fasciné par lui «Il a une qualité que je n'ai pas il ne commet aucune faute Ça me réchauffe le cœur de le voir jouer» (*GM*, 164) Le Prince est un modèle pour Teddy

Selon Iouri Lotman, le jeu est une façon pour l'homme de «modéliser<sup>10</sup>» la réalité Il y a donc des correspondances entre le jeu et la réalité puisque pour Lotman le modèle ludique «reproduit tel ou tel aspect de la réalité en le traduisant dans le langage de ses règles<sup>11</sup>» Ainsi, le tennis est plus qu'une détente, qu'une distraction Il a un rapport avec l'autre activité de Teddy Le jeu propose une conception du monde qui, dans le cas du tennis, refuse les erreurs d'exécution, les fautes de parcours Il n'admet aucun geste hasardeux Et c'est en cela qu'il devient un modèle pour le traducteur

Teddy est un «maniaque de la précision» (*GM*, 13) Il fait de constants efforts pour éviter les erreurs dans son travail Chaque mot est contrôlé, scruté, analysé Il suit «un plan de travail très précis» (*GM*, 15) Il a des habitudes de vie à toute épreuve Pourquoi donc une telle rigueur? C'est que Teddy aimerait vivre de la même façon qu'il joue au tennis, c'est-à-dire avec des

10 Iouri Lotman, *la Structure du texte artistique*, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1973, p 104 à 116

11 *Ibid*, p 106

conventions qui font que tout hasard, tout risque sont abolis. Les difficultés qu'il éprouve avec ses traductions viennent probablement de là, car on ne joue pas avec le langage comme on joue avec une balle de tennis. Les mots vivent, voyagent et Teddy n'a pas de prise sur eux : «certains jours, les mots ne lui venaient pas... Il ne les attendait plus, il se préparait à dormir et c'est alors qu'ils arrivaient, comme des invités qui ont oublié l'heure» (*GM*, 15). D'une certaine façon, la traduction est déjà pour Teddy un premier contact avec le monde. Traduire, c'est entrer dans un réseau de communication puisque c'est faire le passage d'une langue à une autre. De plus, et c'est là son intérêt, la traduction n'est jamais une répétition parfaite d'une langue dans une autre langue. Elle est une «équivalence dans la différence<sup>12</sup>», dit Jakobson. Une différence que Teddy ne veut ou ne peut assumer car elle lui dit d'oser prendre des risques avec le langage, de faire un peu plus confiance au hasard des mots.

Si la perfection du tennis est un modèle de vie pour Teddy, ses problèmes de traduction sont à mettre en parallèle avec les difficultés qu'il aura à s'insérer dans le système communicationnel de l'île Madame. Poulin fait apparaître toutes sortes de personnages dont la tâche est de venir en aide au traducteur. Ce peuplement de l'île me semble une grande réussite du roman dans la mesure où le romancier crée différentes voix qui se mettent en mouvement. Marie, Tête Heureuse, le Professeur, l'Auteur et les autres, ont tous cette particularité d'avoir chacun leur propre langage à partir duquel ils se définissent. Marie ne parle pas «pour rien» (*GM*, 25) et quand elle le fait, elle récite des textes qu'elle a appris par cœur. Tête Heureuse a «le sens de la liberté» (*GM*, 88), elle parle de manière spontanée et utilise toutes sortes d'anglicismes. Le Professeur a le langage du spécialiste. L'Auteur «grommelle au lieu de parler» (*GM*, 85). Chaque fois qu'ils parlent, le lecteur est aussitôt en mesure d'identifier le personnage. Le chapitre 23 les réunit autour d'une table. Chacun y va de sa parole et le romancier n'aurait pas besoin d'indiquer au lecteur de quel personnage il s'agit. Faites l'exercice pour voir : «— Est-ce que quelqu'un voudrait un *sundae* au chocolat?» (*GM*, 99); «— On n'est pas des Français!» (*GM*, 99); «[elle] savait les paroles par cœur et ce fut elle qui chanta» (*GM*, 98); «— Comment? Des phoques? Vous dites qu'il y en a sur le fleuve? Eh bien, je n'en suis pas surpris, car il est bien connu que certaines espèces descendent jusque dans les eaux tempérées. Je vous

12. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, «Arguments», 1978, p. 80.



signale, mon cher, qu'on a déjà rencontré un *phoca vitulina* dans le golfe de Gascogne!» (GM, 98)

Dans un premier temps, l'arrivée des autres insulaires ne fait qu'ajouter des difficultés au travail de Teddy. En plus d'avoir à traduire des bandes dessinées, il doit maintenant trouver sa place parmi toutes ces voix. Mais dans un deuxième temps, cette petite société qui s'organise tranquillement pourrait être utile au traducteur. Il s'en servirait et elle l'aiderait, comme il utilise ses nombreux dictionnaires. Elle lui signifierait cette différence que, seul, il est incapable de dire dans ses traductions.

Le chapitre 30 montre les avantages de la communication. Teddy est enfermé dans son bureau, les fenêtres closes pour ne pas entendre les bruits de l'extérieur. Il a besoin de toute sa concentration pour résoudre un problème de traduction. Or, Tête Heureuse, malgré toute la bonne volonté qu'on lui connaît, fait fi de ces précautions et va innocemment le déranger pour lui demander de «l'huile à mouches». Elle lui propose même d'aller se baigner :

- Ça me plairait beaucoup, dit-il, mais j'ai pas fini mes traductions. Il y a un mot qui m'empêche d'aller plus loin.
- Montrez-moi ça, pour voir... (GM, 145).

L'ingérence de l'une et la patience de l'autre feront en sorte qu'ils entreront véritablement en communication parce qu'ils se seront entendus, comme le remarquait Bateson, sur un code commun : en réponse aux questions de Tête Heureuse, Teddy est forcé d'expliquer son code de traducteur. Cette interaction donnera des résultats étonnants :

- Il s'assit à sa table de travail et elle se pencha au-dessus de son épaule tandis qu'il lui montrait le texte anglais en pointant du doigt le mot «*cancelled*».
- Vous ne pouvez pas dire que les conférences sont «cancellées»? demanda-t-elle.
  - C'est un terme juridique qui, dans ce cas, deviendrait un anglicisme, dit-il en s'efforçant d'être précis. C'est le verbe «annuler» qui conviendrait.
  - Alors pourquoi ne pas dire «annulées»?
  - Parce que... on annule un rendez-vous, un engagement, une chose décidée à l'avance. Et, justement, les conférences au monticule ne sont jamais décidées à l'avance. Elles ne sont pas prévues. Tiens, mais c'est l'explication que je cherchais!
  - Tant mieux! dit-elle avec chaleur.

— Je pense que j'ai la solution. Il suffirait de dire : «Aucune conférence jusqu'à nouvel ordre». Je ne sais comment vous remercier, madame (*GM*, 145-146).

Ce «je ne sais comment vous remercier», pour anodin qu'il puisse paraître, nous indique peut-être le problème le plus fondamental de Teddy. Car si la communication a porté des fruits pour le travail de l'un, elle s'est mal terminée pour l'autre. Lisons la fin du chapitre :

— Mettez-moi de l'huile à mouches, dit-elle.

Elle détacha le cordon qui retenait le haut de son bikini et laissa négligemment tomber cette pièce de vêtement sur le plancher de la cuisine.

— Parfois les solutions sont tellement simples qu'on ne les voit pas, fit-il observer.

— Vous pouvez le dire! soupira-t-elle (*GM*, 146).

Effectivement, Teddy ne voit rien de ce qui se passe autour de lui. Les gestes, les signes, les paroles, les lectures qui le sollicitent, exigent de lui une réponse, comme cette invitation, on ne peut plus évidente, de Tête Heureuse. Contrairement à Jimmy qui retournait à sa façon des signaux, qui tentait une parole, certes embrouillée et imprécise mais tout de même en germe, Teddy ne s'ouvre pas les yeux pour projeter son regard vers l'autre. Si Tête Heureuse l'a aidé à trouver une solution à son problème, c'est parce qu'elle s'est offerte à lui. En retour, il n'y a rien. Teddy s'enferme, satisfait, dans sa traduction, le reste ne compte plus. C'est ce qui le perdra.

La pétrification de son corps à cause du «milieu ambiant» (*GM*, 157) prouve qu'il ne sait pas participer au monde. Certains critiques<sup>43</sup> ont vu dans ce roman une vision ironique de la société. Il est vrai que l'on peut interpréter le roman comme la perte graduelle de la liberté de l'individu due au comportement des insulaires. Il me semble que cette interprétation laisse trop le personnage principal au-dessus de tout soupçon. Jacques Poulin a tout donné à Teddy pour l'aider. Il a même créé pour lui son plus beau personnage, celui qui symbolise à merveille la communication, le voyage des signes, l'ouverture sur l'univers.

Marie, puisqu'il s'agit d'elle, ressemble étrangement à cet Hermès qui a guidé les recherches de Michel Serres sur la communication : «communiquer, c'est voyager, traduire, échanger...

13 Voir, par exemple, François Ricard, «Jacques Poulin Charlie Brown dans la Bible», *Liberté*, mai-juin 1978, p. 85-88.

Voici Hermès, dieu des chemins et des carrefours<sup>14</sup>». Voici donc Marie, déesse de la connaissance et de la mémoire; déesse de la nage et du risque : «elle se baignait dans le fleuve tous les après-midi et elle s'éloignait imprudemment du rivage. Elle nageait très bien, mais il [Teddy] s'inquiétait des courants et de la proximité du chenal» (*GM*, 37). Fille de pilote de bateaux, Marie peut aller où elle veut, elle n'a peur de rien, elle est curieuse, elle aime les découvertes, au contraire de Teddy qui craint le monde. Il s'inquiète d'ailleurs de la voir nager ainsi et il s'empresse de lui montrer les dangers sur une carte du fleuve :

[...] Il pensait qu'elle allait s'étonner de voir à quel point le récif était éloigné de l'île Madame. Mais elle dit :  
— Tiens, c'est curieux comme l'eau n'est pas profonde. Je pensait qu'il y avait au moins deux brasses d'eau, mais non : il n'y a même pas une brasse (*GM*, 38).

Marie ne s'arrête jamais. S'il n'y a plus de place sur l'île, elle ira ailleurs. C'est ce qu'elle veut enseigner à Teddy : la liberté qu'a celui qui ne se sent emprisonné nulle part. Tous les textes qu'elle lui récite disent la même chose : il ne faut pas s'isoler du reste du monde, sinon c'est la meilleure façon de mourir sans même avoir vécu. Il faut au contraire avoir espoir dans le mouvement et ne pas craindre les erreurs et les risques de la communication.

C'est Marie qui est venue signifier à Teddy sa mort prochaine en l'entraînant avec elle jusqu'à l'île aux Ruaux. Là, ils ont fait la découverte d'un vieillard. C'était un signe et Teddy n'a pas su l'interpréter.

Nous avons dit plus haut que les personnages-écrivains de Poulin subissaient tous la solitude parce qu'ils n'avaient pas su, pendant qu'ils étaient occupés à leur œuvre, conserver les liens d'une amitié. Ils étaient ailleurs pendant que la vie à côté d'eux continuait. De la même façon, Teddy s'isole dans ses traductions et la société insulaire grossit pendant ce temps. Marie s'en va seule et Teddy est chassé de l'île. Ainsi, Poulin répète le même scénario qui, de Jimmy à Amadou, s'est terminé par un échec. Pourtant, Marie vient égayer l'horizon du romancier et en même temps celui du lecteur. Il faut se réjouir de son départ parce qu'elle nous communique un texte qui est de bon augure. C'est un poème africain qui finit ainsi :

[...] Le ciel s'allume, les yeux s'éteignent,  
brille l'étoile du matin.

14 Michel Serres, *la Communication*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 10

En bas le froid, en haut la lumière.  
L'homme a passé, le prisonnier est libre,  
dissipée l'ombre... (GM, 186).

Cette lueur qui pointe annonce peut-être le voyage qui s'accomplira dans *Volkswagen Blues*. Un voyage que fait Jack pour essayer de recréer des liens perdus. Le poème rappelle également une autre nageuse de longue distance. Vous rappelez-vous Kimberley Ann Jones dans *l'Avalée des avalés*? Bérénice Eingerg en la voyant a retrouvé l'espérance : «L'espérance est de se briser le cœur en tombant vers le haut, dans les nuages<sup>15</sup>», dit-elle. Marie, à l'instar de Kimberley, nage toujours vers une terre inconnue. C'est à celui qui rencontre ces femmes d'avoir la lucidité et l'audace de les prendre pour guides.

Il serait injuste pour Poulin de terminer ce parcours sans tenir compte d'un moment unique dans son œuvre. Un moment où la communication fut une telle réussite que deux personnages ont vécu pendant un court instant en parfaite symbiose.

Il s'agit de Jimmy et d'une jeune voisine, Mary. Celle-ci est une enfant qui comprend à merveille tous les jeux : «Mary, une chose que j'aime, tu n'as pas besoin de lui expliquer les choses une demi-heure» (J, 133). Elle embarque dans les histoires et ils peuvent voyager à loisir d'un espace imaginaire à l'autre : «L'impression que tu as, avec Mary et le Chanoine, c'est que la chaleur nous fait fondre doucement, qu'on devient une seule personne dans une grande robe de nuit qui dérive lentement de l'autre côté de la mer des Sargasses» (J, 136). À l'origine, communiquer voulait dire «mettre en commun», parfois même «l'union des corps<sup>16</sup>». C'est ce qu'ont vécu ces deux enfants grâce à une parole dynamique délivrée des contraintes obligeant à apprendre le code de l'autre. À l'écart, le temps de quelques mesures, des dissonances de l'orchestre social, ils ont formé en sourdine un duo à une voix.

15. Réjean Ducharme, *l'Avalée des avalés*, Éditions Gallimard, «Folio», 1982, p. 299.

16. Yves Winkin, *op. cit.*, p. 13-14.