

Mélissa Verreault
Université du Québec à Montréal

Déconstruction de la binarité et des genres dans *Soudain le Minotaure*.
Procédés postmodernes pour une réconciliation avec l'Autre

Me couvrir de féminin ce n'est pas devenir femme, c'est devenir un homme qui au lieu d'exclure l'autre, parce qu'il en a peur, se met à l'écouter, à jouir de sa différence¹.

Philippe Haeck
Naissances

Voilà le temps et le lieu venus pour danser la valse macabre des dieux qui nous ont inventés ensemble, si dissemblables².

Mélanie Gélinas
Compter jusqu'à cent

Le féminisme n'a pas toujours bonne presse, particulièrement auprès des générations X et Y, qui jugent souvent ses revendications déconnectées de la réalité actuelle. Certaines auteures sont même réticentes à ce qu'on attribue l'étiquette féministe

1. Philippe Haeck, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 372-373.

2. Mélanie Gélinas, *Compter jusqu'à cent*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Première impression », 2008, p. 309.

à leurs œuvres; Marie Hélène Poitras, jeune écrivaine québécoise, est l'une de celles qui préfèrent qu'on aborde leur travail en dehors de ces considérations politiques³. Pourtant, son premier roman, *Soudain le Minotaure*⁴, qui relate l'histoire d'une agression en proposant successivement le point de vue de l'agresseur, Mino Torres, et celui de l'agressée, Ariane, pourrait facilement être classé parmi les œuvres d'allégeance féministe, puisqu'il revendique ouvertement l'égalité entre les hommes et les femmes. Différents procédés formels, qu'on qualifiera aisément de postmodernes, sont utilisés dans ce roman pour faire valoir la nécessité d'une véritable équité entre les genres.

La culture occidentale conçoit généralement le monde selon un schéma binaire, et ce mode d'appréhension de la réalité mène trop souvent à l'iniquité. Dans *Soudain le Minotaure*, les choix narratifs participent tous d'une volonté de déconstruire cette binarité, de façon à dépoliariser les relations humaines et à réconcilier ce qui, selon certaines normes, était inconciliable. Paradoxalement, c'est en amplifiant la division que le roman parvient à désamorcer la dichotomie. Toujours dans un souci d'ordre et de logique, notre culture valorise la différenciation des genres, campant les hommes et les femmes dans des rôles bien définis auxquels ils peuvent difficilement se soustraire. Le texte de Poitras cherche pour sa part à décroquer ces genres, pour ainsi rétablir un certain équilibre entre eux. Le travestissement narratif, qui passe par l'emploi du « je », la valorisation de l'ambiguïté et l'exagération sont autant de moyens qu'emploie le roman pour abolir les frontières entre les identités sexuelles⁵ et provoquer leur rencontre. Tous ces procédés

3. Au sujet du féminisme dans l'œuvre de Poitras, se référer à Marie Hélène Poitras, « Suées, suivi de Une écriture de l'opportunisme et de l'amoralité », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, 196 f.

4. Marie Hélène Poitras, *Soudain le Minotaure*, Montréal, Triptyque, 2006 [2002], 145 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SLM*.

5. Notons ici que l'adjectif « sexual » renvoie à la différence entre les sexes, sans connotation spécifiquement sexuelle. Il est entre autres employé par Katri Suhonen dans *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2009, 290 p.

nous autorisent à attribuer une valeur féministe à *Soudain le Minotaure*, mais plus encore à l'associer au courant postmoderne.

Lui versus Elle : la binarité comme une blessure

À l'instar du postmodernisme, un des desseins principaux de *Soudain le Minotaure* est de remettre en question le concept de Nature, le binarisme et la vision manichéenne du monde, dont découle l'ordre hiérarchique qui régit les rapports homme / femme. Le roman déconstruit ce système, qui nuit trop souvent à l'harmonie entre les deux pôles, en montrant les conséquences néfastes.

Mino Torres, l'agresseur du récit, véhicule une vision très machiste du sexe opposé, parfaitement ancrée dans la binarité. Selon lui, la nature a fait de la femme un être inférieur à l'homme : « "Récipient percé de trous et utilisé pour filtrer sommairement des liquides", voilà une passoire. [...] Finalement, il n'y avait pas grand-différence entre les filles et les passoires. » (*SLM*, p. 45) Une des seules femmes qu'il respecte, c'est son épouse, Maria, qui correspond bien à l'image traditionnelle de la bonne ménagère obéissante :

Elle s'ennuyait, seule dans l'appartement. Tout était toujours très propre. Elle enveloppait les lampes dans des sacs de plastique transparent pour éviter que la poussière ne les recouvre. Elle avait envie de s'occuper d'un enfant, de servir à quelque chose, de tendre son sein à un autre que moi. (*SLM*, p. 16)

À l'inverse de Maria, il y a Ariane, l'agressée, mais aussi et surtout une jeune femme autonome, sûre d'elle et accomplie : « Ariane est la vie, Maria, la mort. » (*SLM*, p. 44) Mino la prend pour cible pour cette raison très précise : parce qu'elle est *libérée*. L'affranchissement de la femme va à l'encontre de la logique en laquelle croit Mino et il s'agit pour lui de « salir » l'une de ces « traîtresses » pour rectifier la situation :

J'avais entendu dire que les filles du Canada étaient libres, qu'elles allaient à l'université, qu'elles faisaient de la politique, écrivaient des livres, qu'elles faisaient comme les hommes, quoi. Je voulais flétrir une fille blanche libérée,

insoumise, intellectuelle et belle. Je lui ferais sa fête et elle verrait bien ce que la nature ordonne. (*SLM*, p. 36-37)

Mino se sent investi d'une mission, laquelle lui a été confiée par la Nature elle-même. Cette dernière, immuable, l'a conçu comme il est et il ne peut rien y changer puisque sa condition relève de la volonté d'une instance qui lui est externe : « La nature me pousse à agir. Mes pulsions viennent du centre de la terre. Dans un espace donné, proies et prédateurs évoluent nonchalamment. Tous pressentent ce qui les attend et patientent avant la rupture de l'équilibre. » (*SLM*, p. 24)

Bref, l'agresseur se décharge de toute responsabilité par rapport à son comportement, l'imputant plutôt à un ordre presque divin. À vrai dire, Mino se déresponsabilise à un tel point qu'il en vient à parler de ses propres crimes comme si c'était un autre qui les avait commis et il cherche à protéger sa sœur de cet « autre » :

Quelques jours après ce viol [le premier], j'avais été troublé par un article du journal local qui rendait compte de l'événement. [...] Je lui [à Anna, sa sœur] ai donné un coup de journal sur la tête, seulement pour la blesser dans son orgueil et pour qu'elle se taise enfin. – Tu lis pas le journal, toi? – Qu'est-ce que le journal vient faire là-dedans. [...] [J]e lui ai montré l'article sur le viol. Elle a cessé son jacassement aigu. (*SLM*, p. 15)

La logique naturelle et surhumaine défendue par Mino n'est qu'une construction culturelle qui accentue le fossé entre le masculin et le féminin. Elle a supposément pour but d'éviter que la société ne sombre dans le chaos mais provoque tout le contraire. Mary Douglas, dans *De la souillure*, avance que « c'est seulement en exagérant la différence entre intérieur et extérieur, dessus et dessous, mâle et femelle, avec et contre, que l'on crée un semblant d'ordre⁶ ». Cependant, loin d'assurer

6. Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001, p. 26, cité dans Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte, 2005 [1990], p. 251.

l'ordre, le besoin de marquer les différences entre les genres est ce qui a en quelque sorte donné lieu à l'agression dans *Soudain le Minotaure*, et c'est donc à cette logique qu'il faut s'en prendre. Le médecin qui traite Torres, Dr Parker, le clame d'ailleurs ouvertement :

Notre société a fait de l'homme un guerrier actif et, de la femme, une consolatrice passive et une infirmière. Cette vision des choses doit changer, ces rôles traditionnels ne doivent plus servir de modèles. Nous devons reconnaître l'égalité des sexes. (*SLM*, p. 45)

Ariane, pour sa part, le formule carrément en ces termes : « Je désire qu'on abolisse la logique comme matrice explicative de la fatalité ». (*SLM*, p. 134)

Le recours au diptyque est un des procédés utilisés par Poitras pour mettre en relief le fait que la division engendre la blessure. En présentant les deux voix séparément, l'auteure préserve le fossé entre la victime et son tortionnaire, soulignant l'abîme qui les coupe l'un de l'autre. Par ailleurs, les deux parties sont de longueur similaire, donc égales, mais elles ne forment pas pour autant un tout harmonieux. Cela démontre bien qu'égalité ne rime pas nécessairement avec unité et que la réalité n'est pas un ensemble uniforme et toujours cohérent. Cet aspect formel s'inscrit parfaitement dans le sillon du postmodernisme, dont beaucoup de penseurs soutiennent qu'il est vain pour une œuvre littéraire de prétendre à l'homogénéité, puisque le réel constitue un prisme aux multiples facettes qui sont tout sauf homogènes.

Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de noter que Poitras ponctue son texte de mots-valises formés de deux termes contradictoires; ces néologismes illustrent aussi, à leur manière, le fait que la réalité n'accepte pas si facilement d'être réduite à des concepts et exprimée par des mots prémâchés. Ainsi, un vocable comme « enfant-animal » (*SLM*, p. 34) souligne à la fois la fragilité et la puissance qui cohabitent dans une seule et même personne et l'appellation « filles aimées-violées » (*SLM*, p. 39), utilisée par Mino pour désigner celles qu'il agresse, rend bien tangible l'idée que sa relation avec ces femmes est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. En résumé, la forme

de *Soudain le Minotaure*, autant dans une perspective macroscopique que microscopique, témoigne de l'impossibilité de tout faire entrer dans un moule rigide.

Concernant le diptyque, ajoutons qu'il crée une sorte d'effet miroir entre les deux personnages; les pages centrales, qui séparent les deux récits, tiennent lieu de glace et les protagonistes sont appelés à s'y regarder. L'image qui leur est renvoyée n'est pas la leur, mais celle de l'Autre. Dans ce miroir, ce n'est pas notre reflet que nous observons, mais la distance qui nous coupe d'autrui.

Parce que les deux perspectives évoluent en parallèle, et non sur un seul et même plan, on ne croit d'abord pas à la réconciliation. Le fait qu'il n'y ait pas de dialogue entre l'homme et la femme place le lecteur dans une posture particulière : c'est à lui d'établir le lien entre les deux témoignages, de raccorder leurs histoires. Il joue un rôle dans la constitution de l'unité du fil narratif et se positionne en tant que troisième sujet du livre, soit celui qui adopte consécutivement le point de vue de l'homme et de la femme. Il se mute en quelque sorte en une figure androgyne, puisqu'il est porteur des deux discours, du masculin et du féminin superposés. Nous aborderons un peu plus loin cette question de l'androgynie et des possibilités de réconciliation qu'elle offre. Pour l'instant, il conviendrait de nous demander s'il aurait été préférable de faire dialoguer les deux personnages, pour qu'ils se confrontent directement. À ce sujet, Butler stipule que

la notion même de « dialogue » est culturellement spécifique et historiquement située, car tandis qu'un interlocuteur ou une interlocutrice peut être persuadé-e d'avoir une conversation, un-e autre peut être convaincu-e du contraire. Il faut commencer par interroger les rapports de pouvoir qui conditionnent et limitent les possibilités dialogiques⁷.

La structure du dialogue étant elle-même inscrite dans une conception binaire des rapports humains, la reproduire simplement, dans l'espoir

7. Judith Butler, *op. cit.*, p. 81.

de rendre la communication plus efficace, aurait été une manière de nourrir les oppositions dyadiques. Katri Suhonen abonde dans le même sens en rappelant qu'« [a]u lieu de renverser la hiérarchie du dominant et de la dominée, il faut chercher à se rencontrer⁸ ». Paradoxalement, en campant les personnages dans des positions opposées qui ne se rejoignent jamais, l'auteure « met en évidence la possibilité, voire la nécessité, d'une perspective double⁹ » et nous invite à imaginer la rencontre. Celle-ci a lieu *dans* le lecteur. Et c'est le « je » qui rend possible le contact entre chacun de ces acteurs — homme, femme, lecteur.

Le « je », ou la rencontre de l'Autre et du Même

Chacune des parties de *Soudain le Minotaure* est narrée à la première personne du singulier. Le « je » ici mis en scène tend à abolir les frontières entre l'Autre et le Même. L'Autre, par définition, c'est ce que l'on a préalablement rejeté, qui nous déborde et que l'on ne peut accepter à l'intérieur de soi¹⁰; l'Autre, c'est Mino Torres, celui que l'on ne veut pas être, car il incarne ce que l'on exècre. Mais voilà, ici, à cause du « je », le lecteur est convié à vivre *dans* l'Autre, à en devenir une part active. Du même coup, il est forcé de ressentir la présence d'autrui non plus comme une agression, mais comme ce qui parle à partir de lui-même et qui lui ressemble beaucoup plus qu'il n'aurait voulu le croire.

Ariane le dit elle-même dans un passage du texte : le récit des événements, pour être juste, doit se faire au « je ». Si l'histoire est racontée à la troisième personne, automatiquement, elle sonnera faux : « Je veux donner mon histoire à ceux que je choisis. L'entendre narrée par un autre — ma mère, par exemple — me fait horreur. Le ton n'est

8. Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 60.

9. *Ibid.*, p. 218.

10. En opposition à cela, le Même, nous l'aurons compris, est ce qui nous ressemble, ce que nous pouvons concevoir. À ce sujet, voir Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche. Biblio essais », 1990, 347 p.

jamais juste. » (*SLM*, p. 108) En plus de rendre le propos juste, le « je », qui place le lecteur à l'intérieur du problème, lui permet paradoxalement de s'en faire une idée objective. Lorsqu'on devient l'objet, on ne se contente plus simplement de le poser comme un autre : on reconnaît sa propre part d'altérité. On devient dès lors beaucoup moins porté à juger et à condamner. Tant et aussi longtemps que l'Autre demeurera tenu à distance, il exercera un pouvoir mystificateur. Il faut donc essayer de le rapprocher de soi, de l'investir, pour défaire son emprise.

L'Autre existe au sein d'une grammaire, et c'est en tant qu'ensemble de règles et de normes qu'il nous est accessible. Pour le comprendre, il s'avère nécessaire de se placer à l'intérieur de sa grammaire, de s'appropriier cette dernière pour en venir à parler en lui — pas contre, pas avec, mais *dans* l'Autre : « Par la *grammaire*, [...] nous avons accès par-delà les "remuements" des langues aux autres langues que celles où nous apparaissions, c'est-à-dire à l'étranger¹¹ ». Selon Judith Butler, telle que la paraphrase Eleni Varikas,

[o]n « ne peut attribuer du sens qu'à ce qui est déjà *représentable* dans le langage » [...]. [L]es perceptions qu'ont les hommes et les femmes du monde matériel ou d'un « événement » sont formulées, énoncées et transmises par et dans le langage¹².

Ainsi, ce n'était qu'en empruntant le langage de l'Autre que Poitras pouvait véritablement rendre compte des perceptions de celui-ci et éventuellement les comprendre.

Cette manœuvre est une forme de « traduction », soit un transfert du discours de l'Autre dans une langue qui nous est familière. L'acte de traduction, toujours selon Butler, contraint

chaque langue à se transformer pour appréhender l'autre, et ce processus, à la limite du familier et du local, [est] l'occasion d'une double transformation à la fois éthique et sociale.

11. Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971, p. 21.

12. Eleni Varikas, *Penser le sexe et le genre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 121.

Il constitu[e] une perte, une désorientation par laquelle l'humain [a] la chance de se trouver renouveler [sic]¹³.

Le terme « traduction » est intéressant, d'autant plus que la langue maternelle de Torres est l'espagnol et que ce personnage expérimente lui-même les difficultés du passage d'une langue à une autre :

Je ne sais plus où je suis. [...] Je murmure en espagnol. [...] Puis je réalise que non, il faut parler une autre langue, je fais un saut par le français et je m'éveille enfin complètement, je vois ma cellule et j'entends les gars discuter en anglais. (*SLM*, p. 35)

La langue est autant l'expression de notre identité et de notre spécificité que l'outil permettant la communication et la cohabitation avec autrui; même Torres est conscient de cela.

Le « je », par lequel passe inévitablement l'individu pour s'exprimer, instaure une proximité, pour ne pas dire une intimité, entre les lecteurs et Torres. Or, en ayant recours à ce « je », le but de Poitras n'était certainement pas de rendre le criminel attendrissant ni de nous encourager à lui pardonner sa faute. Le texte n'entre pas dans la logique du pardon, se contentant de donner à voir la réalité sans prendre position. Il n'y a ni bien ni mal; seuls les faits prévalent. D'ailleurs, l'écriture de Poitras demeure particulièrement factuelle et neutre :

Maman a téléphoné ce matin. Elle croit que je gagne convenablement ma vie ici. Ma sœur vient d'avoir seize ans et fréquente, depuis deux mois, un homme de trente ans qui travaille dans une banque et fait un bon salaire. [...] J'ai violé au moins vingt filles au Guatemala. L'une d'elles est allée à la police, mais on ne m'a jamais retracé. J'avais été étonné de la facilité de la chose. (*SLM*, p. 13)

Les phrases courtes et la syntaxe simple créent une impression de froid et de distance. Ainsi, la neutralité des données rapportées par le « je » de Torres nous encourage d'autant moins à le juger.

13. Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 54 [l'auteure souligne].

Si la question du pardon ne se pose pas dans *Soudain le Minotaure*, celle de la justice, par contre, est soulevée. La justice, selon Butler, concerne les normes sociales qui doivent être respectées et exprimées pour qu'une personnalité puisse se développer et prendre la parole. La justice a également à voir avec « la manière dont nous reconnaissons ou non d'autres êtres animés en tant que personnes qui dépendent de notre reconnaissance d'une certaine norme manifestée dans et par leur corps¹⁴ ». Poitras a investi le corps de Torres, l'a incarné dans un « je », pour mieux saisir les normes qui le gouvernaient et ainsi le poser comme une personnalité pleine. Ce « je », Torres doit le partager avec sa victime, Ariane, et la communion imposée à l'agresseur l'oblige, à un niveau symbolique, à reconnaître la dynamique d'interdépendance qui le lie aux autres et sa responsabilité vis-à-vis d'eux; c'est en ce sens que nous pourrions parler d'un *faire justice*.

Soulignons qu'il s'agit là de ce que Torres redoute le plus : la confrontation. L'idée de devoir assumer ses gestes face à sa victime le rend extrêmement mal à l'aise :

Je bande les yeux des filles pour ne pas avoir à absorber cette vision d'horreur qui me tue. Leur regard me rappelle trop celui de Maria qui me supplie de lui faire un enfant. De toute façon, après avoir éjaculé, j'attends trois secondes et je me sauve. (*SLM*, p. 40)

La honte le pousse habituellement à fuir mais ici, il n'y a plus d'issue possible : il doit regarder sa victime en face, puisqu'il est confiné avec elle dans le même « je ». Il y a certes quelque chose de violent dans cette rencontre forcée et cela pourrait presque ressembler à une « vengeance » — répondre au viol par un autre type de viol. Selon Mino, violer quelqu'un, c'est le démolir « en étant au plus près de lui, d'elle, en elle, contre elle ». (*SLM*, p. 66) La différence entre ses viols et celui de Poitras, c'est qu'au lieu de travailler *contre* l'autre, elle cherche à travailler *avec* lui. Bref, bien plus que d'une vengeance, il s'agirait d'une véritable *réconciliation*, au sens d'un accord entre des choses qui semblent inaccordables.

14. *Ibid.*, p. 157.

Finalement, par le fait qu'ils bénéficient tous deux d'un « je », le lecteur comprend que l'agresseur et l'agressée, l'un autant que l'autre, méritent d'être reconnus comme des individus dotés de sentiments, de besoins et d'une psychologie complexe. Les êtres représentés par ce sujet grammatical ne sont pas simplement bons ou mauvais : chacun possède ses forces et ses faiblesses. Entre autres, le lecteur est amené à reconnaître que, malgré ses erreurs de parcours, Mino Torres est capable d'affection et de tendresse, puisqu'il a toujours traité sa femme avec délicatesse et respect : « J'aurais tout donné à Maria pour qu'elle soit heureuse à l'intérieur. Je lui commandais son rompope dans une épicerie mexicaine, je préparais le ceviche et le flan de coco chaque samedi, je lui brossais les cheveux de cent coups tous les soirs. Je l'aimais. » (*SLM*, p. 30) De plus, Torres possède une éthique. Une éthique discutable et plutôt morbide, certes, mais une éthique tout de même. Selon ce code dont il s'est doté, il peut violer, oui, mais pas n'importe qui : jamais il ne violerait une femme enceinte, par exemple. L'agresseur a donc lui aussi des tabous, des failles et des limites.

À cet égard, dans une perspective résolument postmoderne, un parallèle intéressant est dressé entre la petite et la grande histoire. À la suite de l'agression, Ariane effectue un voyage en Allemagne, qui « n'était pas dans l'ordre des choses » (*SLM*, p. 144), et elle entrevoit au cours de son périple plusieurs liens entre l'histoire de ce pays et son propre vécu. Son séjour en sol germanique lui fait réaliser que les Allemands ne sont pas que des bourreaux; certes, ils ont été impliqués dans l'Holocauste, mais ils ont également beaucoup souffert à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. De la même manière que nous sommes amenés à admettre que, malgré qu'il soit capable de sadisme, Torres a plusieurs caractéristiques positives, il nous faut reconnaître que l'Allemagne « n'[est] pas seulement l'agresseur qu'on [a] voulu qu'elle incarne. Elle [a] aussi un côté meurtri, des plaies béantes nommées Dachau, Ravensbrück, Sachsenhausen et Buchenwald. » (*SLM*, p. 115) Plus loin, nous pouvons lire :

Hambourg s'étendait devant moi, les jambes ouvertes.
[...] Six églises, certaines aux clochers tronqués par les

bombardements de la guerre, se dressaient comme autant de sexes en éveil, offrant à ma vue la force renversée d'une Allemagne frêle. (*SLM*, p. 81)

Les villes sont décrites comme des femmes et chacune d'entre elles a connu sa part de douleur. Ce constat aidera Ariane à passer au travers de ses propres épreuves.

Travestissement, exagération et ambiguïté des genres

Un des défis que doit relever Ariane est de cesser de considérer les membres de la gent masculine comme appartenant à la classe « potentiellement dangereuse » et de ne plus se cantonner elle-même dans la position de la victime. Elle doit comprendre que le genre ne représente pas un individu mais une relation sociale, c'est-à-dire un individu en fonction d'une classe, et que le pouvoir, de la même manière, « n'est pas une substance qui se possède mais une relation qui s'exerce et [qu']il n'est pas l'apanage des possédants et des dominants. [...] Lutter contre le pouvoir ne revient donc pas à s'en libérer mais à lui opposer une résistance¹⁵. » Aux yeux d'Ariane, depuis son agression, les hommes représentent tous une menace et chacun de leurs gestes est interprété comme un assaut, ainsi qu'en témoigne cet épisode où elle est convaincue que le commis du dépanneur dans lequel elle est entrée pour acheter des *fudges* nourrit de mauvaises intentions à son égard, alors qu'il n'en est rien :

Lorsque j'ai poussé la porte pour sortir, il était là à me regarder, et la porte résistait. Le salaud l'avait verrouillée. [...] J'ai immédiatement repéré un objet tranchant qui me permettrait de le blesser sérieusement. [...] « Mon tabarnak, tu vas ouvrir », ai-je dit. [...] « Tire au lieu de pousser ». (*SLM*, p. 126-127)

Ariane doit apprendre à ne pas mettre automatiquement « en corrélation le sexe avec des contenus culturels selon des valeurs et

15. Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones*, Paris, Éditions Balland, 2001, p. 182-183.

des hiérarchies sociales¹⁶ », tendance qui est également à la base du trouble comportemental de Mino Torres, ainsi qu'on a pu l'observer précédemment.

Après la binarité, le roman de Poitras s'évertue donc à déconstruire le genre. Puisqu'il s'agit d'un phénomène relationnel, sa déconstruction doit aussi s'opérer de manière relationnelle. L'auteure a donc carrément modifié son rapport au masculin en choisissant de l'habiter. Non pas par désir de vengeance, comme nous l'avons vu auparavant, mais plutôt par désir de compréhension, l'écrivaine a en quelque sorte fait subir au personnage mâle ce qu'il a lui-même infligé à plusieurs femmes : elle est entrée en lui. Elle a enfilé ses habits et c'est en ce sens que nous parlerons d'une véritable démarche de travestissement.

L'acte de travestissement permet ici à l'individu femme de s'approprier les signes sexués de l'homme, en transformant les paramètres de son propre rôle sexué :

Sur un mode de l'échange, [le travesti] manipule les présupposés liés à chaque genre. C'est exactement ce que fait la parodie, selon Hutcheon. En intégrant la norme, elle s'en distancie. La distanciation s'opère par la mise à nu du principe structurant de cette norme¹⁷.

Le travestissement a pour but de dévoiler l'aspect fictionnel du genre en disséquant ses moyens de construction. Rappelons au passage qu'une des caractéristiques des textes postmodernes est le démantèlement des mécanismes littéraires et la démythification des procédés de composition du récit¹⁸; il y a très certainement un rapprochement à

16. Teresa De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, 2007, p. 46.

17. André Levasseur, « Palimpsestes, le genre au second degré : la construction intertextuelle et parodique du travestissement dans *Les muses orphelines* de Michel Marc Bouchard », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1996, f. 56.

18. Janet M. Paterson, « Le roman postmoderne. Mise au point et perspectives », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 10-39.

faire entre les tentatives de la littérature postmoderne de révéler ses propres dispositifs de fictionnalisation et le travestissement, tel qu'il est présenté dans *Soudain le Minotaure*.

Le profit du travestissement narratif « se trouve du côté d'une remise en question de l'autorité discursive masculine¹⁹ »; il pousse d'abord la femme écrivaine, et ensuite le lecteur, à réviser leurs critères de distinction générique et à reconnaître que le genre n'est qu'une fabrication, qu'il n'est pas nécessairement lié à un sexe en particulier. La voix masculine empruntée par Poitras est l'occasion « de mettre en scène de façon concrète la nécessité de transgresser les frontières des sexes dans l'interrogation des identités sexuelles²⁰ ». Elle agit comme une critique des distinctions binaires du sexe et du genre en dénaturalisant, déstabilisant et *défamiliarisant* les signes qui s'y rattachent, dans le but d'en annuler les effets pervers. Le fait qu'une écrivaine donne vie à un « je » masculin est une forme de subversion de la pensée hétéronormative et crée des nouvelles associations sexe-genre. Dans le système mis en place par le roman, une personne de sexe féminin peut sans problème produire un discours dit « masculin ». Nous reconnaissons qu'un tel système n'est pas d'emblée transgressif, qu'il aurait très bien pu servir à véhiculer un message tout à fait hétéronormatif. Tout en admettant son caractère ambigu, soulignons qu'il parvient à provoquer une remise en question des identités sexuelles et que cela nous donne à tout le moins la possibilité de réfléchir à notre perception du genre et des normes qui lui sont rattachées.

La question du travestissement et de ses avantages est également posée par le contenu du texte. À un certain moment, Ariane choisit de s'habiller en homme pour visiter un des quartiers chauds de Hambourg, Reeperbahn, et ainsi éviter de se faire intimider :

J'enfilerais le déguisement et cesserais de me demander si un homme me suit, un peu comme lorsque je traverse le Village

19. Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 54.

20. *Ibid.*, p. 218.

gai, à Montréal. L'impression de n'intéresser personne, d'aller incognito, persona plus ou moins grata, mais non susceptible d'être filée. (*SLM*, p. 84)

Porter un chapeau, un imperméable et des verres fumés d'homme assure à Ariane de pouvoir circuler en paix. Il lui suffit de rendre équivoque son sexe pour qu'on la laisse tranquille et qu'elle ait moins peur. Dans ce cas, le travestissement permet clairement au personnage d'approcher l'Autre sans être blessé, mais il lui permet aussi de réhabiliter son identité, car, comme Ariane le mentionne, elle ne s'« étai[t] jamais sentie aussi fille » (*SLM*, p. 85). Il s'agit donc d'un camouflage de soi qui, paradoxalement, ouvre la voie à un rapprochement de soi et, ultimement, de l'Autre. Le déguisement lui permet d'aller au plus près de ce qui lui est normalement refusé, d'aller à la rencontre de l'inconnu pour mieux le comprendre : « "Sex", donc, ce mot en avant-plan sur toutes les enseignes de la ville, cesserait de n'être qu'un terme traduit en mille langues. Il aurait désormais une odeur, une couleur, j'en connaîtrais l'arrière-scène obscène. » (*ibid.*) Le travestissement permet une rencontre intime avec l'Autre, abolissant les frontières qui divisent autrui et le Même.

Une autre manière de mettre en lumière l'aspect fictionnel et construit des genres est d'exagérer les caractéristiques de ces derniers pour en révéler les modes de création. L'exagération est entre autres présente dans les fantasmes d'Ariane. Celle-ci s'est longtemps demandé pourquoi elle, plutôt qu'une autre, avait été victime de Mino Torres. Lorsqu'elle comprend que cet homme ne visait rien de plus que sa féminité²¹, elle songe à se présenter au palais de justice déguisée en surfemme, en femme exacerbée :

Moi, j'aurai le teint d'une starlette, maquillée par Alexandre [son frère], une perruque rouge sang comme mes yeux, un corset rembourré, un long pantalon cigarette en cuir moulant

21. Soulignons qu'aux yeux de Mino, le symbole ultime de la féminité est la chevelure, longue et abondante. Il a été profondément frustré que sa femme ait décidé de se couper les cheveux et à la suite de cela, il a décidé de ne violer que des filles aux cheveux longs.

et ces talons hauts qui donnent des scolioles et des ongles incarnés aux femmes. Je parlerai comme une universitaire et leur dirai que je viens venger la féminité dans ce qu'elle a d'exagérément laid. Car au cours de ces attentats à répétition, la féminité était en cause. (*SLM*, p. 135)

On assiste là à ce que Halperin, ainsi que le rapporte Bourcier, appellerait le *camp*, une stratégie de résistance culturelle qui propose de « résister de l'intérieur via la parodie, l'exagération, la théâtralisation²² ». Ariane rêve de tourner en dérision « le modèle "expressif" du genre²³ » et repousse les limites de ce dernier, afin de révéler les failles du système de classification traditionnel qui sépare les hommes et les femmes, les emprisonne dans des rôles prédéfinis.

Toujours dans le but de disqualifier les carcans hétéro-normatifs, Poitras fait intervenir, dans la seconde partie du roman, une figure androgyne. Celle-ci participe d'une véritable déconstruction du « rapport artificiel et hiérarchique entre les composantes féminine et masculine au sein de l'identité sexuelle de l'être humain et [permet], par conséquent, de modifier leur relation réciproque²⁴ ». Ihmre, ce Tchèque qu'Ariane rencontre dans une auberge de jeunesse allemande, est une sorte d'état transitoire entre les deux sexes :

Puis il y a eu cet éclat de rire franc, comme je n'en avais jamais entendu et dont je n'aurais su dire s'il venait d'un homme ou d'une femme. Je me suis tournée vers l'origine de la voix androgyne : un grand mince m'offrait des nouilles. Rarement vu un gars avec d'aussi beaux traits. (*SLM*, p. 109-110)

L'androgyne crée l'ambiguïté en exposant à la fois une apparence masculine et féminine : « Sans être efféminé, Ihmre avait quelque chose de féminin. Il était la transition heureuse entre l'homme et la femme, l'être de passage qui m'ouvrait à l'autre, me réapprenait à aimer

22. Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 186.

23. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 260.

24. Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 53.

l'étranger. » (*SLM*, p. 118) Son corps est l'illustration de la possibilité d'une rencontre. Il prouve que la différence n'est pas insurmontable; les contraires peuvent cohabiter. Si le *camp*, tel que l'incarnait Ariane précédemment, souligne à grand trait la structure limitative du genre et sa contingence, l'androgynie, de son côté, signale qu'il est possible de transgresser ces limites puisqu'elles ne sont que construites.

Comme le rapporte Philippe Sollers dans *L'écriture et l'expérience des limites*, « le bien (la norme), c'est ce qui met les signes — que nous sommes — sous le couvert d'une cause : nous sommes les signes de cette cause qui garantit notre réalité²⁵ ». Si l'on pousse cette idée à l'extrême, une femme est une femme parce qu'elle porte une jupe, des souliers à talons et du maquillage. Ces signes externes cautionnent son appartenance à un genre et à un sexe prédéterminés. Ils existent en opposition à d'autres signes (la cravate, les souliers plats et l'absence de maquillage), et le désir, nous a-t-on appris, doit normalement naître entre deux personnes s'exprimant par des ensembles signifiants distincts. C'est de cette manière que l'on s'assure de la singularité et de la valeur de chacun. Pourtant, l'unicité du moi, selon Levinas, consiste justement « à exister sans avoir de genre, sans être individuation d'un concept. L'ipséité du moi consiste à rester en dehors de la distinction de l'individu et du général²⁶ ». Le personnage d'Ihmre bénéficierait d'une telle ipséité, car il ne se définit pas à l'intérieur des codes habituels. Il ne dresse pas son individualité contre une supposée universalité²⁷.

Ihmre fait fi des conventions, s'approprie tous les signes généralement réservés aux femmes et les arbore fièrement. Cela atteint son apogée lors de la scène du *rave* à Berlin auquel il prend part en compagnie d'Ariane :

25. Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 53.

26. Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 122.

27. Soulignons rapidement que cette universalité serait plutôt une forme d'« occidentalité », la possibilité de s'imaginer « sans genre » étant en quelque sorte le « privilège » des nantis occidentaux.

Ihmre portait une longue jupe colorée, toute bariolée de jaune, blanc, pourpre et bleu, lui caressant le milieu des mollets le plus sensuellement du monde. Ses yeux étaient maquillés et j'avais collé des étoiles rouges dans ses sourcils. Sa jupe fendue laissait entrevoir le creux de son genou et la naissance de sa cuisse. (*SLM*, p. 136)

D'après les théories post-identitaires, le jeune homme pourrait être considéré comme *queer*, parce qu'il affiche une « identité sexuelle, caractérisée par un manque de contenu définitionnel clair²⁸ ». Il occupe un lieu identitaire marginal, *désessentialisé*. Devant lui, Ariane ne désire pas être sauvée; elle désire, point à la ligne : « l'homme aux traits fins d'oiseau et moi nous sommes embrassés. Et j'ai eu envie d'aller faire l'amour dans toutes les cathédrales de Prague. » (*SLM*, p. 110) Grâce à lui, Ariane envisage de nouveau la possibilité d'entrer en intimité avec l'Autre.

En semant le doute, en donnant à voir les rouages du mécanisme de construction des identités genrées, l'androgynisme fait comprendre à Ariane que tous les hommes ne sont pas pareils, qu'être un homme ne signifie pas automatiquement être comme Mino Torres. Elle se détache de sa manière *universalisante* et *essentialisante* de définir l'homme et la femme, acceptant que puissent prévaloir des identités de position excentriques, pour paraphraser Bourcier. En tant que troisième terme, Ihmre constitue

un idéal de transcendance, le point de référence d'un désir réciproque qui excède la représentation. Le tiers n'est pas l'Autre concret qui sollicite le désir, mais l'Autre de l'Autre qui s'engage dans une relation de désir, la motive et l'excède alors même que celle-ci le constitue²⁹.

Par sa tierce position, Ihmre incite Ariane à penser le désir selon une structure triadique allant au-delà de l'usuelle complémentarité. Le désir dont il est ici question n'est pas uniquement sexuel. Il s'agit d'abord et

28. Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 178.

29. Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 158.

avant tout du désir de faire confiance. Ariane souhaite pouvoir s'engager à nouveau auprès de l'Autre, s'abandonner à lui sans craindre pour sa sécurité. Pour elle, le symbole ultime de la confiance n'est pas tant d'avoir des relations sexuelles avec l'Autre, mais d'être en mesure de s'endormir en sa présence. Avec Ihmre, Ariane n'hésite pas à basculer dans le sommeil, même dans un parc ou un train, alors que s'assoupir en public était pour elle, depuis l'agression, « la pire chose qui puisse [lui] arriver » (*SLM*, p. 104). Avec Ihmre à ses côtés, elle se sent moins vulnérable.

Ihmre se fait le représentant du troisième genre et, avec Ariane, ils inventent une tierce langue, une langue qui n'existe pas et qui sert à rendre compte d'une relation qui se moque de la normalité : « Le message était en anglais et en allemand. J'ignorais le tchèque, lui le français, je parlais bien l'anglais et me débrouillais en allemand, lui l'inverse. Mais nous arrivions à bien nous comprendre dans ce créole que nous inventions. » (*SLM*, p. 116) De ce dialecte métissé ne font pas partie les mots « peur » et « agression »; Ariane n'a pas raconté à Ihmre l'attentat perpétré contre sa personne six mois plus tôt. Cette langue jette donc les bases d'une nouvelle vie, d'une existence bâtie selon une manière de penser où l'ambiguïté n'est plus un problème à résoudre mais bien une occasion à saisir.

Post-identité et postmodernité

À la lecture de *Soudain le Minotaure*, nous sommes invités à considérer l'ambiguïté comme une porte de sortie, une échappatoire au système binaire et à ses culs-de-sac. Il en va de même pour l'exagération, qui plus qu'un procédé rhétorique devient une véritable forme de résistance à la dynamique relationnelle homme-femme traditionnelle. Le travestissement, qui passe principalement par l'utilisation du « je », offre quant à lui une possibilité de réconciliation entre le Même et l'Autre. Par cette mise en valeur de la déconstruction et de l'équivocité, le roman s'inscrit très clairement dans une mouvance postmoderne.

D'autres caractéristiques dites postmodernes sont décelables dans cette œuvre, dont la prolifération des clins d'œil métafictionnels. Nous

avons choisi de ne pas nous y attarder, mais l'intertextualité avec le mythe d'Ariane et du Minotaure est omniprésente. Plus subtilement, plusieurs références sont faites à deux romans de Gabriel García Márquez : *Cien años de soledad*, reconnu comme postmoderne, et *Crónica de una muerte anunciada*. C'est dans ce dernier livre, que lui a fait lire son oncle, que Mino Torres apprend ce qu'est un viol. De plus, Mino remarque que ces deux livres se retrouvent dans la bibliothèque d'Ariane, et cela lui confirme en quelque sorte le choix de sa victime : « J'étais venu à Montréal pour violer Ariane. Elle était cette belle Blanche lettrée qui ne se laisserait pas faire. » (*SLM*, p. 44) Dans *Crónica de una muerte anunciada*, tout le monde, sauf le principal concerné, est au courant qu'un crime se trame, mais personne n'intervient pour empêcher celui-ci d'avoir lieu, comme si tous croyaient que cela devait arriver, puisque c'était prévu ainsi. De la même manière, l'agression d'Ariane survient comme si cela relevait de l'ordre des choses, comme si tout convergeait vers le moment ultime de ce corps à corps forcé.

Les récits de viol et d'agression posent plusieurs problèmes éthiques mais également littéraires et narratifs. Alors que certains ne voient pas l'utilité de raconter des événements aussi traumatisants, jugeant que leur violence ne mérite pas d'être ainsi exposée, d'autres voient dans ce type de récits l'occasion de sublimer cette violence et d'en faire un objet constructif. Avec *Soudain le Minotaure*, Marie Hélène Poitras propose une manière très pertinente de raconter la déchirure et le choc, soit en offrant plus d'un point de vue sur une même expérience. Elle pose ainsi une question encore plus large : comment raconter une histoire? Comment ne pas trahir les divers protagonistes ayant vécu une épreuve lorsque l'on résume celle-ci? Chaque version des faits ne sera jamais qu'un rapport partiel de ce qui s'est passé, une interprétation parmi tant d'autres. Comment *dire la vérité*, qu'il s'agisse d'une vérité fictionnelle ou d'une vérité enracinée dans la réalité? Finalement, il s'agit peut-être de donner un sens à l'expérience, plutôt que d'en faire un récit total, vérifiable dans ses moindres détails, entièrement incontestable.