

LA MÉMOIRE ET LE RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LA KERMESE DE DANIEL POLIQUIN

DORIN COMȘA¹

ABSTRACT. *Memory and Autobiographical Narrative in Daniel Poliquin's La Kermesse.* The present article intends to provide a critical analysis of the narrative in *La Kermesse*, a novel by Daniel Poliquin. Our analytical standpoint is Paul Ricoeur's theory on memory and narrative, with special focus on autobiography. We also use concepts such as narrative coherence and representation. Our purpose is to demonstrate that through characters' shared memory, narrative identities make use of recollections in order to retrieve an unknown, overlooked or forgotten past, which was not fully experienced. Our approach focuses on both the characters' temporal evolution and the convergence of narrative sequences towards a textual unity adding verisimilitude to the narrative.

Keywords: *narrative coherence, writing the self, fictional narrative, narrative identity, autoreferentiality, shared memory, recollection, forgetting, testimony.*

REZUMAT. *Memoria și textul narativ în La Kermesse de Daniel Poliquin.* Ne propunem în acest articol să facem o analiză a narațiunii în romanul *La Kermesse* de Daniel Poliquin pornind de la teoriile lui Paul Ricoeur despre memorie în textul narativ (autobiografie, în cazul de față). Utilizăm conceptele de coerență narativă și de reprezentare. Constatăm că identitățile narrative fac apel la amintiri pentru a reconstrui un trecut necunoscut, trăit parțial, ignorat sau uitat, datorită memoriei împărțite a personajelor. Problema care se pune în această abordare critică este aceea a evoluției personajelor în timp și convergența secvențelor narrative înspre o unitate textuală care îi dă verosimilitate narațiunii.

Cuvinte-cheie: *coerență narativă, scriitura sinelui, ficțiune narativă, identitate narativă, autoreferențialitate, memorie împărțită, amintire, uitare, mărturie.*

¹ Dorin Comșa est Maître Assistant titulaire au Département d'Études Romanes de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Roumanie. Docteur en littérature de l'Université de Limoges, il a soutenu sa thèse intitulée *Identité et altérité : perspectives sur la narration et les instances narratives dans les romans d'Hubert Aquin* en 2004. Ses compétences dans le domaine de l'enseignement universitaire sont : les littératures francophones, la littérature québécoise, les théories de la narration, la traductologie. Ses recherches se concentrent sur les transferts culturels dans la traduction, l'étude de la narration, l'écriture de soi. Il a collaboré au *Dictionar de francofonie canadiana/ Dictionnaire de francophonie canadienne* (2011), volume coordonné par Corina Dimitriu-Panaitescu. E-mail : dorincomsa@yahoo.fr

Nous nous proposons de faire une analyse de la narration dans le roman *La Kermesse*² de Daniel Poliquin en partant des théories de Paul Ricœur³ sur la mémoire dans le récit – en l’occurrence, le récit autobiographique –, et en nous servant également des concepts de cohérence narrative et de représentation. Cette approche permet de suivre l’évolution des personnages dans le temps et la convergence des séquences narratives vers une unité textuelle qui donne de la vraisemblance à la narration.

Narré à la première personne, *La Kermesse* combine plusieurs témoignages de personnages qui contribuent ensemble à la construction d’un récit de fiction ; les histoires de vie se présentent à travers le récit autobiographique⁴ du personnage central, Lusignan, de même que par l’intermédiaire des fragments épistolaires attribués à d’autres instances narratives. En même temps, des éléments spécifiques au roman postmoderne interviennent dans le discours des narrateurs comme c’est le cas, par exemple, de l’écriture autoréférentielle et des rapports authentique/imaginaire ou réalité vécue/réalité rapportée. Le cadre est vaste et déploie une action sur la période de plusieurs décennies, à partir de la fin du XIX^e siècle, en passant par la Grande guerre jusqu’à la veille de la Seconde guerre mondiale, dans trois topos, au Québec, en Europe et en Ontario. Le personnage Lusignan, instance narrative centrale du roman, est né dans un village du Québec d’un père menuisier et d’une mère pieuse, internée dans un hospice pour malades mentaux. La quête identitaire de Lusignan poursuit un chemin mouvementé le long duquel il essaie continuellement de paraître plus que ce qu’il est dans le rapport avec les autres ; ses pérégrinations vont l’emmener de son collège de Nicolet, d’où il est expulsé, en Nouvelle Angleterre, puis à Rhode Island, où il pratique le métier de journaliste. De retour à Montréal, il est employé comme correcteur à *La Presse*, mais ce poste ne le satisfait pas et il commence à écrire pour devenir romancier. Sa célébrité ne dure pas longtemps et il arrive à Ottawa où il travaille comme traducteur au parlement canadien. Lorsque la première guerre mondiale commence, il arrive en Europe et parvient à devenir lieutenant pour être près de l’homme qui le fascine et dont la mémoire va hanter une bonne partie de sa vie, Essiambre d’Argenteuil. Il essaie sans succès de séduire miss Amalia Driscoll mais finit par tomber amoureux de Concorde, la paysanne devenue servante à Ottawa et avec laquelle il aura un fils. Devenir un autre est l’ambition de Lusignan avant qu’il ne se rende compte de sa vraie filiation.

² Daniel Poliquin, *La Kermesse*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006. Toutes les citations renvoient à cette édition.

³ Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

⁴ Nous précisons qu’il n’y a ici aucune opposition entre le récit de fiction et le récit autobiographique. Nous prendrons le premier terme comme générique pour ce qu’on appelle la fiction romanesque, tandis que le second, plus spécifique et encadré, se réfère à la narration ou l’écriture de soi, qui n’est pourtant pas le contraire de la fiction, en raison de sa narrativité.

Nous voulons mettre en avant la problématique de la construction identitaire des personnages qui cherchent, à travers leurs histoires racontées⁵, à témoigner de leur vie et de celle des autres et contribuent à donner l'image d'une époque en pleine évolution de la société. Sur fond de macro-histoire se tissent les micro-histoires qui, apparemment sans lien entre elles, réunissent au fur et à mesure, dans une perspective finale, les personnages dans un réseau serré, inattendu et surprenant par sa logique. Grâce à ces interactions entre les personnages apparaît aussi le rapport identité-altérité, condition essentielle de la conscience de soi. S'écrire et se décrire soi-même est l'enjeu principal de la (re-)découverte du passé, qui se révèle soit méconnu, soit partiellement vécu, soit oublié, pour les personnages.

Le roman commence par une phrase simple : « Je suis la chair faite verbe » (p. 7). C'est sous cette forme de transsubstantiation que le narrateur assume le récit : tout d'abord par le *je*, puis par le passage de son existence matérielle à une identité narrative. Il continue, en mettant l'accent sur quelques éléments-clés qui domineront la narration :

Faculté qui m'était fort utile à l'époque où j'étais journaliste. [...] Dans mes romans, c'était encore plus facile. Le hasard était obéissant, les femmes tombaient amoureuses de l'homme que je rêvais d'être au premier regard, je refaisais l'histoire telle que je l'aurais voulue. Il ne me manquait qu'un public crédule pour que tout fût vrai. (p. 7).

Tout d'abord, nous remarquons l'utilisation de la référence au lecteur fictif et du rapport avec le côté « vrai » de ce qui est raconté. Avant de se poser la question concernant le vraisemblable de la narration, le discours du narrateur vient éclaircir les enjeux de sa démarche :

Quand j'écris maintenant, c'est pour mendier ma subsistance à mon père, et mes seules lectures sont les petites annonces du journal [...]. Je voudrais bien faire de moi un homme intègre [...] mais mon cerveau se moque de

⁵ Nous pouvons faire référence à l'article de Nicole Bourbonnais « Voix narratives et processus de création dans l'œuvre de Daniel Poliquin » (in *Lire Poliquin*, sous la direction de François Ouellet, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Agora » 2009), où l'auteure analyse les mécanismes de l'écriture subjective chez le romancier ontarien : « L'acte narratif dans les romans de Daniel Poliquin ne s'imagine pas sans le passage obligé par une voix subjective, bien identifiée ayant ses couleurs propres et son registre spécifique. Qu'il s'agisse d'aventures personnelles, de comportements sociaux ou d'événements historiques, l'histoire n'est jamais racontée de manière neutre, par un narrateur impersonnel, dans une visée objective. Au contraire, elle est invariablement filtrée par un regard personnel et partial, celui d'instances narratrices homodiégétiques qui présentent leur expérience de vie à travers un prisme déformant, ce qui n'en exclut ni la vérité ni le fondement, bien au contraire » (p. 63).

mes vellétés : il continue d'imaginer sans me demander mon avis [...]. Jeu auquel mon esprit se livre à mon corps défendant et me laisse ensuite sans forces. D'où mon seul désir : me métamorphoser en l'une de ces créatures insignifiantes qui se font et se défont machinalement dans ma tête pour se perdre ensuite dans mes amnésies intermittentes. Il faut que je cesse de songer durant le jour pour ne faire que la nuit de ces rêves qu'on oublie avec l'arrivée de l'aube. Car j'ai enfin compris que l'imagination enchaîne la liberté. (pp. 7-8).

Le rejet de l'imaginaire est déclaré, le narrateur se propose de se lancer dans l'écriture du vrai, du vécu. Entreprise mise en doute pour le moins, car ce qui est vécu tient du souvenir, et la mémoire s'avère être non seulement une donnée personnelle, mais aussi partagée, rapportée par les autres qui sont autour de soi :

Mes souvenirs ne servent plus à rien, il faut que je les évacue. Tâche ardue, car je me remémore aussi malgré moi les histoires que les autres me racontent, comme si je n'avais pas déjà assez des miennes. (p. 8).

Le héros se confronte donc à deux problèmes liés au passé : le refus d'écrire de la fiction, car cette expérience s'associe à l'échec en tant qu'écrivain, et la difficulté de raconter le réel, puisque cette action est associée à la mémoire. Dans la perspective phénoménologique de Paul Ricœur, la mémoire est « assign[ée] directement [...] à la sphère du soi »⁶ si l'on associe les *phénomènes mnémoniques* au *regard intérieur*. Mais dans notre cas, le personnage se trouve dans la situation de reprendre le souvenir des autres, ce qui provoque un blocage. Les souvenirs venus d'ailleurs ont, pour l'instant, plutôt un côté invasif et donc inacceptable. Tout de même, il est aussi possible d'« hériter » du souvenir de l'autre, car la phénoménologie déclare : « si un phénomène est *self-ascribable* [attribuable à soi], il doit aussi être *other-ascribable* [attribuable à autrui] »⁷. Ricœur continue avec l'affirmation que l'« attribution à autrui se trouve ainsi non pas surajoutée, mais coextensive à l'attribution à soi. On ne peut faire l'un sans faire l'autre »⁸.

L'évolution du personnage se dessinera ainsi en même temps en fonction des souvenirs personnels, mais également des souvenirs des autres, qu'il doit assumer. La conscience du narrateur est qu'il faudra raconter un jour ces histoires entendues ou vécues : « j'étais l'œuvre de l'Histoire, et il était écrit que, dès que l'occasion se présenterait, je renouerais avec mes ancêtres glorieux » (p. 37). Porteur de ces histoires, le narrateur Lusignan prend son

⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, o. c., p. 155.

⁷ *Ibid.*, où l'auteur fait référence à la présupposition du philosophe P. F. Strawson.

⁸ *Ibid.*

rôle de plus en plus au sérieux. Il sera, volontairement ou non, celui qui aura droit à tous les souvenirs des autres personnages, de façon directe ou indirecte, témoignages qui vont former le récit de ce qu'on peut appeler la *mémoire partagée*. Lusignan raconte sa vie depuis son enfance avec beaucoup d'humour et d'ironie, en revenant, au gré de la mémoire qui ne tient pas compte de la chronologie des événements, aux aspects marquants de son histoire personnelle, comme par exemple sa rencontre avec Essiambre d'Argenteuil qui va dominer son existence pendant longtemps. L'ouverture à l'autre est le premier acte de socialisation et les sentiments qu'il lui porte sont le signe du rapprochement qui emmène au partage des souvenirs : « Essiambre appréciait particulièrement mes histoires du collège, qui n'étaient pas du tout les mêmes que les siennes vu qu'il avait été bon élève » (p. 41). La fascination pour ce personnage, avec lequel il va vivre une passion amoureuse et qui va hanter une bonne partie de sa vie conduit le narrateur à une identification avec l'autrui : « Je le connaissais depuis à peine une heure que je voulais déjà avoir vécu sa vie » (p. 86). Plus tard, la recherche de l'autre entraînera la connaissance d'Amalia Driscoll, amie d'Essiambre, qui servira de lien avec celui qu'il aura définitivement perdu. Il s'agit d'un rapprochement qui s'effectue par l'intermédiaire des lettres de la jeune Canadienne d'origine irlandaise, porteuse d'une mémoire liée à la haute société d'Ottawa. Le rapport du narrateur avec Amalia Driscoll, entretenu seulement dans le but d'obtenir des témoignages sur la personne d'Essiambre d'Argenteuil, est unidirectionnel, car Amalia ne connaît pas Lusignan. Ce dernier préfère se déguiser en signant ses lettres du nom d'Argenteuil pour motiver sa correspondante à continuer de lui répondre et à lui offrir ses aveux. À un moment ultérieur aux lettres échangées, le narrateur se retrouve à plusieurs reprises devant le choix de révéler son identité à sa correspondante. Il ne le fait pourtant pas :

Quand il me prend le goût de me rapprocher d'elle, la pensée d'Essiambre jouissant en elle m'arrête. J'en ressens un pincement de jalousie aussitôt suivi d'un certain soulagement, comme si le souvenir commun des étreintes d'Essiambre avait créé entre nous un lien consanguin. (pp. 244-245).

Ce lien restera personnel et secret jusqu'au moment où un autre personnage cherchera à s'appropriier les souvenirs du défunt d'Argenteuil, Garry, amant lui aussi d'Essiambre et rival de Lusignan. Garry entre en possession d'une partie de la correspondance entre Amalia Driscoll et Essiambre/Lusignan et propose au personnage central de lui racheter le reste contre une belle somme d'argent. De plus, celui-ci fréquente miss Driscoll pour la seule raison qu'elle est perçue comme étant la seule porteuse de la mémoire du défunt : « Je veille sur elle en souvenir d'Essiambre. Elle est tout ce qui me reste de lui » (p. 269). Ceci nous emmène à penser aux rapports entre deux étapes du processus de la mémoire dont parle Ricœur : la *remémoration* et la

*commémoration*⁹. Le narrateur se remémore les événements passés, comme par exemple des épisodes de son enfance, mais il commémore son compagnon Essiambre avec Garry, et indirectement avec miss Driscoll. C'est un acte de partage de la mémoire individuelle, qui devient collective jusqu'à un certain niveau. Cette idée de commémoration revient dans le roman à des moments différents ; ainsi on commémore les tués de guerre, ou on organise la kermesse pour fêter le premier anniversaire de l'armistice. Cet acte de partage est cependant mis sous les conditions du rapprochement ou d'un certain degré d'intimité avec l'autre. Nous voulons faire ici appel à une autre citation de Ricœur, qui conclut le chapitre consacré à la mémoire :

Ce n'est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres. (p. 163).

Lusignan peut à ce moment transférer sa mémoire individuelle intime à un proche, car elle est trop lourde à porter. Cela fait partie de son histoire personnelle, qui devient *histoire*, c'est-à-dire un passé compris et accepté :

L'heure était venue d'en finir avec le souvenir d'Essiambre : je ne voulais pas avoir toute la vie le regard de veuf qu'avait Garry à la seule mention de son nom. [...] J'ai noté son adresse pour lui envoyer les lettres et j'ai empoché ses billets avec une indifférence qui m'a étonné. Sensation bienfaisante, comme si l'argent de Garry avait anéanti d'un seul coup la valeur des souvenirs d'Essiambre chez moi alors qu'elle en acquérait chez lui. (p. 270).

Concorde est un autre personnage qui se remarque en tant que porteur et transmetteur de la mémoire, fille venue de la campagne et dont l'évolution personnelle et sociale est spectaculaire. Elle rencontre Lusignan à plusieurs reprises et se révèle une figure marquante dans la vie de celui-ci. Concorde est la personne qui n'intéresse personne, mais qui a une bonne mémoire de ceux qui l'entourent :

Il y a que moi qui se souviennent de tout le monde, personne se rappelle m'avoir déjà vue. [...] Ça m'est arrivé je sais pas combien de fois dans ma vie de revoir des gens que j'avais bien connus et qui avaient oublié mon nom, qui savaient plus comment on s'étaient rencontrés, ce qu'ils avaient dit, ce qu'on avait fait ensemble ; moi, je me souvenais de tout, des moindres détails, eux autres de rien du tout. (p. 273).

⁹ *Ibid.*, p. 154.

Point de convergence de ces mémoires individuelles, Concorde représente également, tout comme Amalia Driscoll avec qui elle mêle une partie de son histoire de vie, l'exemple de la mémoire collective, marque d'un changement historique et social dont elle est l'un des témoins-clé. Amalia Driscoll est avant tout l'image de l'aristocratie conservatrice et fatiguée qui va disparaître et qui sera obligée de s'adapter afin de survivre. « Alors que j'avais jadis régné sur ce monde, je n'existais plus » (p. 234) déclare le personnage au sujet de sa place perdue dans une classe sociale qui change ses valeurs et qui se referme pour elle. Plus tard, caractérisée d'un point de vue objectif par Lusignan, elle est vue après sa transformation : « À défaut de la réussite mondaine et sentimentale à laquelle elle aspirait, elle est devenue une artiste. Mais il lui a fallu au préalable se mettre en rupture de classe » (p. 242). Amalia Driscoll ne sera plus un témoin actif dorénavant, seules ses lettres garderont la mémoire d'une époque révolue. C'est Concorde qui continuera la construction de la mémoire collective, donc implicitement de l'histoire.

Mais les processus de la mémoire se situent à des étapes différentes pour Concorde et Amalia Driscoll. Tandis que l'aristocrate est entre la *remémoration* et la *commémoration*, son ancienne servante est en pleine *mémorisation*. Elle retient tous les souvenirs et toutes les histoires qu'elle entend. Sans faire appel aux notions d'Histoire et de récit historique que met en analyse la théorie phénoménologique développée par Paul Ricœur, nous utilisons le mot pour spécifier seulement le cadre général dans lequel se déroule l'action du roman. La première guerre mondiale et les autres événements historiques ne sont que la toile de fond sur laquelle se tissent les intrigues fictionnelles du texte narratif. L'Histoire, ou plutôt l'événement historique, n'est qu'un prétexte pour parler de la mémoire d'une génération en changement et de son passage aux successeurs. C'est le chemin normal de transmission de la mémoire collective, mais en même temps de construction de cette mémoire, à partir des mémoires individuelles, dont elle est, ou peut être l'un des résultats. Cela ne tient plus que de la perspective, donc la manière de présenter cette mémoire, afin qu'elle passe l'épreuve du temps. Donner de la mémoire, c'est donner de l'histoire, donc raconter. Dans ce sens, la narration est celle qui se charge de l'action de transmettre les souvenirs et les connecter. C'est pourquoi il y a un refus de l'imaginaire, donc de la narration de fiction par le narrateur au début du roman. La raison de ce refus apparaît plus tard, lorsqu'on apprend des détails sur son expérience en tant qu'écrivain de fiction :

Ma vie publique venait de commencer : j'écrivais. Enfin ! [...] Je n'avais ni style à moi, ni sens de l'intrigue, mais pour la flagornerie j'étais insurpassable. Le goût du jour était patriotique, j'ai écrit donc des fables historiques. *Le Chevalier de Malartic*, mettant en scène un mâle

mousquetaire à moustaches qui tuait de sa rapière un Iroquois toutes les vingt pages ; *Les Fiancés de l'échafaud*, conte moral où périssaient de jeunes et vaillants cœurs français sous les coups du cruel envahisseur anglais. (p. 65).

On retrouve ici un petit clin d'œil de l'écrivain sur la période du début de la littérature québécoise, qui se caractérise par une thématique limitée et ne peut subir aucune influence externe, de peur de ne pas être mise sur la liste des œuvres interdites par l'église. Le narrateur continue en dévoilant le moment de sa chute :

[J]'ai voulu plaire à mes nouveaux amis en écrivant un roman qui ne serait pas au goût du jour. C'est le livre dont j'ai le moins honte. [...] Il s'intitulait *Françonne*. Il était mal écrit comme les deux premiers, mais au lieu de célébrer la race française et le terroir, j'y ai mis en scène le village de mon enfance avec tous ses travers. [...] Naturellement, l'éditeur Crépeau n'a pas voulu de ce roman sulfureux, lui qui faisait commerce d'ouvrages édifiants [...]. Romancier, j'avais créé et détruit des mondes avec l'aisance d'un Dieu distrait, mais cette fois-là j'ai buté contre la vraie vie. Bien sûr, j'ai été secrètement ravi de voir mon roman mis à l'Index par l'archevêché de Montréal, mais j'ai vite entrevu la difficulté qu'il y a à être un auteur à scandale. [...] Tous les critiques qui m'avaient fait bon accueil auparavant ont recommandé ma mise au ban. (pp. 68-69).

Le refus de l'imaginaire pour le personnage-narrateur-écrivain se répercute dorénavant dans son désir de raconter les histoires vraies, vraisemblables, où il peut, de temps en temps, se permettre d'insérer de la fiction, des épisodes inventés destinés à distraire l'auditoire. Cette mise en abîme de l'écriture fictive et de l'acte d'écrire est transformée et compensée par un acte simple de narration, assumée à la première personne par celui qui raconte. Du point de vue de l'instance auctorielle, il s'agit d'une écriture du soi, du point de vue du narrateur, c'est une histoire de vie. Le tableau est complété par des fragments écrits insérés dans la trame du roman, comme par exemple les lettres, ou utilisés comme références intertextuelles : « Je me rappelle à ce propos avoir noté dans mon journal » (p. 128), dit Amalia Driscoll dans une de ses lettres.

Mais, à part la correspondance et le journal personnel, qui ont un rôle bien défini dans la construction de l'identité des personnages, par leur caractère de témoignage personnel et intime, l'écrit n'est pas le souci premier dans le roman. Essiambre d'Argenteuil l'affirme bien par ses propos : « Mieux vaut faire l'histoire que de l'écrire » (p. 169). L'enjeu est donc celui de la transmission par l'intermédiaire de l'acte de raconter l'histoire. C'est l'acte contre l'oubli, ou contre la méconnaissance d'une histoire plus vaste qui

englobe les personnages. Ainsi, le cas de Concorde est un exemple du passage de cette ignorance concernant l'histoire de sa famille à la prise de conscience sur le fait que transmettre signifie faire vivre. Le personnage évolue du moment où « [e]lle ne sait pas d'où sont ses parents ; ils sont nés sur l'île, elle ne peut pas en dire plus. Son monde a commencé avec eux et, avant, il n'y avait rien » (p. 144) à « J'étais venue à Ottawa pour me fabriquer des souvenirs. Maintenant, j'en ai tellement que je commence à en oublier » (p. 154). Jusqu'à la fin du roman, Concorde se transforme à tel point qu'elle encourage son fils Édouard, né de sa relation avec Lusignan, qui l'avait abandonnée, à fréquenter son père pour entendre les histoires de celui-ci :

Pourtant, j'en faisais si peu pour lui : je lui apportais quelques douceurs au collège, je l'écoutais, et je lui racontais des épisodes de ma vie. Plus je lui parle, plus il m'écoute. Je suis en train de lui léguer mes souvenirs et ceux de mon village qu'il ne connaîtra sans doute jamais. Ces paroles seront son seul héritage, il n'aura même pas droit à ma maison sur le fleuve, qui sera sans doute saisie par la justice à ma mort pour taxes impayées. (p. 308).

Écouter veut dire ici comprendre et comprendre signifie persuader un lecteur de la vraisemblance du narré. Nous faisons encore une fois appel à un concept de Ricœur, celui de la *cohérence narrative*. Définie dans la narratologie d'une part comme « "cohésion d'une vie" à quoi on peut reconnaître des traits prénarratifs, d'autre part, [...] "connexion (ou connexité) causale ou téléologique", qui relève de l'explication/compréhension »¹⁰. De fait, s'il s'agit de la cohérence du récit et de la logique qui entraîne le vraisemblable du fait vécu et raconté, crédible en fin de compte aux yeux du lecteur, le narrateur n'aura pas failli à sa tâche. Il trouve un auditoire dans la personne de son fils, et par cet acte de *filiation* le passage de la mémoire se fait entre « l'individu solitaire [Lusignan] et le citoyen défini par sa contribution à la *politeia* [Édouard], à la vie et à l'action de la *polis* »¹¹. À part le fait que le fils s'enrôle pour la seconde guerre mondiale, donc participe à faire l'histoire, il est aussi le porteur d'une mémoire collective.

Les personnages du roman auront évolué du début à la fin : « C'est simple : je suis un autre homme. [...] Elle [Concorde] non plus n'est pas la femme que j'ai connue dans le temps » (p. 304). La cohérence du récit est mise de l'avant par Lusignan : « Maintenant je vois tout clairement, comme lorsqu'on revoit un film qu'on a aimé la première fois mais dont on ne saisit le vrai sens que la seconde » (p. 314). Il faut se remémorer le passé pour le comprendre et l'accepter, veut dire le personnage central. Situés entre le passé, à cause du souvenir, et le

¹⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹¹ *Ibid.*, p. 162.

présent, à cause du changement auquel ils participent, les personnages évitent de parler d'avenir. Celui-ci apparaît soit sous la forme d'une possibilité manquée (« Si j'avais su, j'aurais parlé avec moins de légèreté » (p. 259), dit Lusignan), soit comme probabilité associée à un rêve (« Moi, j'ai toujours rêvé qu'on peut être autre chose que ce qu'on est dans la vie » (p. 284), dit Concorde). L'avenir est incertain et il fait peur. Mais la visionnaire Concorde ouvre la voie de continuation de l'action au-delà de la fin du roman :

Concorde déchiffre le reste de la photo. C'est un don qu'elle a : elle peut prédire l'avenir des photographiés. [...] « Tu vois mon Édouard ? Il va mourir à la guerre dans son avion, après avoir tué des innocents avec ses bombes. C'est écrit. Je devine aussi que sa Marie est enceinte. Elle attend une fille, mais elle ne le sait pas encore » (p. 321).

Lusignan retrouve la paix tant attendue, sur fond de guerre. La perspective de la mort ne lui fait pas peur. La phrase finale est tout comme celle du début du roman, chargée de sens : « J'attends. J'ai le temps » (p. 326). Il a cicatrisé son passé : il est revenu vers son père et agit en vrai fils. Il s'ouvre enfin à l'amour. Il n'affabule plus, il se regarde en face ; la vraie mémoire a remplacé la fiction. C'est pour la première fois qu'il regarde devant lui et non pas vers le passé. Car le passé, c'est de l'histoire, et celle-là, il la connaît bien maintenant.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourbonnais, Nicole, « Voix narratives et processus de création dans l'œuvre de Daniel Poliquin » in François Ouellet (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Agora », 2009.
- Poliquin, Daniel, *La Kermesse*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.