

Présences d'Octobre

Variations littéraires autour d'un épisode de l'histoire québécoise (Louis Hamelin, Carl Leblanc)

Presences of October

Literary Variations Around an Episode of Quebec History [Louis Hamelin, Carl Leblanc]

Presencias de Octubre

Variaciones literarias an torno a un episodio de la historia quebequense – Louis Hamelin, Carl Leblanc

Robert Dion

Volume 41, Number 1 (121), Fall 2015

Louis Hamelin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033961ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033961ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dion, R. (2015). Présences d'Octobre : variations littéraires autour d'un épisode de l'histoire québécoise (Louis Hamelin, Carl Leblanc). *Voix et Images*, 41(1), 87–100. <https://doi.org/10.7202/1033961ar>

Article abstract

Among Québec literary works published over the last few years that deal with important historical events, two particularly interesting books deal with the October 1970 crisis. The first, Carl Leblanc's *Le personnage secondaire* (2006), can be described as a fiction/essay, while the second, Louis Hamelin's *La constellation du Lynx* (2010), can be described as an investigative novel. Through these two works that adopt highly different discursive strategies, but that both revisit, *in the present*, a traumatic episode of (relatively) recent national history, our purpose is to see how literature seeks to question the fictions of historiography in order to challenge its monopoly of memory and oppose to it other forms of discourse such as the personal account and the documentary, on the one hand, and novelistic fiction, on the other. We have attempted to determine whether it is true that, as a rather lenient critic wrote about Hamelin's novel, the October crisis "traumatised our collective consciousness so much that only through the lens of fiction can we discover its hidden truth, the essence that would be obscured by any anecdotal accuracy, any sensationalism related to real names" (Michel Lapierre, "Louis Hamelin et les étoiles d'Octobre", *Le Devoir*, September 25, 2010).

PRÉSENCES D'OCTOBRE

Variations littéraires autour d'un épisode de l'histoire québécoise (Louis Hamelin, Carl Leblanc) ¹

+ + +

ROBERT DION

Université du Québec à Montréal

Ce qu'on appelle l'histoire, ce n'est souvent rien d'autre que la fiction dominante².

Il est devenu courant d'inscrire les littératures narratives contemporaines, en particulier celle de la France mais de plus en plus aussi celle du Québec, sous la bannière de la filiation et de l'héritage, et plus largement de l'histoire et de la mémoire. Pour plusieurs observateurs, critiques ou même historiens, tout semble en effet se passer comme si, à la suite du reflux des avant-gardes littéraires constaté à partir des années 1980, un verrou avait sauté en même temps que l'injonction de faire table rase du passé et de se tourner vers un avenir forcément radieux. Depuis, une part importante de la littérature et des discours qui l'accompagnent serait devenue obsédée par le passé et par le souvenir — quand elle ne cherche pas, par une sorte de paradoxe, à « patrimonialiser » le présent, c'est-à-dire à y déceler déjà ce qui, un jour, sera digne d'être retenu, archivé³.

Cette obsession de la mémoire correspond en fait à une crise simultanée, sinon concomitante, de la littérature et de l'histoire, la première y revenant, un tantinet penaude, après avoir un temps proscrit ce qui relevait de l'intrigue, du récit continu rétrospectif, du personnage en tant que moteur du mouvement sociohistorique, et la seconde, non sans mauvaise conscience, s'annexant à la faveur de « l'avènement du thème et du règne de la "mémoire" [...] un des ressorts clés de l'imagination romanesque⁴ ». Car, selon Pierre Nora,

même si l'histoire ne fait pas de la mémoire le même usage que le romancier, l'intégration du thème à l'histoire qui avait fondé sa scientificité sur le refoulement et

1 Cet article est issu d'une recherche intitulée *Mise en scène et écriture de la personne réelle dans la fiction contemporaine au Québec et en France depuis 1980* et soutenue par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

2 Louis Hamelin dans un entretien avec Noémi Mercier : « La bombe Hamelin », *L'actualité*, 29 septembre 2010. En ligne : <http://www.lactualite.com/culture/la-bombe-hamelin> (page consultée le 6 juillet 2015).

3 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, 257 p.

4 Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières? », *Le débat*, n° 165, mai-août 2011, p. 8.

l'exclusion de la mémoire confère désormais à l'histoire une dimension littéraire faite d'un art de la mise en scène et de l'engagement personnel de l'historien⁵.

Autour de la question de la mémoire, en principe reliée à l'expérience directe du sujet, au témoignage — et par là suspecte aux yeux des historiens —, on assiste ainsi à un chassé-croisé entre les disciplines historique et littéraire, qui alternativement se rencontrent et s'éloignent sur des éléments comme le recours à la subjectivité, à des formes particulières de narration et de narrativité, à la conjecture et à l'imagination, etc. Je n'entrerai pas ici dans le détail de cette passionnante discussion — dont les principaux jalons passent par Michel Foucault, Hayden White, Carlo Ginzburg, Paul Ricœur, sans oublier les collaborateurs au dossier de la revue *Le débat*, publié en 2011, sur « L'histoire saisie par la fiction ». Je préfère aborder le problème de manière plus oblique et plus concrète au moyen de l'étude de deux livres et plus accessoirement d'un film qui, parce qu'ils campent sur la frontière entre l'histoire et la littérature (ou la fiction), permettent d'observer les points de contact entre ces types de discours, et non pas au sujet d'un épisode assimilable à un « silence de l'histoire » (terrain traditionnellement privilégié de la saisie littéraire du passé et du reste volontiers concédé par les historiens), mais d'un événement fondateur du Québec contemporain, la crise d'Octobre 1970. Je me pencherai donc sur un texte de Carl Leblanc à mi-chemin entre récit et essai, *Le personnage secondaire*⁶, et sur *La constellation du Lynx*⁷ de Louis Hamelin, un roman d'enquête⁸. Le film de Leblanc dont *Le personnage secondaire* constitue en quelque sorte un dérivé, *L'otage*⁹, retiendra également mon attention. À travers ces œuvres qui optent pour des stratégies discursives éminemment différentes, mais qui ont en commun de revisiter *au présent* un épisode traumatique de l'histoire nationale (relativement) récente, il s'agira de voir comment la littérature entend interroger les fictions de l'historiographie pour, à la fois, lui contester le monopole de la mémoire et lui opposer d'autres formes de discours telles que le témoignage, d'une part, et la fiction romanesque, de l'autre. Je tenterai ainsi de voir s'il est vrai que, comme l'a écrit à propos du roman d'Hamelin un critique enthousiaste, la crise d'Octobre « a tellement traumatisé notre conscience collective que seule la lunette de la fiction peut nous en faire découvrir la vérité cachée, l'essence qu'obscurciraient toute exactitude anecdotique, tout sensationnalisme lié à des noms véritables¹⁰ ».

5 *Ibid.*, p. 8.

6 Carl Leblanc, *Le personnage secondaire*, Montréal, Boréal, 2006, 245 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PS* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

7 Louis Hamelin, *La constellation du Lynx*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2012 [2010], 595 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CL* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8 C'est ainsi que le désigne Hamelin lui-même.

9 Coréalisé par Luc Cyr (Ad Hoc Films Inc., 2003, 53 min), ce film a obtenu en 2004 le Prix d'excellence Historia pour une production documentaire décerné par l'Institut d'histoire de l'Amérique française.

10 Michel Lapierre, « Louis Hamelin et les étoiles d'Octobre », *Le Devoir*, 25 septembre 2010. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/296859/louis-hamelin-et-les-etoiles-d-octobre> (page consultée le 6 juillet 2015).

DÉFENSE DE LA LITTÉRATURE

Il est frappant de voir à quel point Leblanc et Hamelin, mais surtout Hamelin, ont été conduits à défendre leur projet littéraire, entre autres sur la scène médiatique. Après avoir longtemps hésité entre l'essai et le roman, l'auteur de *La constellation du Lynx* optera finalement pour ce dernier — à la satisfaction, notamment, de Louis Fournier, journaliste au moment de la crise et historien du Front de libération du Québec (FLQ)¹¹, qui se félicitera « que M. Hamelin ait décidé d'écrire un roman plutôt qu'un essai sur la crise d'Octobre¹² ». Il faut dire que les multiples articles et entrevues que l'écrivain a livrés aux journaux et aux magazines à l'occasion de la publication de son roman, qui coïncidait fort opportunément avec le quarantième anniversaire des événements, donnaient du grain à moudre à ceux qui, comme Fournier, se défient de toute hypothèse — trop aventureuse, trop farfelue, trop littéraire — susceptible d'apporter quelque crédit aux théories du complot promues naguère par un Pierre Vallières ou un Jacques Ferron¹³. Dans un essai récent sur la fiction et l'histoire où il revient longuement sur la genèse et le projet de *La constellation du Lynx*, essai qui a pour titre *Fabrications* et qui décline ce titre dans toutes ses potentialités sémantiques, Hamelin commente d'ailleurs l'intense médiatisation qui a accompagné la sortie du roman dans un dialogue simulé entre lui et son *alter ego* Sam Nihilo (anagramme approximative de Louis Hamelin), personnage et narrateur occasionnel de son livre :

Nihilo. Pour le vrai lecteur de roman qui a lu ta *Constellation du Lynx*, le fait que tu te sois abaissé, à la sortie du livre, à polémiquer avec la petite faune politico-médiatique locale, dont, entre autres, une mouvance patriotique cramponnée aux piteuses épaves de ses mythes consolateurs, comme si descendre dans l'arène où les pourceaux gobent indistinctement les perles et les pelures était la seule manière d'assurer la promotion de ton livre, demeure plutôt incompréhensible. J'ai beau retourner l'affaire dans tous les sens, je n'arrive à y voir qu'une grave atteinte à la souveraineté de la Littérature...

Hamelin. [*Rires.*] La souveraineté de la Littérature...

Nihilo. Non, je suis sérieux. À quoi bon faire œuvre d'imagination si c'était pour renier la part de fiction à la première occasion¹⁴ ?

À quoi bon, en effet, si ce n'est pour jouer sur les deux tableaux en se réclamant tout à la fois de genres frontaliers à cheval « entre la fiction bien documentée et le

11 Voir Louis Fournier, *FLQ. Histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998 [1982], 533 p. Rappelons que Fournier n'a pas, à proprement parler, une formation d'historien.

12 Louis Fournier, « La vraie histoire de la crise d'Octobre », *Le Devoir*, 30 septembre 2010, p. A9.

13 Pour Vallières, voir *L'exécution de Pierre Laporte* (Montréal, Québec-Amérique, 1977, 223 p.); pour Ferron, divers textes repris entre autres dans *Du fond de mon arrière-cuisine* (Montréal, Éditions du Jour, 1973, 290 p.) et *Escarmouches* (Montréal, Leméac, 1975, 2 vol.).

14 Louis Hamelin, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2014, p. 56. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

document recourant aux techniques narratives de l'écriture de fiction» (F, 55), à la manière du nouveau journalisme¹⁵, et du roman totalisant à la Don DeLillo, qui, lui, s'ancre fermement sur le terrain de l'art autonome, affirmant néanmoins les suprêmes pouvoirs de la fiction à décoder le réel¹⁶? Au-delà, ou en deçà de l'acte de fictionnaliser, il y a cependant l'acte même de raconter, qui n'est pas beaucoup interrogé chez Hamelin alors que, on le sait, il obsède les historiens. Raconter, ainsi que le rappelle André Bleikasten, ce n'est en effet

jamais s'en tenir à une simple chronique, c'est toujours déjà commencer à exposer, à expliquer, à interpréter, commencer à soumettre la dé-raison de l'événement, la contingence et la singularité brutes du «c'est arrivé» à la raison du langage sinon au langage de la raison¹⁷.

Cela dit, chez Hamelin, les pouvoirs de la fiction vont bien au-delà de ceux que l'on concède habituellement aux littérateurs, tels que la capacité de s'aventurer dans les zones d'ombre de l'histoire, là où les documents écrits manquent, là où il ne saurait y avoir de documents¹⁸, ou encore l'aptitude à forer au cœur des consciences par les vertus de l'empathie et de l'intuition. Jean-Marie Schaeffer donne une bonne idée de ce savoir spécifique conventionnellement reconnu à la fiction lorsqu'il affirme que les connaissances que livre celle-ci «ne relèvent pas des représentations propositionnelles ou déclaratives qu'elle véhicule mais de l'ordre d'un savoir-faire qui enrichit l'éventail de notre répertoire d'évaluations existentielles, émotives, etc., de situations intramondaines¹⁹». Nul doute qu'Hamelin a plus d'ambition et qu'il vise plus loin. Son usage de la fiction passe même largement les bornes que se fixe l'historien quand, élaborant des scénarios contrefactuels, des sortes de fictions alternatives, celui-ci cherche à valider ou à réfuter des relations de causalité²⁰. En fait, dans

15 Norman Mailer — auteur de *non-fiction novels* (par exemple, *The Armies of the Night*, New York, New American Library, 1968, 288 p.) et représentant du nouveau journalisme (un extrait de *The Armies of the Night* est repris dans l'anthologie de Tom Wolfe, *The New Journalism* [New York, Harper and Row, 1973, 394 p.]) — est une influence revendiquée à maintes reprises par Hamelin dans *Fabrications*.

16 Hamelin cite dans *Fabrications* la note de DeLillo qui accompagne *Libra* (New York, Viking Press, 1988, 456 p.), son roman sur l'assassinat de J. F. Kennedy : «*Because this book makes no claim to literal truth, because it is only itself, apart and complete, readers may find refuge here — a way of thinking about the assassination without being constrained by half-facts or overwhelmed by possibilities...*» (F, 58)

17 André Bleikasten, «Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit», *Revue française d'études américaines*, n° 31, février 1987, p. 9.

18 Mis au défi par Nihilò de lui fournir un seul exemple précis où la fiction lui aurait permis de «trouver la vérité», le Hamelin de *Fabrications* répond : «La tentative d'évasion d'un des otages.» (F, 146) Ici, la fiction aurait servi «à combler les trous laissés par les pièces manquantes du puzzle» (F, 148).

19 Jean-Marie Schaeffer, «Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives», *La licorne*, n° 88, 2009, p. 18.

20 D'emblée, Pierre Livet remet en question l'utilité de fictions historiques du type «que se serait-il passé si César n'avait pas franchi le Rubicon?» : «Disons tout de suite qu'à notre sens, ces raisonnements sur des scénarios contrefactuels ne peuvent pas espérer répondre positivement à la question : tel événement historique était-il bien une des causes nécessaires d'un autre événement historique? Pour ce faire, il faudrait disposer d'une théorie des relations causales entre tous les événements, théorie qui puisse nous assurer que la reconstruction contrefactuelle proposée comporte tous les événements pertinents pour donner un contenu aux relations causales indispensables à l'étude du cas considéré. Or, si nous disposions de cette théorie, nous saurions déjà ce qui est cause nécessaire et ce qui ne l'est pas.» Pierre Livet, «L'usage des

La constellation du Lynx, la fiction se donne ouvertement pour un *pharmakon*, un contrepoison, une façon de réfuter les versions faussées de l'histoire qui s'affrontent, celle des felquistes et celle des autorités policières et politiques²¹. «Au fil de mes lectures et de mes conversations, écrit Hamelin dans *Fabrications*, j'en suis tranquillement venu à la conclusion que la fiction officielle devait être combattue par la fiction.» (F, 68) Que le mal puisse être combattu par le mal, voilà qui paraît indubitable; mais, dira-t-on, à quel moment l'effet du poison s'inverse-t-il jusqu'à compromettre la santé, autrement dit la crédibilité, du roman?

Dans *Le personnage secondaire*, la stratégie de Leblanc est tout autre en ce qui concerne la défense et l'illustration de son projet. Il ne s'agit pas tant ici de légitimer le recours à la fiction (même si un tel recours est patent par endroits²²) que de justifier le fait qu'on puisse consacrer un film documentaire, et dans la foulée un livre, à James Richard Cross. Pourquoi, en effet, s'intéresser à un second couteau, à une victime au surplus, et qui n'est pas morte, au contraire de Pierre Laporte, et qui n'a même jamais atteint, fût-ce au pire de la crise d'Octobre, à la consistance d'une personne humaine, étant resté pour tous, felquistes et témoins lointains des événements, un pur symbole de l'impérialisme britannique? Dans le livre, on voit ainsi Leblanc s'échiner à convaincre son équipe, puis les «fonctionnaires qui détiennent l'argent de la culture» (PS, 57), puis les Cross eux-mêmes, de la pertinence de tourner ce film sur un «homme blessé» (PS, 58), sur une expérience intime qui, suivant le cinéaste, «doit faire partie de l'Histoire²³» (PS, 40). Redonner chair à un être chosifié par les circonstances, montrer les dégâts de l'idéalisme politique (PS, 37), nier le pur niveau symbolique (PS, 48): tel est ici l'enjeu. Leblanc s'y attaque en étant conscient des limites de la forme documentaire qu'il a choisie. Car comment faire un film «qui puisse avoir son effet» (PS, 94) sans pour autant causer de dommages à «une mémoire qui veut sa place dans l'Histoire» (PS, 94)? Comment, en tournant à Seaford (Sussex) plus de trente ans après Octobre 1970²⁴, en donnant la parole à un Cross octogénaire qui n'est plus l'otage qu'il a un jour été, rendre sensibles la peur, la pression, la brisure radicale d'une vie entre un *avant* et un *après*? Ce qu'une reconstitution fictionnelle telle que le téléfilm de la BBC *James Cross Will Be Executed*²⁵ — film que Leblanc a regardé en compagnie de son sujet — arrive aisément à transmettre, le documentaire ne le peut pas: «C'est la limite de mon cinéma-vérité, écrit

raisonnements contrefactuels en histoire», *Labyrinthe*, n° 39, 2012. En ligne: <http://labyrinthe.revues.org/4264> (page consultée le 6 juillet 2015).

- 21 D'une part, il y a la version héroïque des felquistes, qui refusent de voir qu'ils auraient pu être infiltrés et manipulés par les forces policières (et politiques), et, d'autre part, la version officielle des autorités, selon laquelle les forces policières auraient été prises au dépourvu, l'intervention de l'armée ayant été une réponse improvisée et maladroite à la conjoncture.
- 22 Par exemple dans la reconstitution après coup de l'échange du cinéaste avec Jeanne (PS, 166-174), l'amie patriote, ou dans le court chapitre où Leblanc entre littéralement dans la tête de James Cross alors que celui-ci se trouve à l'hôtel King David de Jérusalem au moment de l'attentat du 21 juillet 1946 (PS, 162-165).
- 23 La majuscule à «Histoire» est de Leblanc. Pour ma part, je n'écrirai ce mot qu'avec la minuscule, qu'il s'agisse de la petite ou de la grande histoire.
- 24 Les séances préparatoires en Angleterre et le tournage du film ont eu lieu en 2001.
- 25 BBC One London, dans le cadre de la série *Life at Stake*; réalisation de Lawrence Gordon Clark, 1978, 50 min.

le cinéaste; ma vérité sur hier, c'est celle d'aujourd'hui.» (PS, 96) Et c'est aussi, très largement, celle de Cross, personnage cette fois principal du livre et du film²⁶, et dont le point de vue et la mémoire saturent tout le propos.

MÉMOIRE ET POSTMÉMOIRE

Si l'on fait exception de ces passages au-delà de la remémoration que représentent les reconstitutions de dialogues imaginés²⁷ ou des états d'âme de James Cross (aussi bien l'otage que l'octogénaire), *Le personnage secondaire* constitue une vaste entreprise de recueillement de la mémoire, d'abord telle qu'elle est déposée dans les souvenirs du sujet, de sa femme Barbara et de leur fille Susan, mais également dans des archives diverses, dont plusieurs appartiennent à la collection personnelle de Cross. Cette mémoire excède de beaucoup celle d'Octobre 1970 : Leblanc accorde une grande importance à la « propagande » « forcément révisionniste » du bonheur familial, comme il l'appelle (PS, 120), aux films amateurs et aux photos montrant la famille en divers lieux, au gré des affectations du diplomate ou des vacances familiales. La mémoire irlandaise de Cross, né tout juste une année avant l'indépendance, est aussi sollicitée : premièrement, parce qu'il dit y avoir eu recours, durant sa captivité, pour ne pas sombrer; deuxièmement, parce que les épisodes irlandais montrent bien que le sujet a eu une existence en dehors de sa figuration dans l'histoire du Québec; troisièmement, parce que l'origine de Cross, son appartenance à une nation dominée par l'Angleterre, illustre le caractère ironique de sa détention à titre de symbole de l'opresseur anglais. Enfin, les archives du gouvernement britannique sur l'affaire, tout juste rendues accessibles au moment de la préparation du film, constituent une autre source documentaire fascinante — « le corps scriptural d'une petite histoire », écrit Leblanc (PS, 150) — où l'on apprend essentiellement deux choses : en premier lieu, comment Londres a réagi à l'enlèvement et, très tôt, a envisagé des questions triviales telles que « quelles funérailles fera-t-on à Cross, où auront-elles lieu, qui les paiera, etc. ? »; en second lieu, que James Cross aurait travaillé pour les services secrets, le M15, sous le nom de Stone (PS, 220). Cette seconde découverte vient littéralement dynamiter l'édifice argumentatif jusque-là patiemment érigé par Leblanc : un otage agent secret, ce n'est plus un personnage secondaire injustement impliqué dans une histoire qui n'était pas la sienne, ce n'est plus un homme tout à fait innocent, une victime purement instrumentalisée. Le cinéaste n'aura rien de plus pressé, dès lors, que de confronter son sujet sur cette question. Cross lui avouera avoir été un espion d'un jour et avoir tenté, sans succès, de piéger un diplomate soviétique.

26 Dans le film, Cross est non seulement très présent à l'image, mais également dans la bande-son; il se fait constamment entendre en voix *off*, lisant un commentaire tantôt relié à l'image, tantôt indépendant d'elle.

27 J'ai évoqué ci-haut un dialogue restitué entre Leblanc et son amie Jeanne (voir la note 22). Il y a d'autres exemples, dont celui, sur un autre plan du récit, d'un échange entre Cross et Jacques Lanctôt à l'intérieur de la « prison du peuple » (PS, 99). Relativement fréquentes dans le livre, de telles reconstitutions sont absentes du film. Elles apparaissent donc, pour l'essentiel, comme propédeutiques à une vision plus « documentaire » de l'épisode historique.

Non sans se demander s'il n'est pas un « pitoyable naïf » (PS, 224), Leblanc finira par accepter cette version.

Hamelin, en revanche, ne gèrera pas si facilement ces explications. Si dans un compte rendu du *Personnage secondaire* il se contente de faire remarquer, d'une manière générale, que « le témoignage personnel a ses limites²⁸ », dans *La constellation du Lynx* il se montre plus incisif. Carl Leblanc y apparaît, sous le nom de Friedrich Rougeau (!), comme le coauteur avec Cross — nommé John Travers dans le roman — de *La traversée, John Travers : récit de captivité*, ce qui déjà témoigne d'une certaine posture critique de la part d'Hamelin, comme si Leblanc avait été instrumentalisé par Cross au point de ne constituer qu'un simple porte-parole de ce dernier, voire le coauteur de son propre livre. Dans une scène où l'on voit Nihilo téléphoner à Rougeau après la lecture de *La traversée*, celui-ci réitère la version de Cross, ce qui amène son interlocuteur à commenter : « Pauvre cloche, ai-je pensé. La naïveté de ce type me consternait, à croire qu'il faisait exprès. » (CL, 464) La justification de Cross est même comparée aux aveux d'un mari infidèle qui, pris sur le fait, dit que c'est la première fois alors que c'est en réalité la soixante-dix-neuvième (CL, 463)...

Si Leblanc, sans bien sûr totalement négliger les archives de la crise²⁹, convoque surtout le témoignage des Cross ainsi que les pièces qui viennent l'étayer, Hamelin accorde pour sa part une crédibilité moindre aux témoins directs et aux protagonistes du drame et s'intéresse davantage aux faits bruts, aux événements tels qu'ils sont consignés dans les documents : presse de l'époque, transcription des témoignages des procès, dossiers de police, comptes rendus des commissions d'enquête, et ainsi de suite. Plus que les perceptions des uns et des autres, c'est l'intrigue de la crise qu'il vise à reconstituer, l'intrigue étant, si l'on suit Paul Veyne,

un mélange très humain et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative. [...] Le mot d'intrigue a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre*³⁰.

À la différence de l'intrigue romanesque, l'intrigue de l'histoire exige la caution du réel. Et c'est cette caution que recherche Hamelin dans les sources qu'il compulse, sources négligées jusque-là en raison de leur relative inaccessibilité, mais surtout de leur caractère marginal, limité, accessoire. Louis Fournier reproche d'ailleurs au romancier de citer « des médias qui brodaient beaucoup à l'époque pour titiller la curiosité de leur lectorat, surtout *Le Petit Journal*, mais aussi *Montréal-Matin* et *The Montreal Star*³¹ ». Plutôt que la mémoire officielle — ou plutôt : les mémoires

28 Louis Hamelin, « Dans le rôle de la victime. La crise d'Octobre revue et corrigée par Carl Leblanc », *Le Devoir*, 21 octobre 2006, p. F6.

29 Dans *L'otage*, tout particulièrement, les films d'archives (manifestation de la Saint-Jean-Baptiste en 1968, déclarations du ministre de la Justice Jérôme Choquette, libération de Cross, conférence de presse lors de la libération, etc.) viennent ponctuer les scènes tournées en Angleterre avec le sujet.

30 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 1996 [1971], p. 51.

31 Louis Fournier, « La vraie histoire de la crise d'Octobre », p. A9.

officielles telles qu'elles se sont déposées en fictions orthodoxes —, Hamelin revendique précisément «une mémoire des discours et des textes³²», ainsi que le constate Élisabeth Nardout-Lafarge, quoique de discours et de textes largement dévalorisés, comme ceux de la littérature d'une part, le romancier reprenant à Jacques Ferron, pour dire encore comme Nardout-Lafarge, «une matière et une manière mémorielles³³», et de la presse dite «jaune» d'autre part. Hamelin se réclame haut et fort de cette préférence, par exemple dans un entretien accordé à Noémi Mercier, du magazine *L'actualité* :

J'ai parlé à des gens qui ont vécu les événements de près, à certains des ravisseurs, à d'anciens policiers. J'ai aussi beaucoup appris en consultant les archives des journaux. Les photos publiées à l'époque et les comptes rendus rédigés à chaud par les journalistes sont très parlants. J'ai eu tendance à me fier davantage à ce genre de documents bruts qu'au récit bien construit, des décennies plus tard, d'un acteur des événements, flic ou felquiste, qui avait sa version à défendre³⁴.

Dans le roman, on voit ainsi Sam Nihilo se pencher sur un entrefilet du *Montréal-Matin* à propos du suicide par pendaison du felquiste Luc Goupil (*alias* Richard Bros) dans sa cellule de Reading (*CL*, 305-306) ou encore, seul ou de concert avec les Octobierristes³⁵, se livrer à l'exégèse d'un article pour le moins énigmatique du *Montreal Sun* qui semble contenir un message crypté à l'endroit des terroristes (*CL*, 123-124, pour la première mention). La passion de Nihilo pour les «petite[s]-histoire[s] dans l'Histoire» (*CL*, 126) ne se dément pas, et on le voit creuser les détails négligés par les enquêtes officielles, sur les voisins du bungalow de la rue Armstrong (la rue Collins dans le roman) où fut détenu Pierre Laporte (Pierre Lavoie), sur le livreur de poulet qui fut appelé à cette adresse, sur la «théorie des quatre P» (*CL*, 298), et ainsi de suite. Quant à l'usage de la littérature dans *La constellation du Lynx*, on peut le saisir sur deux plans: d'abord sur celui, très bien cerné par Nardout-Lafarge, de ce qui rattache Hamelin à la lignée de Ferron — l'un des modèles du personnage du Chevalier Branlequeue — et qui apparente son roman au *Ciel de Québec*, entre autres par le dispositif des récits parallèles, le fantastique naturalisé (les apparitions quasi shakespeariennes du spectre de Lavoie/Laporte), l'onomastique ambiguë, à la fois transparente et grotesque, qui conduit à la remise en cause de la dimension réaliste du récit et même de son sérieux³⁶; ensuite, sur le plan intradiégétique, par l'insertion d'un questionnement explicite sur la capacité de la littérature à *produire* le réel :

32 Élisabeth Nardout-Lafarge, «La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin», Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Espace littéraire», 2013, p. 177.

33 *Ibid.*, p. 179.

34 Noémi Mercier, «La bombe Hamelin».

35 Je rappelle que les Octobierristes sont un groupe d'étudiants de l'UQAM réunis autour du professeur et écrivain Chevalier Branlequeue, héraut d'une lecture conspirationniste des événements d'Octobre, pour discuter des éléments restés obscurs de l'affaire.

36 Élisabeth Nardout-Lafarge, «La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin», p. 180-181.

Avoue qu'on est loin de Joyce. On est loin d'Hubert Aquin.

Pas d'accord. On est dans l'invention et la fabrication, l'intrigue et l'histoire. Des gens très créatifs, là aussi, lancent leurs petites fictions dans le monde. La différence, c'est que quand ça fonctionne, on n'appelle pas ça un best-seller. On appelle ça l'Histoire...

Mais de quoi tu parles, là ?

De la désinformation comme un des beaux-arts. À une certaine profondeur, ce qu'on trouve, ce n'est plus des gens qui se tirent dessus, plutôt une guerre entre des textes. (CL, 346-347)

Décrits tels des « littéraire[s] égaré[s] [...] dans les souterrains de l'histoire secrète » (CL, 348), les deux protagonistes de cette scène, Nihilo et son collègue ex-Octobierriste Fred Falardeau, sont des professionnels de la fiction et des intrigues, de la mise en regard et en miroir des textes. Ils sont par conséquent convaincus du pouvoir de la fiction non seulement à dire le monde, mais à le façonner. Ils seraient sans doute d'accord avec Michel de Certeau pour affirmer que le passé est « fiction du présent³⁷ » : une fiction qui s'élabore au présent afin de conférer un usage au passé. Selon Nihilo, la crise d'Octobre « était restée [...] la face cachée de la lune québécoise » (CL, 510) : en somme, une histoire que trop de textes contradictoires avaient rendue obscure et pour ainsi dire impropre à servir, « hors d'usage ». Peut-être serait-il plus juste de dire que cette histoire — c'est-à-dire l'Histoire³⁸ telle qu'il s'agirait idéalement de l'exhumer — avait été pratiquement *recouverte* par les fictions des uns et des autres. Au terme du roman, quand le fin mot de la crise apparaît à Sam Nihilo dans toute sa limpide clarté, c'est comme si les couches de récits tombaient une à une :

Toute une histoire. Mais leur couverture narrative les avait trahis, la petite histoire concoctée exprès pour tromper les journalistes et leur fournir une réponse toute prête aux questions des voisins [...]. Leur fabrication était posée comme un couvercle sur la vraie histoire, si prodigieusement secrète que mes paroles, en lui donnant forme, me causaient un choc répété, car tandis qu'elles sortaient de ma bouche, je découvrais que les choses avaient vraiment dû se passer ainsi. (CL, 556)

On le voit, le travail de remémoration opéré par Leblanc et Hamelin puise à des sources nombreuses mais néanmoins diverses. Chez le premier, la mémoire vive du témoin, alimentée et éclairée obliquement par des archives personnelles et publiques, est mise au premier plan, dans une volonté évidente de donner chair au personnage, et avec le résultat prévisible qu'elle se dressera « un peu contre la mémoire [des] concitoyens [du cinéaste] » (PS, 121). Chez Hamelin, ce sont les zones d'ombre de récits fragmentaires multiples, surtout écrits, qui sont mobilisées pour déconstruire une histoire fabriquée³⁹, une autorité usurpée. Au-delà de ces différences, les deux livres se rejoignent pourtant sur deux points principaux, à savoir la mise à distance

37 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002 [1975], p. 24.

38 Je reprends ici la majuscule qui apparaissait dans le dialogue cité plus haut entre Nihilo et Falardeau.

39 Je renvoie ici au titre de l'essai d'Hamelin, *Fabrications*.

des enquêteurs — Leblanc dans un cas et Nihilo dans l'autre — et la posture en quelque sorte « postmémorielle » de ceux-ci.

Il est symptomatique que la narration de *La constellation du Lynx* ne soit pas confiée entièrement à Nihilo, qui n'est que très occasionnellement le narrateur de quelques segments du texte. Nardout-Lafarge a bien montré comment le roman, « en brisant la linéarité et la chronologie, en juxtaposant plusieurs narrateurs, [...] multiplie les relais et les bifurcations et matérialise, dans la structure du texte, les apories de la mémoire qui ne saurait consister simplement à rebâtir les "ponts coupés" du temps⁴⁰ ». Nihilo apparaît le plus souvent comme un personnage de la fiction, ce qui accentue « le caractère d'émblée second de l'enquête et la trajectoire oblique de la transmission de l'héritage⁴¹ », Chevalier Branlequeue lui déléguant en quelque sorte la mission de poursuivre l'élucidation du mystère. Ainsi, Nihilo n'a pas de souvenirs directs consistants de la crise, mais seulement des réminiscences (au reste étonnamment précises) des discussions naguère animées par son maître. Par ailleurs, Carl Leblanc, né en 1963, était enfant lors des événements et il se met en scène comme tel (*PS*, 28-29), avec sa compréhension simplifiée, très partielle et manichéenne des choses. Cette posture de relative extériorité, il la réitère aussi par d'autres moyens, s'autodésignant volontiers à la troisième personne, s'imaginant tel que les Cross ou les Anglais de Seaford le voient, se nommant « le Québécois » comme si à la fois il représentait ces gens qui ont fait du mal à James Cross et s'en distanciant.

Or, sur le plan de la forme littéraire, cette mise à distance semble précisément indexer le moment historique où se situent et Nihilo/Hamelin et Leblanc, celui de la postmémoire, que l'on peut ainsi définir :

La postmémoire est séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La postmémoire est une forme très puissante et très particulière de la mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. Cela ne veut pas dire que la mémoire ne soit pas elle-même médiante, mais cette dernière est plus directement reliée au passé. La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent enveloppés de récits, d'événements précédant leur naissance, dont l'histoire personnelle a été comme évacuée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu des événements et des expériences traumatisants⁴².

La secondarité des énonciations, le recours à des relais énonciatifs multiples et, plus largement, à des truchements (mandataires, témoins, etc.), la distance idéologico-axiologique chez Leblanc, ironique chez Hamelin, paraissent en définitive constituer autant d'indices d'une position postmémorielle ouvertement assumée, d'un « venir après » marqué par la nécessité de rétablir quelque chose qui s'est perdu en cours de

40 Élisabeth Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin », p. 183.

41 *Ibid.*

42 Marianne Hirsch, citée par Régine Robin dans *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 322-323. L'ouvrage cité est : Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 304 p. La traduction est de Robin.

route et qui est vital, qu'il s'agisse du sens humain de l'histoire pour Leblanc ou d'un réel occulté par un amoncellement de récits truqués pour Hamelin.

CONTRE L'HISTORIOGRAPHIE

L'histoire n'est pas tant le matériau que la trame du récit d'Hamelin, qui sans cesse la reprend et la reprise⁴³. La confrontation et l'entrecroisement de mémoires diverses, reliées, voire prolongées par la fiction, deviennent ici une façon d'« aviver » la mémoire historique « en usant d'autres moyens que ceux du discours historiographique⁴⁴ ». Il s'agit en somme, par la fiction affichée, de produire l'histoire sur la scène du texte en combinant les mouvements rétrospectif — la cueillette des récits existants — et prospectif — l'enquête au présent, voire la provocation de l'événement⁴⁵. Ce n'est pas dire que le roman, ici, renonce à utiliser la *machine* historiographique, ce récit explicatif soumis aux lois de la pratique historienne qui se surimpose au document oral et écrit et qui l'ordonne. Mais il choisit plutôt d'en montrer les rouages et, surtout, les détournements possibles. Par là, *La constellation du Lynx* constitue sans contredit une fiction métahistoriographique (*metahistoriographischer Fiktion*) au sens d'Ansgar Nünning⁴⁶. Ce type de fictions historiques, souvent dites postmodernes, s'oppose aux formes plus convenues dans la mesure où il « me[t] l'accent sur le procès de la reconstruction imaginative du passé comme sur les problèmes épistémologiques et méthodologiques de l'historiographie, de même que sur les difficultés techniques que pose la représentation⁴⁷ ». Ces fictions adoptent donc le point de vue du *hic et nunc* pour revoir les significations qui ont été conférées au passé historiquement. Cela dit, il serait sans doute exagéré d'assimiler le roman d'Hamelin à ces récits qui se donnent pour le « point de convergence de la littérature, de l'histoire et de l'historiographie⁴⁸ ». Bien que le questionnement historiographique émerge çà et là de façon explicite au sein de segments autoréflexifs du texte, il transparaît davantage dans le montage des séquences, dans les renvois entre les époques, les discours et les narrateurs, qui en sont le reflet formel. Sous le rapport des fonctionnalités historiques (*aus funktionsgeschichtlicher Sicht*), *La constellation du Lynx* s'assimilerait plutôt à un

43 Voir Emmanuel Bouju, *La transmission de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du xx^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 127.

44 *Ibid.*, p. 146.

45 Ainsi en est-il lorsque Nihilo, à la fin du roman, suscite la confession de Richard Godefroid (*alias* Francis Simard) (*CL*, 551).

46 Ansgar Nünning, « Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans », Daniel Fulda et Silvia Serena Tschopp (dir.), *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002, p. 547-548. Si Nünning préfère le terme de « fiction métahistoriographique » à celui de « métafiction historiographique » (*historiographic metafiction*), proposé par Linda Hutcheon, c'est parce que celui-là indique bien que c'est la *fiction* qui est le lieu et le moyen du questionnement historiographique (*ibid.*, p. 547).

47 « [R]ück[t] [...] den Prozeß der imaginativen Rekonstruktion der Vergangenheit sowie epistemologische, methodische und darstellungstechnische Probleme der Historiographie in den Mittelpunkt. » *Ibid.*, p. 547. Je traduis.

48 « Konvergenzpunkt von Literatur, Geschichte und Historiographie. » *Ibid.*, p. 552. Je traduis.

roman historique *révisionniste* (*revisionistischer historischer Roman*) qui « peu[t] être interprété aussi bien comme une critique des modèles établis de l'historiographie que comme l'expression individuelle ou collective d'images de l'histoire modifiées⁴⁹ ». Le terme « révisionniste », ici, n'a pas les connotations négatives habituelles ; il désigne plutôt l'ensemble des contre-discours historiques susceptibles d'être tenus.

Si le cadre romanesque de l'œuvre d'Hamelin est favorable à une critique non seulement explicite mais également « formelle » de l'historiographie, la forme essayistique plus classique adoptée par Leblanc⁵⁰, malgré quelques penchants vers la fiction, se prête moins à une telle remise en cause. Elle remet tout de même en question l'historiographie sous deux aspects principaux, selon que l'on définit celle-ci comme le corpus des énoncés portant sur le passé historique ou comme un métadiscours sur la méthode et sur l'écriture de l'histoire. Dans le premier cas, l'essai de Leblanc se dresse contre les discours qui nient l'humanité de Cross et *a fortiori* sa perspective sur l'histoire, qui le placent dans des limbes historiques⁵¹. Dans le second cas, il affirme fortement, et contre une tendance bien inscrite au sein de la démarche historienne, la prégnance du témoignage en tant que source légitime. On sait que l'histoire scientifique s'est défiée du témoignage, y voyant au mieux un « éclairage partiel sur le phénomène historique », au pire un document frelaté, grevé par l'oubli, le refoulement, l'influence des autres témoignages⁵². Or, ce à quoi Leblanc s'emploie dans *Le personnage secondaire*, c'est à réaffirmer la valeur du témoin comme « acteur principal de l'histoire⁵³ », réinstaurant par là même celle du pacte mémoriel. Contre une histoire qui s'empare des mémoires individuelle et collective pour les passer au crible de la critique avant de les égaliser « sous un regard porté de nulle part⁵⁴ », l'essayiste se trouve à asserter le caractère central de l'expérience et du vécu individuels tels qu'ils émanent du récit personnel. Ce faisant, il s'inscrit dans cette tendance que relevait François Hartog lorsqu'il prenait acte du fait que, postérieurement aux massacres en série de la seconde moitié du xx^e siècle, « dans le duel entre la mémoire et l'histoire, on a rapidement donné l'avantage à la première⁵⁵ ».

Il va de soi que la mémoire d'Octobre 1970 hante la littérature québécoise contemporaine⁵⁶, et les œuvres de Leblanc et d'Hamelin l'illustrent à l'envi, qui n'ont

49 « [K]ann [...] als Kritik an etablierten Modellen der Historiographie sowie als Ausdruck veränderter kollektiver und individueller Geschichtsbilder gedeutet werden. » *Ibid.*, p. 557. Je traduis.

50 Et la forme documentaire, pour ce qui est du film.

51 « C'était entendu depuis toujours. Il n'y aurait jamais que deux types de victimes d'Octobre 70 : le gauchiste, emprisonné sous la Loi sur les mesures de guerre, et l'autre, l'otage assassiné. Ce film, ce serait donc la rencontre d'un troisième type. » (*PS*, 27)

52 Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, p. 46.

53 Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », p. 9.

54 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2000, p. 517. Ricœur commente ici la conception de l'histoire de Maurice Halbwachs.

55 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, p. 17.

56 Au seul chapitre des textes littéraires, on peut mentionner entre autres, de Pierre Turgeon, *Un dernier blues pour Octobre* (Montréal, Libre Expression, 1990, 328 p.), de Louis Caron, le troisième tome de la saga des *Fils de la liberté*, *Le coup de poing* (Montréal, Boréal, 1990, 364 p.), et d'Andrée Ferretti, « Octobre de lumière » (dans *La vie partisane*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 1990, p. 47-66), trois œuvres publiées en 1990 pour commémorer les vingt ans de la crise. Mais il y a eu bien d'autres textes qui ont pris

de cesse de tourner autour de cet astre aussi sombre et indiscernable que la constellation qui donne son titre au roman du second. Chacun à sa manière, ces livres rendent compte de la foncière opacité du réel, de son obscurité insurmontable et de sa diffraktion en éclats épars dans les mémoires et les récits historiques. Cela dit, Leblanc situe son entreprise dans un espace de *rareté*. Il vise à susciter une mémoire qui ne s'est pas exprimée, qui a été tue et qui pendant longtemps n'était pas même recevable : celle d'un Cross rentré en Angleterre et dont on ne voulait, à la lettre, plus rien savoir⁵⁷. La forme essayistique, ici, sert à colliger les tessons récupérables de la mémoire, sans toutefois chercher à restaurer ce qui est irrémédiablement brisé. Par un montage de courtes séquences qui enjambent les époques et agencent les documents et les points de vue, qui reviennent sur les paroles prononcées et sur les sentiments d'alors en ne perdant jamais de vue l'*after effect*⁵⁸, cet *après-coup* qui permet de triturer le matériau documentaire, Leblanc suscite à partir d'un substrat composite et en partie *déjà-là* un espace mémoriel inédit, qu'il entend utiliser pour rouvrir la discussion sur la signification d'Octobre 1970. Hamelin, pour sa part, travaille avec le foisonnement des discours. Ce qui pour lui est proprement fictif, voire romanesque, ce sont les tentatives monologiques d'un Francis Simard, dans *Pour en finir avec Octobre*⁵⁹, ou du brigadiste italien Mario Moretti, dans ses mémoires, pour aborder les événements historiques à partir de leur seule subjectivité de témoin et d'acteur. À de telles tentatives, le romancier oppose, dans *Fabrications*, le récit d'un autre membre célèbre des Brigades rouges, Alberto Francheschini, où la subjectivité du protagoniste de l'histoire, loin d'être univoque ou autoritaire, « ne craint pas de se frotter à la multiplicité des significations et des points de vue » (F, 88). La pluralité des sources contradictoires, Hamelin ne tente pas de la résorber jusqu'à parvenir à la linéarité quasi causale du roman historique tel qu'on se le figure d'ordinaire ; au roman historique, il dit ainsi préférer le « roman heuristique » (F, 143) susceptible « de découvrir des faits historiques cachés » (F, 145). Il s'agit en définitive de reconstruire le référent à *distance*, dans le contexte d'une fiction qui néanmoins ne néglige pas de

Octobre 1970 sinon pour sujet, du moins pour cadre de la fiction. Dans un article de 2002, Jacques Pelletier insiste sur le fait que, « considérée globalement tant dans les œuvres instituées, professionnelles, que dans les textes de circonstances, forcément plus artisanaux, cette production littéraire [sur la crise d'Octobre] s'avère décevante, sinon carencée. Elle n'apparaît pas à la hauteur des événements dont elle donne une représentation maladroite. » (Jacques Pelletier, « Octobre 1970 : la leçon de la fiction », *Question nationale et lutte sociale, la nouvelle fracture. Écrits à contre-courant 2*, Québec, Nota bene, coll. « Interventions », 2007 [2002], p. 171-182 ; ici : p. 179.) C'est sans doute là ce qui explique le retentissement médiatique exceptionnel de l'entreprise d'Hamelin, qui est apparue comme la première vraie tentative, totalisante et engagée, de prendre à bras-le-corps l'événement dans toutes ses ramifications — événementielles aussi bien qu'idéologiques et symboliques. Voir aussi, toujours de Jacques Pelletier, « La crise d'Octobre 1970 et la littérature québécoise », *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques », 1995 [1982], p. 141-162.

- 57 Les Cross racontent dans le livre qu'après les événements ils auraient voulu parler de leur expérience, mais que personne n'osait rien leur demander, et que, plus tard, quand les gens se sont sentis autorisés à les interroger, eux n'avaient plus envie d'en discuter. Il est à noter également que, pour conserver son poste à son retour en Angleterre, Cross a dû s'engager à ne pas témoigner publiquement de son expérience.
- 58 « *After Effect* » est le titre d'une section du livre. Le terme renvoie à un procédé cinématographique qui « permet de simuler des mouvements sur image [...]. Ainsi donne-t-on au montage d'un film un rythme que n'a pas le matériau en soi. » (PS, 237)
- 59 Francis Simard, *Pour en finir avec Octobre*, Montréal, Lux Éditeur, 1990 [1982], 248 p.

se colleter à l'actualité (les quarante ans d'Octobre 1970, en l'occurrence). Cet affichage fictionnel me semble ici, pour dire comme Emmanuel Bouju, à qui je laisserai la parole pour finir, d'une importance stratégique

pour mieux affirmer paradoxalement et hyperboliquement les pouvoirs littéraires de désignation du réel: sans jamais faire l'économie d'une mise en débat des pouvoirs de la fiction à l'égard de l'histoire dont elle s'empare, [la] pratique ironique de l'écriture, qui s'est largement répandue ces vingt dernières années, met en suspens les évidences historiques acquises au profit d'une provocation à la reconnaissance dans le réel des hypothèses fictionnelles composées à travers le feuilletage des énonciations⁶⁰.

On ne saurait mieux décrire l'effet que produit *La constellation du Lynx*, qui ne dévoile pas forcément des essences et des quintessences, mais déploie des histoires parallèles venant de toutes parts, et qui constituent autant d'harmoniques soulignant et complexifiant une ligne historique principale qui reste peut-être à dégager.

60 Emmanuel Bouju, *La transmission de l'histoire*, p. 196.