

Alessandro Costantini

« Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones »

JÓZEF KWATERKO

Violence et altérité dans *Éthel et le terroriste* de Claude Jasmin

ABSTRACT

Cet article se propose d'interroger l'inscription de l'altérité juive dans le roman de Claude Jasmin, considéré comme un des premiers romans québécois qui prend en charge la violence terroriste comme forme d'engagement politique dans les années 1960 au Québec. On observera d'une part l'impact de la trame policière et de la thématique de la fuite sur la structure narrative du roman. D'autre part, on s'attachera à examiner le récit comme espace mental du terroriste québécois, Paul, hanté par la présence d'Éthel Rosensweig, son amante juive, et sa mémoire de l'Holocauste, incompatible avec la mort « planifiée ». On réfléchira enfin sur le rôle joué dans ce couple par l'amour et la sexualité, ainsi que par le statut ambigu de l'Amérique (et de New York) dans le récit, représentée à la fois comme « topie réalisée » (Baudrillard) et réalité amnésique qui génère l'angoisse et le besoin de réaffirmation identitaire.

MOTS-CLÉS

altérité, sexualité, judéité, terrorisme, roman québécois

POUR CITER CET ARTICLE

Józef Kwaterko , « Violence et altérité dans *Éthel et le terroriste* de Claude Jasmin », dans *Interfrancophonies*, n° 7, *Regards Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones*, (Alessandro Costantini, éd.), 2016, pp. 1-11,

Violence et altérité dans *Éthel et le terroriste* de Claude Jasmin

JÓZEF KWATERKO

AU QUÉBEC, LES ANNÉES 1964-1968 SONT CELLES OÙ SE TISSENT DES RELATIONS FORTES ENTRE LE DISCOURS LITTÉRAIRE et les idées indépendantistes. Cette courte période a donné naissance à une littérature militante et une esthétique vériste, pratiquée par les écrivains engagés, collaborateurs de la revue *Parti pris* (1963-1968), qui usent et abusent du *joual* – le français prolétarien, truffé d’anglicismes, parlé par un grand nombre des Québécois (surtout de la région de Montréal) –, pour faire violence au langage dit « littéraire » ou « bourgeois ». On le voit bien dans *Le Cassé* (1964) de Jacques Renaud, la *Ville inhumaine* (1964) de Laurent Girouard, *Le Cabochon* (1964) et *La Chair de poule* (1965) d’André Major, où le recours au *joual* – langue de décomposition, langage « initiatique » du colonisé¹, des « nègres blancs d’Amérique »² – sert à dénoncer l’abâtardissement culturel, social et politique des Québécois.

Claude Jasmin se situe dans la mouvance de *Parti pris*, sans être membre de la revue. Dans ses deux premiers romans (*La corde au cou*, 1960 ; *Délivrez-nous du mal*, 1961), il explore les thèmes de la révolte et de la fuite. Le *joual* marquera sa présence, sur un mode sublimé, dans son quatrième roman, *Pleure pas, Germaine* (1965) qui prend la forme du voyage et de la fuite. Or, avec son troisième roman, *Éthel et le terroriste* (1964), Jasmin est un des premiers écrivains qui introduisent de manière ouverte dans la littérature québécoise le thème de la violence révolutionnaire. Il va le puiser dans la réalité sociopolitique du Québec des années 1963-1964, en particulier dans les activités clandestines du Front de Libération du Québec, mouvement séparatiste qui a recours au terrorisme pour s’opposer à la mainmise du gouvernement fédéral sur les francophones du Québec. Dans ce roman qui inaugure en 1964 la collection « Nouvelle prose » chez Déom, Jasmin fait du terroriste le

¹VoirGéraldGodin, « Lejoual et nous » dans*Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 19-20 et « Le joualpolitique » dans*Parti pris*, vol. 2, n° 7, mars, 1965, p. 57-59.

²Voir Pierre Vallières, *Nègres blancs d’Amérique*, Montréal, Parti pris, 1967.

narrateur et le personnage principal de son roman. Paul est un héros semblable à de jeunes révolutionnaires qui peu de temps avant la publication du livre avaient posé des bombes pour imposer leurs revendications politiques. En effet, tout porte à croire que Jasmin a construit la trame de son roman sur un fait divers, ou plutôt un événement d'actualité : dans la nuit du 19 au 20 avril 1963, un Canadien français d'origine irlandaise, William O'Neal, gardien de nuit au Centre de recrutement de l'armée fédérale, a été tué par une bombe de FLQ³.

Plus d'un tiers du récit raconte la fuite en voiture de Paul et Éthel, sa maîtresse juive, dont la mère a échappé au génocide en Europe. Ils quittent Montréal à midi un samedi de février car Paul, qui vient de poser un explosif à la dynamite dans un bâtiment public, doit quitter au plus vite Montréal pour retrouver à New York son contact, Slide Hampton, un Afro-américain ; avec des faux papiers, il doit accomplir une nouvelle mission avant de retourner à Montréal. Or, arrivés à New York, les deux jeunes gens sont filés par leurs « camarades » d'une organisation révolutionnaire québécoise (désignée par le terme de « Mouvement » ou de « Parti » dans le récit), mais aussi par les agents de la Gendarmerie royale du Canada. Contraint d'obéir aux décisions de ses compagnons d'armes, Paul reçoit l'ordre de poser une autre bombe, cette fois devant la Maison du Canada de New York. En même temps, les leaders de sa cellule exigent qu'il quitte Éthel, car la présence d'une femme juive à ses côtés peut nuire à la cause commune – étant donné qu'au Québec les juifs sont traditionnellement associés au pouvoir financier canadien-anglais. Ayant appris qu'il y a eu une victime lors de l'attentat à Montréal, Éthel, qui n'a pas arrêté d'y penser pendant la route, quitte Paul avant qu'il ne récidive à New York. A la fin du récit, les ordres changent subitement : Paul doit regagner d'urgence Montréal pour une réunion du Mouvement. Ecœuré par l'agressivité et la haine qui doivent désormais faire partie de sa vie, il saute dans la voiture et retrouve Éthel qui l'y attend.

Cette trame policière et politique, purement événementielle, constitue seulement la toile de fond de l'intrigue véritable de ce roman qui touche à la fois à l'amour entre Paul et Éthel et à ce qu'on pourrait appeler un « conflit de mémoires » entre les deux jeunes gens –, là où la violence terroriste et la mort se heurtent à la mémoire de la *Shoah* qui habite Éthel Reseinsweig. Le roman de Jasmin est en même temps l'un de premiers « romans de la route » québécois où raconter la fuite de Montréal à New York a un fort impact sur la structure narrative, le style d'écriture et le discours. Il s'agit enfin d'un roman qui préfigure ce que la critique appellera plus tard « l'américanité » du roman québécois, expression du sentiment d'appartenance continentale dont la ville de New York, mégalopolis américaine, est une figure emblématique, suscitant à la fois l'attraction et la crainte.

³Cf. Robert Major, « Éthel et le terroriste, roman de Claude Jasmin » dans (sous la dir. de Maurice Lemire et al.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV (1960-1069), Montréal, Fides, 1984, p. 323.

UNE NARRATION DÉBRIDÉE

D'après ses propres déclarations, Jasmin aurait écrit son roman en deux fins de semaine⁴. Dans les années 1960, cette rapidité de l'exécution et la volonté d'improvisation n'ont rien de gratuit pour l'écrivain québécois de la génération de Jasmin. Elles témoignent d'un intense besoin d'expression et d'innovation esthétique. Comme le dit l'auteur lui-même en 1964 :

Je crois qu'il est important de changer, de bousculer les formes conservatrices du roman : l'exposition, le nœud et le dénouement. Je lis les avant-gardistes. Ils sont un précieux laboratoire d'idées. Je les assimile. Il ne font pas de bons romans, mais il font mieux et plus. Ils fournissent des moyens de dépasser les formes habituelles du récit romanesque⁵.

Ce besoin, vigoureusement réclamé, est manifeste dans la structure narrative et la composition du récit qui ressemblent au scénario d'un film du cinéma-vérité des années 1960 (appelé au Québec « cinéma direct ») avec un découpage de courtes séquences juxtaposées, prévues pour le tournage, sans ordre précis. Chacune d'elles porte un titre percutant, improvisé, traduisant un rapport brut, viscéral à la réalité (p. ex. « Nager dans le mensonge », « Comme quelque chose qu'on a mangé », « Un lit avec une chambre autour », « Éthel, tu es folle », « DeerCrossing : Drive carefully »). Etayée sur une composition par *flashes* et instantanés, la narration avance par une série de notations brèves et au rythme des phrases hachées, emportées par le flux et le reflux d'une conscience éveillée, toujours sur le qui-vive, à l'instar de celle de l'écrivain lui-même qui veut concilier « le désir de témoigner d'une certaine réalité » et « le désir de se décharger d'une envie de violence⁶ ».

Cet engagement de Jasmin dans une écriture impulsive, éclatée, avec une syntaxe réduite au minimum – truffée d'interjections, d'ellipses verbales et de formes impératives – on peut le saisir aisément dès l'incipit du roman :

C'était bien fini les jolies petites discussions au soleil, plantés sur le trottoir. En hiver comme en été. Midi maintenant. Déjà ! Il avait fallu opérer avec délicatesse. Ça avait pété. Quelle fusée ! Un peu de fumée. Le bruit des foreuses deux rues plus loin. On se souvient mal. Quand on a eu si peur. Midi déjà. Le temps passe vite...Quand il sert enfin. L'empoigner celui-là. Que ça a été long. Faire qu'il dure. Au moins pendant quelque secondes. Quelle jouissance, je l'ai vu couler, passer. Comme on regarde filer, en déroulant ses anneaux, un joli petit ver de terre, bien rose !

⁴Cf. Pierre Villon, « Entretien avec deux romanciers. Claude Jasmin » dans *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 499.

⁵Claude Jasmin dans Bernard Julien, Jean Ménard, Réjean Robidoux, Paul Wyczynski (éds), *Le roman canadien-français*, Montréal, Fides, [1964] 1971, « Archives des Lettres canadiennes », tome III, p. 395.

⁶Suzanne Lamy, « Claude Jasmin : de la ferveur à l'inquiétude » dans *Voix et images du Pays. IV. Littérature québécoise*, 1971, p. 120.

Un bon petit retard. Roulons. Je ne veux plus écouter les nouvelles. Roulons. Sa grande mains, ses longs doigt qui jouent avec les pitons. Quelle saloperie ! Des morts ! Un seul ? Non, ce n'est pas possible. On avait déjà dit ça. Ses longs doigts qui trouvent toujours un bout de musique – un bout de chanson, étirante yé-yé-yé- les nouvelles, et hop, les longs doigts –yé-yé-yé...Roulons !⁷.

Ainsi les rares dialogues avec Éthel, toujours imaginaires, filtrés par les pensées de Paul, sont-ils presque toujours précipités, chargés d'émotion et proches du langage parlé des jeunes :

- C'est comme du poisson ?
- Non ! C'est comme si on faisait cuire...
- Des peignes !
- Non ! Des bottes en caoutchouc !
- Oui, oui, c'est cela. Sale odeur !
- Et New-York ? New York, Éthel ?
- Je vois pas, je vois rien !
- Regarde bien⁸.

Marquée par ce style alerte, « à bout de souffle », l'action proprement dite traduit bien la situation de fuite et de culpabilité dans laquelle se trouvent les héros. Point de développement ici car nous sommes d'emblée *on the road*, comme dans le roman de Jack Kerouac, un autre Canadien français qui parcourt l'Amérique. Pour les deux protagonistes, il n'y a que de courts arrêts pour un café sandwich et pour jeter un coup d'œil rapide sur la carte, et toujours devant soi cette image de New York, miroitante et mythique, comme un mirage ou promesse de conquête et de fin de l'errance.

On peut dire à ce point que la fuite vers New-York et la déambulation dans cette ville qui impriment à l'histoire racontée une forme cinématique font d'*Éthel et le terroriste* le précurseur du « roman de la route » au Québec⁹. En effet, la poétique de la fuite chez Jasmin est proche par certains aspects de la tradition de *road book* (Steinbeck, London, Kerouac, Nabokov) et du *road movie* américains (de *Bonnie and Clyde* et *Easy Rider* à *Natural Born Killers* et *Thelma and Louise*). Une telle poétique, comme l'affirme Jean Morency, est habituellement fondée sur les oppositions structurantes : « sociabilité et individualisme, tradition et modernité, grande nature et technologie, sentiment de liberté et angoisse de l'oppression, voyage physique et quête spirituelle, mouvement et immobilité, vastitude de l'espace environnant et proximité physique et sociale des protagonistes, etc.¹⁰ ». Chez Jasmin, ces contrastes ont ceci de particulier qu'ils se conjuguent avec le questionnement sur l'identité minoritaire – québécoise, canadienne-française, juive – et avec l'interrogation sur l'appartenance à l'Amérique, sur le sentiment de l'américanité.

⁷Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Déom, 1964, collection « Nouvelle prose », p. 9-10.

⁸*Ibid.*, p. 48.

⁹Cf. Jean Morency, Jeanette den Toonder et JaapLintvelt (éds), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene (coll. « Terre américaine »), 2006, p. 21.

¹⁰*Ibid.*, p. 19.

L'AMOUR COMME ÉPREUVE DE L'AUTRE

Les liens affectifs entre Paul et Éthel qui occupent l'avant-scène du récit sont aussi forts que complexes. Il s'agit tout d'abord d'un « amour fou », à la fois violent et tendre, complice et conflictuel. En même temps, il s'agit d'une attirance passionnée qui dure depuis sept ans, mais qui révèle à chaque rencontre une découverte réciproque de leur propres corps et de leur sensualité :

C'est terrible, avoir eu peur à ce point, et puis, tout est fini, être là avec sa poupée, avoir un soleil filtré, devant des hamburgers garnis à mort, et puis, je ne sais pas, – d'avoir eu si peur sans doute – une envie, une envie de lui caresser les jambes qu'elle a si fines, si longues, si belles, de m'en faire une ceinture et de m'approcher d'elle, pour un de ces vieux jeux, pour un grand coup plein de chair, comme une bombe, celle-là inoffensive – elle me regarde et baisse les yeux, en chatte qui a compris – je l'aurai¹¹.

On peut parler également d'un rapport significatif entre la sexualité et l'altérité, tel que la fiction le met en scène. Éthel Rosensweig est bel et bien une Québécoise de la rue Saint-Laurent, mais elle est aussi une étrangère qui n'appartient pas au milieu québécois. Elle est doublement étrangère, par son appartenance à la minorité juive et par sa religion. Pour Paul, jeune Québécois de famille catholique, posséder une femme juive, signifie transgresser l'interdit, d'où un grand nombre de scènes où l'érotisme se mêle à la violence, et le plaisir, la volupté suprême, au désir de transgresser les contraintes sociales :

[...] on a envie de se caresser les doigts, on se mord au visage – c'est vraiment la détente – je ne suis plus rien, rien qu'un homme ordinaire, elle est une bonne petite fille, une petite juive de rien du tout, d'une famille pauvre et de rien du tout, d'un coin de rue, Villeneuve, près de Saint-Laurent, et elle dansait bien, et elle se collait bien, et j'aimais ses lèvres égyptiennes, pharaonesques, et ses yeux maquillés mais tristes – et on a dansé toute la nuit, et on a bu, et on a braillé, on a sué [...]. On ne se quittait plus – sa mère nourrissait l'intellectuel – une grosse juive débonnaire comme il ne s'en fait plus. Et sa fille, sa beauté, sa noironne, sa perle, mon africaine, mon jus, ma négresse, ma peau – eh bien, oui, je lui ai enlevé son petit trésor, et je le garde et je l'aime [...]. Déjà elle fait partie de moi, et c'est réglé pour toujours. Et ça ne s'explique pas. C'est dans le sang. Elle sait tout de moi. Je dis bien tout. Et c'est tout. Et quand on a nos crises, y a plus rien pour nous réveiller, le tonnerre ou une bombe, une de nos bombes amateurs ! On s'en moque. La cause, le drapeau, la langue, le tra-la-la, aussi bien dire la fin du monde. Ce que je l'ai là, entre mes pattes et je pose mes doigts autour de sa petite face et c'est à peine si elle ouvre le bec quand je fais mon entrée avec le pistolet que vous savez. Terroriste, va, si peu. C'est sa peau, ma dynamite, ses yeux, ce regard noir, éternel, immuable. Et tantôt, on louera un lit, avec une chambre autour, à Plattsbourg !¹².

A travers ces fantasmes de jouissance qui délivrent des mythologies collectives, la relation entre la judéité et la sexualité se

¹¹ Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, op. cit., p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 15-16.

laisse capter comme un débat intérieur, une dialectique du même et de l'autre, de l'autre en soi. De surcroît, la surabondance de scènes amoureuses et de signes d'une complicité sexuelle effrénée semble détourner la lisibilité du récit de son objectif idéologique premier – montrer les enjeux de l'indépendantisme québécois –, comme si l'auteur tenait par ce débordement à inscrire une liberté du langage érotique, du rythme des phrases et des images, pour abolir la frontière entre l'espace social, voire politique, et l'espace sexué.

Une autre ambigüité signifiante est observable par la manière contradictoire de représenter la femme juive dans ce roman. Éthel est souvent dédoublée entre l'image stéréotypée de la femme hyperprotectrice et fidèle, solidaire de la cause des faibles, de tous les « damnés de la terre »,

Et Éthel jongle, rêvasse :

– Des rats, les bêtes puantes de l'Amérique du nord : une juive, un noir et toi pauvre « canoque » – c'était le surnom. Elle baptisait ainsi tous les petits moutons, tous les rats de ma petite race de rats – les canayens-qui-jasent-français, des « canoques », tous des « canoques¹³ » .

et celle, non moins stéréotypée, de la femme possessive, mythologiquement figurée dans la littérature occidentale, surtout dans l'acception de la Juive errante, comme symbole d'une volupté débordante, associée au vice¹⁴ :

Ma juive, ma belle juive lente. Du désordre alors qu'on était pressé. [...] Je la revoie nue. Ses orteils, ses fesses, belles, rondes, fermes mais ordinaires aussi, normales. Je m'étais laissé posséder peu à peu, elle y était venue, sans trop bien savoir, parce qu'elle m'aimait, je pense bien, je lui demanderai, maintenant, c'était en nous comme quelque chose qu'on a mangé, qu'on peut plus renvoyer¹⁵.

Elle me regarde. Elle a soudain son chaud regard de juive, et puis, elle commence à sourire. C'est lent. C'est long, mais quand il est fait, formé, on dirait qu'elle va sourire pour le reste de ses jours et c'est bien cela qui me fascine. Je n'ai plus peur de rien. Je pense à ses longues jambes que je connais si bien, je songe à son cou, je me promène, en souvenir, une randonnée de reconnaissance, une sentinelle de sa chair, elle garde son phare allumé, son sourire, je peux bien faire le guet, tourner tant que je veux. Elle sourit. Et le moteur peut ne plus jamais repartir, jamais¹⁶.

Interlocutrice absolue, amante étrangère qui libère des tabous sexuels et des interdits sociaux, Éthel joue encore un autre rôle important dans le roman : elle reste étrangère à la mort « planifiée », elle est la négation de la violence et c'est par elle que le terrorisme québécois se trouve sérieusement remis en question. La fuite à New-York, susceptible de figurer sur un mode héroïco-épique le destin des minoritaires, la solidarité des naufragés de l'Histoire, une errance

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ Cf. Léon Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1968. vol. 3, p. 338-339 ; Jean-Paul Sartre, *Réflexion sur la question juive* [1946], Paris, Gallimard (coll. « idées »), 1954, p. 58-59.

¹⁵ Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

commune, juive et québécoise, se heurte sans cesse au souvenir, encore vif chez Éthel, de son passé familial. Vue sous cet angle, l'altérité a partie liée avec ce que l'on pourrait appeler un « conflit des mémoires ». Jeune rescapée du nazisme, Éthel est héritière d'une expérience collective et historique radicalement « autre », participant de la mémoire de la *Shoah* qu'elle porte en elle. Cet enjeu second est sans cesse relancé au fil du récit par des questions compulsives – « Tu es certain, Pas un mort ? »¹⁷, « Pourquoi as-tu accepté, Paul ? »¹⁸, « Paul ! En est-tu certain ? Aucun mort selon toi, aucun ? »¹⁹ – et par la réprobation par la jeune femme de tout alibi patriotique censé épurer la violence « programmée ». Une telle mémoire, lancinante, liée à l'horreur du génocide, affleure tout au long du récit et plane sur le couple comme une rupture immanente, irrévocable. Déjà à Montréal, l'incompatibilité entre le nationalisme québécois et la mémoire du génocide juif génère la discorde entre les deux amants :

Le mot « tactique » était apparu au fronton de nos portes clandestines. [...] Il fallait tenir loin, écarter automatiquement tout l'étranger. Il fallait que le Mouvement conserve ce qu'il nommait : « une certaine pureté raciale ». Et Éthel, alors, avait commencé à se refroidir.

– Ecoute Paul, nous étions dix-huit. Dix-huit juifs !

– Ah Éthel, tu ne vas pas me remettre ce vieux disque.

– Oui, je vais le remettre. Et tu vas m'écouter. Nous étions dix-huit, un clan. Un beau clan. Une belle famille. D'honnêtes tailleurs, de père en fils. D'habiles artisans.

[...] Je la prenais dans mes bras. [...] J'avais soudain un appétit féroce pour elle. M'emparer d'elle, la posséder contre cette balançoire recouverte de treillis de bois. L'automne était beau. Le temps était pesant et sensuel. Mais Éthel se tournait carrément et me tenait à distance. Elle me cria presque :

– Tu ne comprendras jamais. Nous étions là-bas en Europe hitlérienne, dix-huit, et nous sommes venus ici deux. Ma mère et moi ²⁰.

Dans la voiture, Paul sera brutalement confronté à la vérité de son acte « héroïque », à l'idée que son engagement pour une cause « juste » peut être lié à la logique exterminatrice nazie :

– Pourquoi, Paul ?

Elle se lève et je tremble de plus en plus fort. Et je sais bien pourquoi je tremble. Je ne le sais que trop. Si je lui dis, c'est fini entre nous. A cause de ses dix-huit parents, de sa famille passée aux fours allemands, à cause de ça. Un seul mort et c'est fini. Je ne la reverrai plus jamais. Alors, je tremble²¹.

On comprend que Paul ne pourra plus se taire pour faire face à l'événement. L'angoisse qu'il ressent, la coprésence d'Éthel dans ses pensées, vont entraîner une interrogation sur l'antisémitisme au sein du groupe terroriste auquel il adhère et sur les moyens de tuer la

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

²⁰ *Ibid.*, p. 117-118.

²¹ *Ibid.*, p. 129.

violence. Le rôle d'Éthel apparaît ici comme doublement cathartique : elle libère Paul des tabous sexuels sur le plan personnel et des contraintes du « national » sur le plan collectif. La remise en question de la manipulation dont il est objet est amorcée par la prise de conscience du côté théâtral de son engagement terroriste, de sa volonté juvénile de révolte, sans conviction politique apparente, de la naïveté avec laquelle il croit militer uniquement « pour faire chier et trembler les petits vieux des journaux et ceux de la police²² ». Victime de son manque de confiance, Paul se laisse récupérer et épouse la langue de bois de ses chefs : « Des phrases mieux tournées, plus ronflantes, longues de douze pieds, et j'ai dit "oui". Et on m'a serré les mains. On m'a dit que j'étais un outil indispensable. Éthel, que j'étais indispensable ! Tu entends. On ne m'a jamais dit ça, sais-tu »²³.

Paul est un terroriste des années 1960, en proie aux doutes et aux remords. Il finit par comprendre que ce qu'il croyait être son devoir patriotique, tuer l'ennemi, est un crime meurtrier. Point de sacrifice autodestructeur ici, ce « don de soi » total, hors les limites de la peur, qui caractérise le terrorisme contemporain et l'usage de « bombes humaines » après les attentats « 9/11 » sur le *World Trade Center* de New York, et que Jean Baudrillard, dans *L'esprit du terrorisme* (2002), associe à l'antihumanisme postmoderne²⁴. Il y a pourtant quelque chose de postmoderne et d'actualité dans ce « récit de terroriste ». Il s'agit de la référence obsédante à la *Shoah*, à sa mémoire et à son héritage. On pourrait dire que ce passé, revécu imaginativement dans le roman de Jasmin, a partie liée avec ce que Marianne Hirsh appelle « postmémoire ». Ce terme rend compte de la transmission des traumatismes de la guerre et du génocide chez ceux qui ne les ont pas vécus, mais qui grandissent dans les récits, les témoignages et des représentations, comme les photos ou les monuments, et qui en portent les traces en eux, dans la conscience de l'éloignement²⁵. D'une part, la « postmémoire » dans *Éthel et le terroriste* semble se déclencher là où le travail sur soi, la présence de l'*autre* en soi, médiatisée par la mémoire d'Éthel, permet de reconnaître l'antisémitisme au sein du groupement terroriste : « Je savais fort bien qu'une fois le gros de la révolution passé, le moment viendrait, reviendrait de discuter la contestable présence d'Éthel dans ma vie. Une juive!²⁶ ». D'autre part, la « postmémoire » permet à l'écrivain de situer son récit dans une éthique de la responsabilité, très existentialiste, qui empêche de faire le vide sur le cercle vicieux

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ Cf. Jan Miernowski, « Can a Human Bomb Be Human? Humanist and Antihumanist Perspectives on War and Terrorism », dans Jan Miernowski (éd), *Early Modern Humanism and Postmodern Antihumanism in Dialogue*, New York, Palgrave-Mac Millan, 2016, p. 144-145.

²⁵ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22.

²⁶ Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, *op. cit.*, p. 90.

terroriste et, en même temps, détermine le sujet dans son « choix » d’agir dans la mauvaise foi, à son corps défendant : « Je reconnais ce poids. Le poids de la haine [...] Je dois être à Montréal dimanche soir. Il y aura une assemblée à huit heures précises. Ce sera la première assemblée depuis la dynamite de samedi soir dernier. J’y serai²⁷ ». En ce sens, la « question juive », posée dès le début dans le roman comme enjeu majeur, semble opacifier l’investissement idéologique du récit et subvertir le récit victimaire sur l’aliénation collective des Québécois.

DÉSIR D’AMÉRIQUE

À côté de la référence juive, de l’altérité juive, irréductible à aucune réappropriation, la représentation de l’Amérique, la référence américaine, possède elle aussi une épaisseur sémantique. Dans les « Extraits de la critique » sur le roman qui figurent à la fin de son édition chez Stanké en 1982, André Major, écrivain québécois de la génération de Jasmin, membre fondateur de la revue *Parti pris*, observe l’empreinte de l’américanité dans la démarche narrative de Jasmin :

Il faudrait étudier cette force qui nous séduit. Cela tient d’abord à l’écriture, à son âpreté, à son rythme, qui sont nettement américains, c’est-à-dire moulés par la réalité américaine. Pour un Français par exemple, l’écriture de Jasmin serait nouvelle parce qu’en elle et par elle se déroule une réalité particulière, celle d’un homme qui parle français tout en vivant comme un Américain²⁸.

Cependant, l’américanité ne se limite pas ici à l’américanisation, à l’*americanway of life*; elle n’est pas non plus uniquement inscrite dans style de l’écriture. Elle constitue dans le roman tout un paysage auditif, olfactif, visuel, composé de références et d’allusions culturelles. Il s’agit tout d’abord de la réalité matérielle, immédiatement palpable : la publicité, la musique, les *fastfood*, les panneaux routiers et le mouvement lié au voyage et à l’autoroute qui produit souvent des effets de déréalisation :

Les arbres ne sont que piquets et bâtons. [...] Et ces comiques avertissements : « Début avalanche de rocs » et « Fin avalanche de rocs ». Et les bourrasques. « Winding zone. Drive carefully ». [...] La vie au ralenti, à trente à l’heure, pas plus à cause de « STONES FALLING » et des « WINDING ROADS » et que sais-je. [...] On a soif et on a envie de se regarder un peu. Car, plus tard, ce sera l’auto-route, ce « turnpike » infernal. [...] un couloir interminable avec des phares, des avertissements surréalistes d’avalanches ou d’orignaux traversant – un long couloir, depuis ce tunnel, le Wellington, il coulera en montant doucement jusqu’à l’autre, aperçu sur la carte : « Lincoln Tunnel » – toll – comme un égout-collecteur monstre – un métro à l’échelle du pays²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 144-145.

²⁸ André Major « Extraits de la critique », dans Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Stanké, 1982, p. 152.

²⁹ Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, *op. cit.*, p. 24-25.

Or, significativement, ce mouvement lié à la route est tout aussi souvent montré comme hallucinatoire et inquiétant. Au lieu de chasser l'angoisse, il l'exacerbe et fait augmenter le sentiment de culpabilité et d'égarement insensé dans un cul-de-sac existentiel :

Nous sommes encore dans un de ses arrêts-restaurants semblables, exactement semblables. On a la fâcheuse impression de n'avancer en rien. De piétiner. De rester sur place. De faire semblant de rouler. C'est déprimant. Un chemin de croix dément. Il y aura peut-être des dizaines de gares, de stations identiques, comme celle-ci. Et nous ne finirons jamais plus ce voyage.[...] On est vraiment morts. Et nous errons. Nous errons quelque part en Amérique du Nord. C'est un enfer, ou mieux un purgatoire, un jour nous serons délivrés par nos amis, ceux de la dynamite peut-être, s'ils parviennent à retrouver notre piste. [...] Le purgatoire des culs-de-jatte nord-américains. [...] Tu vois, nous songeons à gagner New York, le haut monde, le bout de l'Amérique, plongeur éclairé ; nous perdions notre temps. Pourquoi ? Parce que nous avons semé la mort là-bas [...] ³⁰.

A première vue, New York apparaît sur ce fond dysphorique comme un espace de délivrance. Il est la quintessence de l'Amérique, de son *hyperréalité* immanente au sens de l'« utopie réalisée » dont parle Baudrillard³¹. Lieu d'exil par excellence, désiré, fantasmé, l'Amérique « exorcise la question de l'origine, elle ne cultive pas d'origine ou d'authenticité mythique, elle n'a pas de passé ni de vérité fondatrice »³². Délaissant derrière eux Montréal, Paul et Éthel vivent intensément ce sentiment de l'effritement des origines. A l'approche de la mégalopolis américaine, ils éprouvent de rares effusions de joie. Ils découvrent New York par anticipation, sur un mode imaginaire qui génère un langage extatique. Autour de la grande ville tant attendue, saturée d'images comme dans un « rêve tant chéri »³³, se dessine une géographie sentimentale avec ses comparaisons sensuelles insolites : « New York, ma catin, mes pochettes de couleurs, t'a besoin de nous attendre³⁴ » ; « Nous serons [...] à New-York-la-nuit [...] sur le bout du téton de l'Amérique³⁵ » ; « [...] qu'elle s'amène cette grande damnée, qu'elle s'approche cette grande folle illuminée. Qu'elle vienne cette beauté baroque ³⁶ ». Ils rêvent de sortir dans Manhattan, se mesurer à la diversité, au rythme de la ville, respirer son énergie explosive, aller danser sur le Times Square, voir les films à l'affiche sur Broadway, puis « déambuler dans l'Amérique [...] jouer dans l'eau de l'Atlantique [...] courir les plages du Pacifique ! Pourquoi pas ?³⁷ ».

³⁰ *Ibid.*, p. 43-45.

³¹ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris [1986], Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2005, p. 32.

³² *Ibid.*, p. 76.

³³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 72.

Or, New York est une ville dure qui ne fait pas de cadeaux. Imaginaire, spectaculaire, elle cantonne le jeune terroriste dans des attitudes théâtrales, mais elle ne le protège pas de la filature policière, de l'insécurité et du désespoir de vivre dans la clandestinité, dans la misère morale et la culpabilité, en attente d'une nouvelle mission commandée par les dirigeants terroristes. Tout comme l'Amérique, New York devient alors une réalité mortifère, « une nécropole aux stèles gigantesques³⁸ » où la quête de métamorphose, d'une identité sans « vérité fondatrice », est brisée. D'où le retour du refoulé, aussi brusque qu'inexorable :

Et puis je ne sais pas ce qui m'a pris. Tout s'est cassé. Je vois New-York reprendre son spectacle. [...] J'aime ce spectacle et pourtant, un air me vient, de loin, du fond de l'âme. Ma mère me chante, en vieux français. Et c'est très doux. Mon père prie, et ce me semble moins ridicule qu'avant, plus attendrissant. Je suis changé. Tout le pays avec ses neiges et son énorme glace descend vers moi, comme un paquebot tout blanc. Je suis pris, soudain. Soudainement, j'ai mal. Je ne connaissais pas ça. [...] je veux entendre le rire de ma sœur, l'innocente Murielle, et je veux retrouver le regard des voisins, celui de l'épicier d'en face de chez nous. Le bruit des cloches de l'église paroissiale. [...] Et la rue Rachel près de mon travail, l'odeur du pain français, l'odeur de l'épicerie, et toute la sciure de bois sur le parquet du boucher, au marché³⁹.

Cet assaut de nostalgie, ce besoin du « même » à la fin de l'aventure, comment l'interpréter ? Face à l'image d'un couple en rupture de ban, ouvert à la dérive, la diversité, la multiplicité américaine, cette revendication de l'enracinement, du « chez-soi », du retranchement communautaire paraît à peine vraisemblable. Mais le portrait dressé par Jasmin est celui d'un terroriste sans masque ni cagoule, mû par un élan révolutionnaire qui n'a pas d'objet précis. Un terroriste capable d'entrer en relation intime avec l'autre, s'opposer aux incitations antisémites et racistes, ressentir le malaise devant l'insidieuse forme de manipulation dont il est objet. En ce sens, le personnage de Jasmin ne peut être saisi qu'à travers ses contradictions, sa peur et ses attaques de tendresse, son aliénation et son besoin naïf de recommencer à neuf. Québécois en fuite et Nord-américain en fougue, il s'installe dans un espace potentiel, celui de l'« ambiguïté américaine »⁴⁰, travaillée depuis les années 1960 par fiction québécoise –, un espace de négociation identitaire entre l'affirmation de l'individuel et l'appel du collectif, entre l'identité culturelle américaine et le récit national.

JOZEFK WATERKO
(Université de Varsovie)

³⁸ *Ibid.*, p. 106.

³⁹ *Ibid.*, p. 109-110.

⁴⁰ Nous nous référons au titre de l'ouvrage de Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorielittéraire », 1995.