

## **Nomade de nature: déconstruction des identités binaires selon un modèle post-moderne dans *Barbe* (2015) de Julie Demers**

**Fanie Demeule**

Université du Québec à Montréal

*Nomadic consciousness is a form of political resistance to hegemonic, fixed, unitary, and exclusionary views of subjectivity* – Rosi Braidotti

Selon Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin (2006), le modèle conceptuel postmoderne des identités sexuelles, parce qu'il se trouve en cours d'élaboration, s'actualise de multiples façons sur le plan des représentations littéraires (5). Cet article propose d'en observer une manifestation dans le premier roman de l'auteure québécoise Julie Demers. Perdu en forêt gaspésienne, *Barbe* (2015) nous plonge dans l'isolement d'une jeune narratrice séquestrée en raison du développement d'une pilosité faciale importante. D'un point de vue formel, il sera démontré que l'ambiguïté du sujet se construit de l'intérieur en raison d'une énonciation subjective caractérisée par d'importants effets de brouillage, tel que l'omission de la majuscule et la déhiérarchisation des éléments syntaxiques à travers un flux de pensées. Dans un second temps, à la lumière des théories nomades, il sera question d'examiner les déconstructions qui s'opèrent chez la narratrice lorsque celle-ci quitte la cellule familiale et devient une nomade sylvestre. Tandis que son identité se fluidifie encore davantage au contact de l'altérité et de l'errance, entremêlant extérieur et intérieur, humain et non humain, prédateur et proie, nous assistons à la reconfiguration d'une posthumanité<sup>1</sup> dans laquelle l'apprentissage d'un soi se renouvelle à travers « une mixité « postmoderne » envisagée non plus comme la coexistence de deux genres, mais comme le vivre-ensemble d'identités sexuées multiples et mouvantes » (Chaponnière et Chaponnière 11). Dans la fiction de Demers, c'est à partir de la plasticité même du corps textuel, représentation invisible et affective, que se déploie cette mixité postmoderne permettant d'envisager un ordre du monde échappant à la fixité.

### ***Pilosité faciale***

Julie Demers est née en 1987 à Québec et habite maintenant Montréal. Elle est diplômée de l'Université de Montréal en études cinématographiques et anime aujourd'hui des ateliers sur le cinéma québécois à travers le Canada, en plus de publier des articles dans

divers magazines culturels, entre autres la revue *Séquence. Barbe*, publié en 2015 chez Hélioïtre, est son premier roman, et celui-ci s'est mérité le Prix du CALQ 2015. L'histoire de *Barbe* se déroule dans la Gaspésie rurale des années 40. La jeune narratrice est maintenue en captivité en raison du développement d'une barbe métonymique d'une virilité qui signera sa marginalité :

plus ma face poussait et plus ma mère détournait ses mamelles loin de mon minois. les premières semaines, elle pleurait comme une madone, mais bien vite elle a apprivoisé ma particularité. elle passait de longues heures à toucher mon menton, mes cheveux, à plaquer son nez sur mes poils. d'une voix de mère, elle murmurait que jamais je ne devais quitter la maison. que les gens à l'extérieur ne comprendrait pas. qu'au mieux, ils ne comprendraient que plus tard.  
(Demers 28)

Dans sa recherche éclairante sur les tabous et impuretés, l'anthropologue Mary Douglas souligne l'universalité de la crainte des interstices, des entre-deux que représentent les états transitoires ou vecteurs de transitions, lieux naturellement évités en raison de leur caractère incertain lié à leur absence de fixité. (5) Selon Douglas, les êtres à l'identité indéfinissable, et donc porteurs de cette ambivalence « dangereuse », seraient éminemment craints et respectés par la communauté, à la fois considérés comme vulnérables et particulièrement puissants (*Purity and Danger* 5). Ils seraient des êtres à part, littéralement marginaux, car situés dans les marges *entre* les points de repère. La narratrice barbue de Demers fait ainsi figure d'être marginal en raison de sa pilosité faciale, lui conférant une apparence à la fois féminine et masculine<sup>2</sup>.

Reniée par le père, crainte par la mère, et traquée par les habitants du village, la fille à barbe finira par fuir seule au cœur de la forêt sauvage gaspésienne, dans laquelle elle plonge, tête première, au temps présent de la narration. Davantage qu'un récit de fugue et de survie en nature, le roman se présente comme un récit initiatique retraçant la formation identitaire d'un être aux contours incertains et mouvants, en ligne avec la mixité post-moderne des identités, telle qu'énoncée par Chaponnière et Chaponnière (*La mixité* 11). Ainsi, l'apprentissage du genre et de sa performativité s'effectue suivant un schéma de pensée intériorisé permettant de repenser les limites de genres, mais aussi celle de l'espèce et du vivant : « je ne suis qu'une forme de vide pour une matière toujours nouvelle. » (Demers 123)

Comme nous le verrons bientôt, cette jeune héroïne affiche un soi multiple, une identité fuyante et nomade<sup>3</sup>, pour emprunter son terme et son concept à la philosophe Rosi Braidotti (2011), faisant d'elle une figure même de l'ambivalence, une entité insaisissable, sans cesse changeante; autrement dit, nomade. La conceptualisation nomade est ce qui permettrait, selon Braidotti, de brouiller les

frontières sans brûler les ponts, de conserver les limites tout en rendant leur rétion caduque (*Nomadic subjects* 25). Cependant, ainsi qu'elle le spécifie, le nomadisme n'est pas une fluidité sans contours, mais représente plutôt une conscience de la non-fixité des délimitations. (66)

*« Différence » et « visage » : de la distinction entre sexe et genre*

Le récit emploie le vocabulaire que la jeune narratrice ostracisée élabore pour parler du monde, des individus et de leurs différences. En effet, celle-ci emprunte par moment le terme « différence » pour parler du sexe biologique d'un individu, qu'il soit mâle ou femelle, et emploie l'expression « toucher la différence » pour désigner l'acte sexuel. Quant à eux, le « visage » et la « face » sont associés au genre de l'individu. Il est intéressant de noter que sexe biologique et genre sont d'entrée de jeu dissociés dans le vocabulaire de la jeune fille, et nous comprenons que ceux-ci ne sont pas non plus localisés au même endroit : le lieu où réside la différence n'est pas spécifié et demeure énigmatique, alors que le genre est inscrit sur le visage, appellation que nous pouvons associer à l'idée de mascarade et de performance lorsque ceux-ci se recouvrent d'un « masque »<sup>4</sup>, comme le remarque justement la narratrice, lorsqu'elle explique:

j'aimerais pouvoir choisir mon masque, sentir la bière, le whisky, le musc. avoir les cheveux courts et à peine soignés. savoir pisser loin et chier longtemps, avec un journal. il y a quelque chose d'injuste à ne pas pouvoir choisir son visage : c'est comme s'aventurer dans un chemin dont on sait qu'il mène nulle part. » (Demers 25)

Le déploiement et l'usage de cette terminologie inédite ouvrent un espace de défamiliarisation intéressant afin de reconsidérer sexe, sexualité et genre, car comme le souligne Braidotti, nous avons besoin d'un nouveau vocabulaire afin de référer autrement aux éléments incarnant une subjectivité posthumaine. (*Nomadic subjects* 82) Cette défamiliarisation est pertinente au sens où, comme s'interroge Anne Balsamo, lorsque le corps humain est fractionné en organes et fluides, on peut légitimement se demander ce qu'il advient de l'identité genrée. Où se situe le genre lorsque le corps est segmenté en parties fonctionnelles? C'est ici que la fameuse barbe pose problème pour les protagonistes du roman; en tant qu'élément éminemment métonymique, elle véhicule en soi tout l'imaginaire de la masculinité et lorsqu'elle s'installe sur le visage de la narratrice, elle vient brouiller le décryptage normatif du genre féminin. Parallèlement, lorsqu'une femme réelle laisse pousser sa barbe, comme c'est le cas de Harnaam Kaur, celle-ci devient malgré elle un spectacle, un « freak show » hybridant un corps féminin à un trait masculin. Kaur, qui capitalise aujourd'hui sur sa barbe, avoue avoir pendant

longtemps préféré ne pas porter de maquillage afin d'éviter de ressembler, justement, à une femme à barbe.

Dans le roman de Demers, le moment où des villageois découvrent pour la première fois la pilosité de celle qui jusqu'à présent « devait voir sans être vue » (*Barbe* 21) que la monstruosité prend forme sur ce « visage » non féminin : « [...] je les vois, vois leur face. Et ils me voient. Voient ma barbe. Ils cessent de parler : ils mes dévisagent. » (39) Se faire « dévisager » (39), n'est-ce pas littéralement se faire arracher son propre visage par le regard de l'autre, qui en dispose selon son interprétation ?

Pour faire résonner Braidotti et Douglas, l'humain est constitué de conventions, et ces normes tendent vers la normalité et la normativité en déplaçant une manière spécifique d'être humain à l'échelle d'un standard généralisé (*Nomadic subjects* 26). C'est pourquoi, lorsqu'elle reçoit sa barbe, la protagoniste apprend à masquer son visage, car, comme elle l'énonce, tandis que « toutes les femmes jouent la comédie des mœurs en se maquillant – moi, j'ai appris à être clown. » (Demers 22)

L'enfance de la narratrice dépeint principalement la relation avec la figure maternelle, qui s'impose d'abord comme modèle à reprendre de façon imitative. La jeune fille s'explique : « parce que ma mère était nue, j'écoutais ce qu'elle disait et reproduisais ses gestes. [...] sous l'effet de sa langue, les mots de mère s'infiltraient en moi. [...] dans les pires de mes pires moments, les mélodies de mère devenaient mon langage. » (21) Avec l'avènement de la puberté, la mère de la narratrice devient une figure discursive prescrivant les bonnes manières d'être femme en société.

Par exemple, « elle me disait qu'il ne faut pas relever la jupe ni marcher seule en forêt, car il y a des verrats qui n'attendent que ça. elle me disait qu'il ne faut ni trop boire ni trop manger, être désirable, mais se laisser désirer, être inoubliable, mais se faire oublier [...]. » (Demers 24) et qu' :

il ne faut pas souffrir pour être belle, mais être belle pour souffrir,  
toujours écrire en lettres attachées (parce que ça fait plus propre),  
toujours sourire la bouche fermée (parce que ça fait plus propre),  
toujours baisser les yeux devant les hommes et être charmante  
honnête vertueuse réservée timide docile ne pas se plaindre s'il y a  
violence au dîner être fraîche et dispose donc prête à tout et quand je  
dis « tout » je veux dire : « absolument n'importe quoi. » (33)

Cette énumération ne va pas sans rappeler les principes didactiques dont parle Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949), à propos de la différence et de la construction sociale des genres féminins et masculins : « On ne naît pas femme, on le devient » (13). L'artificialité de l'apprentissage de la féminité est ici thématisée chez Demers. La mise en évidence des contradictions, soulignées par les précisions entre parenthèses, ainsi que l'exagération soulignent l'arbitraire des normes genrées et leur

absurdité. L'usage de *camp*<sup>5</sup> et d'ironie, le dévoilement des mises en scène et des performances genrées, l'insertion de jeux de miroir et de dédoublement, installent une distanciation métaréflexive à l'intérieur du récit, parfois même dans le regard que l'héroïne porte sur elle-même. La présence de ce métadiscours témoignerait des clichés, des failles et des mascarades constituant les rôles genrés. Enfin, l'usage de parodie tend à mettre de l'avant l'absurdité du spectacle genré en rendant visible pour les lectrices et lecteurs le côté artificiel de la masculinité et de la féminité. Dans un esprit butlérien démontant la mise en place de la performance du genre, ces effets humoristiques apportent une distanciation critique face à la mascarade en déconstruisant ses normes et règles.

L'accès à la mise en place des performances permet de déconstruire l'idée d'immutabilité du personnage et de son image. La mascarade suggère qu'il y a travail d'architecture et de composition derrière chaque représentation. Pour Anne Mary Doane, "[...] masquerade, in flaunting femininity, holds it at a distance."<sup>6</sup> (« Film and the Masquerade » 25). Ce phénomène donc, permet de se distancier d'une conception de la féminité comme allant naturellement de soi, et de la considérer plutôt comme une mise en scène. Dans cette idée, Silvia Bovenschen considère que la monstration du jeu conscient avec l'image corporelle "double représentation" étant donné que "we are watching a woman demonstrate the representation of a woman's body."<sup>7</sup> (citée dans Doane 26) J'aimerais faire résonner ce propos important avec celui de Braidotti au sujet de l'usage de la figuration: "A figuration is a politically informed image of thought that evokes or expresses an alternative vision of subjectivity."<sup>1</sup> (*Nomadic Subjects* 22) C'est en quelque sorte un plaidoyer pour une nouvelle approche de figuration de l'identité nomade que Braidotti formule ici:

There is a real urgency to learn to think differently about the notion and practices of subjectivity. This entails the creation of new framework, images and modes of thought, beyond the dualistic conceptual constraints and the perversely monological mental habits of phallogocentric thought.<sup>8</sup> (22)

Rejoignant celle de Judith Butler, Braidotti poursuit l'idée de parodie en définissant la mascarade comme étant un mode de figuration permettant de rendre labile les notions fixes, tels que les principes idéologiques ossifiés :

The practice of successive poses or masquerades per se has no automatic subversive effect [...]. What I find empowering in the practice of "as if" is precisely its potential for opening up, through

successive repetitions and mimetic strategies, spaces where alternative forms of agency can be engendered. In other words, parody can be politically empowering on the condition of being sustained by a critical consciousness that aims at engendering transformations and changes.<sup>9</sup> (*Nomadic Subjects* 28)

En ce sens, la parodie permet une distanciation agentive en raison de sa conscience politique qui est, comme souligné par Braidotti, essentielle à la dimension critique. À cette conscience, s'ajoute la capacité à proposer des figurations liminales et alternatives :

[W]hat is politically effective in the politics of parody, or the political practice of “as if”, is not the mimetic impersonation or capacity for repetition of dominant poses, but rather the extent to which these practices open up in-between spaces where alternative forms of political subjectivity can be explored.”<sup>10</sup> (28)

Braidotti parle de “consommation métabolique” pour désigner cette action de phagocyter les idéologies de l'intérieur grâce au principe de mascarade: “Metabolic consumption attacks the stock of cumulated images and concepts of the subject, such as they been codified by the culture, from within.”<sup>11</sup> (*Nomadic Subjects* 68) Pour ce faire, ces figurations parodiques: “attempt to work through established forms of representation, consuming them from within” (68).<sup>12</sup> La philosophe considère cette consommation comme une forme de renouveau, une manière de reconfigurer le vieux afin d'engendrer le neuf en puisant dans le potentiel subversif de la répétition. (68) Plus encore, concernant ce qui nous préoccupe avec *Barbe* : “This game of strategic repetition, throwing back at the text what the text does to the “feminine”, becomes a highly subversive practice and critique of discourse.”<sup>13</sup> (95)

Le roman présente la masculinité de façon hypertrophique et caricaturale avec la « couverture aux motifs masculins » (Demers 86), cet « odeur de musc », la « veste à carreaux » et la « barbe hirsute » (79), et que, comme le disent les chasseurs « le courage, ça se lègue de père en fils, jamais de père en fille. » (83). La masculinité est aussi encodée et normative que l'est la féminité, ainsi qu'en témoigne les rites entourant le port de la barbe qui, si elle peut s'allonger virilement lors des excursions en forêt, se doit d'être complètement rasée lors du retour à la civilisation, comme le remarque la narratrice : « clairmont a perdu la face, il a effacé sa barbe en même temps que son charme. Il a coupé sa sagesse pour recevoir des caresses. » (132) Si la narratrice se rase également la barbe en revenant vers sa mère à la fin du roman, ce n'est pas pour respecter l'éthique civile masculine, mais pour correspondre aux normes du féminin imberbe. Cependant, aussitôt rasés, ses poils auront repoussé, signifiant l'impossibilité

de remédier à sa nature marginale. Pour reprendre les mots de Butler dans *Défaire le genre* (2012), « Le « je » que je suis se trouve à la fois constitué par des normes et dépendant d'elles, et doit de plus s'efforcer de vivre de façon à maintenir une relation critique et transformatrice avec celles-ci. » (*Défaire le genre* 249) Ainsi, la repousse magique de la barbe vient cristalliser cette idée des formes de vivre hors-normes, de celles qui existent en dépit des règles et disciplines, comme positions valides.

***Postuler le posthumain : brouiller les hiérarchies, déperméabiliser les limites***

Il nous faut d'abord éclaircir le terme « posthumain », car comme l'a souligné Katherine Hayles dans *How We Became Posthuman* (1999), il ne signifie pas la fin de l'humanité, mais bien la fin d'une certaine conception de l'humanité (86). Cette théorie repose sur l'idée que l'opposition binaire entre ce qui est inné et construit serait remplacée par une compréhension non dualiste de l'interaction nature-culture (*How We Became* 3). Ses assises tiennent compte de différents processus qu'on peut lire en parallèle avec *Barbe* pour en relever les principaux éléments thématiques: soit le rôle de la mémoire, la défamiliarisation, ainsi que la dés-identification.

Pour Braidotti, en termes de politique féministe, nous devons repenser la sexualité au-delà du genre en passant par une forme de retour au polymorphisme. Selon ce postulat, le féminisme posthumain défini par Braidotti tend vers une « subversion not in counter-identity formations, but rather in pure dislocations of identities via the perversion of standardized patterns of sexualized, racialized and naturalized interaction » (*The Posthuman* 99). Dans cette idée, nous désirons avancer une compréhension de l'œuvre selon la théorie nomade posthumaniste tel qu'entendu par Braidotti<sup>14</sup>.

Au sujet de la fonction mémorielle, il faut signaler que le roman met en scène la narratrice alors que celle-ci transcrit par écrit ses aventures. Son récit, qui se veut un travail d'archivage rétrospectif établi depuis le moment où elle a troqué le nid familial pour la forêt depuis plusieurs jours, ouvre cependant un espace de reconnaissance et de réactualisation d'un soi à la fois passé et toujours présent, comme le signifie l'usage du présent et d'une oralité déliée. Cette transcendance temporelle n'est que l'un des effets de brouillage de cette narration dont le principal signe distinctif consiste en l'absence de lettre majuscule en début de phrase. Au fil de la lecture, un parallèle s'installe entre cette absence de majuscule et la présence de la barbe chez la protagoniste, les deux étant posés de manière énigmatique. Cette abolition de la majuscule signe de manière scripturale le renversement des hiérarchies qui s'effectue du point de vue de la narratrice. En effet, l'enfant pose d'abord un regard distancié sur le monde, envers lequel elle veut demeurer hermétique. Elle déclare qu' : “[...] il faut interdire à tout de

trouver une brèche. » (Demers 13) et qu'« il est difficile de faire entrer le dehors au-dedans, ça fait toujours un peu mal. » (16)

Cette perméabilité se fissurera au moment où la narratrice quittera le domicile familial et qu'elle s'avouera qu'elle « supporte » en fait « tout d'un seul coup. » et que, pour reprendre ses mots, « le monde est à la fois en moi et en dehors de moi. [...] cette prison intérieure, je l'ai construite moi-même. c'est à moi et à moi seule de m'en échapper. [...] dans quelques secondes, je permettrai au dehors de s'infiltrer » (111). Selon Braidotti, le mouvement et l'interconnectivité sont au cœur de la conception posthumaine du sujet, immergée dans un réseau de relations avec le non-humain, qu'il soit végétal, animal ou minéral (*The Posthuman* 193). Cette vision rappelle la conception monistique de l'univers selon Spinoza. S'opposant à la philosophie de Descartes selon qui les êtres humains se distinguent de la nature, le monisme conceptualise la matière, le monde et les humains de manière non dualiste et structuré selon les principes d'opposition internes et externes. La matière serait un tout ontologiquement libre. Pour la jeune fille, intériorité et extériorité sont deux parties d'un même ensemble subjectif en négociation; ainsi, tout fait partie d'elle et c'est en elle-même que s'opèrent les rapports de force et les jeux de pouvoir. Selon la théorie posthumaine, pour reprendre l'idée de Braidotti, il s'agit d'un acte de déploiement de soi dans le monde tandis que le monde s'infiltré en soi à travers un devenir continu et commun. (*The Posthuman* 193). Chez Demers, au moment où la narratrice s'abandonne finalement à cette interpénétration : « l'ordre du dedans implose. l'ordre du dehors irradie » (47). « [...] tout conchie tout [...] » (48), « désormais, à ce moment précis, je suis immense. je sens que la terre s'aplatit sous mes pas et que mes mouvements sont nécessaires au déroulement du monde. [...] grande et forte, je m'apparente aux monts chics chocs. » (51-52)

Dans son ouverture, la narratrice rejoint la thèse d'une post-identité non unitaire et une subjectivité transversale basée sur les relations entre l'humain et les autres non humains. (*The Posthuman* 172) Les constructions syntaxiques et verbales de la narratrice dénotent d'ailleurs ces rapports de réciprocité entre la narratrice et l'environnement, par exemple lorsqu'elle raconte courir à travers les branches et que ces branches la caressent en retour. Pratiquement chaque action engage un mouvement contraire symétrique, et ce sans distinction à l'égard des règnes.

Dans cette optique d'aplanissement des catégories, la narratrice laisse entendre l'obsolescence de la notion d'espèce dans la rencontre d'une matérialité partagée. Par exemple, elle adresse au lièvre une volonté antispéciste<sup>15</sup> : « l'eau, la chaleur et nos corps l'un contre l'autre nous font oublier que nous ne sommes pas de la même espèce. à quoi ça sert d'ailleurs, une espèce? » (Demers 17). La narratrice sera de même tentée par une collaboration avec l'ours, lui aussi tenu captif par les chasseurs : « à bien y penser, nous pourrions peut-être faire équipe. nous pourrions [...] dérégler l'espèce humaine. la faire sortir de sa route et l'engager dans une nouvelle voie. oui, voici notre nouvel objectif :



recréer l'espèce humaine. la faire tendre vers ce qu'elle n'est pas, l'arracher à elle-même, lui faire perdre la tête. » (95) L'énonciation de ce plan ne va pas sans rappeler les tenants mêmes de la théorie nomade posthumaine, qui est de repenser l'anthropocentrisme. En s'associant à l'ours, animal que l'on associe depuis toujours aux jeunes filles des histoires enfantines, comme le remarque Flora Chibli, qui en a fait son sujet d'étude dans *Représentations et variations de la figure de l'ours dans la littérature de jeunesse*, la narratrice de Demers s'inscrit une place aux côtés des héroïnes de *Boucle d'Or et les Trois Ours* (Southey, 1837) et de *La princesse des Neiges* (Andersen, 1844). *Barbe* opère une dissolution du contraste entre sauvagerie/agressivité (ours) et civilité/douceur (vierge), en faisant de la fillette elle-même une bête un peu oursonne par sa pilosité. À travers ce détournement du conte, on assiste parallèlement à un effritement des normes genrées binaires qui y sont prescrites.

### ***Définition du soi à l'aune de l'imaginaire de la prédation***

Penser la performativité c'est aussi, dans le cas de *Barbe*, examiner la définition du sujet à l'aune de l'imaginaire de la prédation qui y est articulé. En effet, le long de son périple, l'identité de la narratrice opérera constamment des voltefaces entre non seulement les positions de mâle et de femelle, mais aussi de proie et de prédateur, allant jusqu'à un certain point à amalgamer les postures. On peut considérer cette versatilité du point de vue foucauldien d'une complexité disséminée du pouvoir, et qui par conséquent produit de multiples foyers de résistance (*Surveiller et punir* 27). Le pouvoir est la fois une force restrictive et productive dictant les codes de représentations sociales. Sa conception est d'autant plus mouvante qu'une vision monistique du monde relocalise constamment les sources de pouvoirs (26). La subjectivité se construirait donc à travers une négociation continuelle envers le contexte, qui forge l'identité, mais aussi la position de pouvoir (35).

Le modèle de domination-répression (192), comparable à celui que subit la narratrice à l'Anse-à-Pierre, produit des mécanismes de domination principalement centrés sur le corps des individus. Cette répression physique contrôle les individus dans leur intimité, faisant en sorte que ceux-ci intègrent éventuellement la discipline, conduisant en leur autosurveillance constante, ou entraînement correctif (172). Celui-ci contraint le sujet à travers une transposition de l'observation externe en examen de soi (170-171). Le récipiendaire de cet entraînement régule éventuellement son comportement en le conformant aux attentes, car l'autorité peut théoriquement être en train de l'observer à tout moment. C'est pourquoi Foucault considère que la discipline dissocie le pouvoir du corps et le retourne en une relation d'assujettissement (138), car le sujet se retrouve dépossédé de sa propre corporalité.

Foucault définit le pouvoir disciplinaire comme un rapport dont la fonction première est d'entraîner, et de propager l'entraînement, afin d'étendre son contrôle le

plus possible (170). De cette façon, les corps des individus entrent dans un système qui les explore, les brise et les réaménage (138) dans le but de produire des sujets divisés pour pouvoir les utiliser plus facilement (172-173). Il s'agit là de l'objectif des institutions disciplinaires qui régulent le pouvoir social (22) en formatant les sujets à travers les discours. Ces discours consistent en des réseaux d'idées et de messages culturels dictant les manières d'être, promouvant certaines valeurs et perspectives tout en marginalisant d'autres, par exemple la pilosité féminine. Ces réseaux discursifs dictent ce qui est bon, désirable, et approprié, montrent la formule tout en occultant l'en-dehors possible, ou en le présentant de manière antagonisante. Ces discours pénètrent les fonctions cognitives pour donner forme à la manière dont on conceptualise la réalité et notre identité.

Liées à l'idée d'une sauvagerie, dans *Barbe*, les négociations entre les êtres s'assimilent aux compétitions primaires de domination observables dans le règne animal. Nous avons ici par exemple le passage où la narratrice, en raison de sa virilité, entre en compétition avec le mâle alpha de la basse-cour, c'est-à-dire le coq. Elle affirme : « je le hais car il me ressemble trop et que je hais tous ceux qui me ressemblent : ils veulent s'approprier ma place dans le monde » (Demers 72). Après avoir abattu le coq, et donc l'avoir dominé, la narratrice redevient aussitôt femelle :

cette nuit j'aurai un coq pour me réchauffer. C'est un gars. Il a chaud.  
[...] je me sens dès lors devenir femelle, une vraie femelle. Soudain je  
veux allaiter, m'adonner aux tâches domestiques, je pense à fonder  
une famille. Je ferme les yeux et m'endors dans les bras d'un mâle. (75)

À la fois traqueuse et traquée, c'est dans la rencontre entre la jeune fille et les chasseurs de la forêt que cette négociation atteindra son point culminant, celui où les limites mêmes entre proie et prédateur s'effriteront pour laisser place à toute l'ambivalence de la relation.

L'une des forces du roman réside dans sa manière de déplier et d'illustrer la double nature de chacune des postures, des rôles, via l'affect qui s'en dégage et qui transcende les catégories ainsi que les valeurs qui leur sont liées. Ainsi, la narratrice exprime l'état de souveraineté existentielle que lui procurait le statut de proie, qui lui permet d'« épouser [sa] captivité. » (Demers 58). Elle affirme : « tout ce qui m'enchaîne m'enchante » (58) et poursuit un peu plus tard sur cette lancée :

hier je fuyais les bottes et aujourd'hui la fuite me semble inutile. [...] au fond, j'aimais bien être poursuivie. Quand les bottes me cherchaient, j'étais quelqu'une pour elles : avec leur violence venait leur reconnaissance. Depuis qu'elles ne sont plus, est-ce que j'existe? Comment le savoir? (59)

Vers la fin du récit, la jeune fille se sent devenir une figure paternelle autoritaire face aux chasseurs, ainsi le révèle son introspection : « je m’y observe à moitié, barbue, avec la chemise à carreaux. et je pense cette fois à mon père. je lui ressemblerais beaucoup, me dis-je [...]. je veillerai sur le sommeil de deux gros gras comme un bon père de famille » (90). Cependant, même lorsqu’elle s’imagine incarner une figure de pouvoir, par exemple paternelle, la narratrice est sujette à se faire rabrouer par l’autorité et à corriger son discours social : « à tous les instants, les hommes des alentours pourraient m’agripper. [...] me rappeler à l’ordre. Transformer mes minuscules en majuscules » (132). Cette dernière phrase laisse planer la menace d’une réintégration forcée des normes. Au même titre que les identités, instabilités, précarités et déséquilibres continuels définissent les rapports de force illustrés dans le roman de Demers. Le fait que la performance prend place dans la dimension visible rend possible la perception et la distinction des différents masques, et par le fait même la possibilité de les régir.

*Un corps à habiter : des limites de la dissolution du sujet*

As a figuration of contemporary subjectivity, therefore, the nomad is a post-metaphysical, intensive, multiple entity, functioning in a net of interconnections. She cannot be reduced to a linear, teleological form of subjectivity, but is rather the site of multiple connections.<sup>16</sup>  
(Braidotti 66)

La théorie nomade ne postule pas l’affranchissement total de la notion de subjectivité, seulement celle-ci se conçoit comme une entité polymorphique. En effet, Braidotti souligne que le fait d’être nomade, c’est-à-dire de vivre dans les lieux de transition, ne signifie pas que le sujet ne peut ou n’est pas en mesure de créer des assises stables et rassurantes qui permettent à l’identité de fonctionner au sein d’une communauté (*Nomadic Subjects* 64). Ainsi, lorsqu’elle retrouve sa mère à la fin du récit, la narratrice de *Barbe* en vient à l’évidence qu’elle ne pourra jamais se départir de sa corporéité, qui est en quelque sorte son point d’ancrage irréductible envers le reste du monde. En effet, dans *Undoing Gender*, Butler a bien signifié la difficulté de se départir de notre construction sociale du genre, qui demeure, malgré notre volonté, lue et interprétée par le regard extérieur.

C’est à la dernière page qu’elle prend connaissance de la repousse de sa barbe fraîchement rasée, qui la rappelle à cette corporéité qui la constitue en tant que sujet : « j’hésite, je tourne la tête et aperçois bien malgré moi mon reflet sur la vitre. confrontée à ce reflet, je le constate alors, non sans douleur et effroi : dans l’intervalle, ma barbe a repoussé » (Demers 134). Ce moment en est un de rassemblement de soi, de *récollection* pour emprunter son terme à Braidotti, pour la narratrice qui se sent « fin prête pour les

retrouvailles dans ce monde où nous vivons toutes deux » (134). Selon la philosophe, le sujet nomade n'est pas en mouvement de déplacement constant et requière des périodes de repos, de stabilisation, qui se traduisent par le retour au foyer de la narratrice de Demers : « c'est mon devoir de visiter mère, sans fracas » (132). Ces périodes seraient nécessaires à la production du type de synthèse et de cohésion interne permettant l'établissement même de la notion de subjectivité nomade (*Nomadic Subjects* 65), même si le risque de sédentarisation plane toujours : « si j'entre, je m'exposerai à elle sans détour. si j'entre, je ne pourrai plus sortir » (Demers 134). De nouveau enfermée, la narratrice deviendrait, à l'image de l'ours prisonnier des chasseurs, une bête monstrueuse, spectaculaire, en perte à la fois de nomadicité et d'agentivité.

L'importance de ces moments de stabilité est liée à cette idée que les frontières identitaires seraient mouvantes et non pas absentes. Le nomadisme n'est pas tant une fluidité sans bordures qu'une conscience aiguë de la non-fixité des contours (*Nomadic Subjects* 66). Enfin, Braidotti, comme la narratrice barbue, reconnaît en la présence de points de repère des balises pour les composantes du soi, et que malgré la mobilité de celles-ci, des temps de fixité s'imposent ponctuellement. Ces moments de rapatriement de soi (*recollecting*) tendent à consolider la mémoire et le sentiment de continuité du sujet, à la fois sur le plan physique et imaginaire, afin de permettre son fonctionnement social et sa vie interne (*Nomadic Subjects* 105). Plus important encore, dans le but de proclamer la mort du sujet d'un point de vue humaniste linéaire, on doit d'abord être en mesure de se réclamer en tant que sujet (54), ce à quoi procède la narratrice dans sa volonté de se faire reconnaître par sa mère. Ce désir contradictoire peut s'expliquer par le double usage de la visibilité, à la fois instance limitative et instance fondatrice du soi; l'important serait donc pour la narratrice de l'utiliser comme socle de stabilisation temporaire et non pas comme enclos, comme c'est son cas au début du récit.

De son point de vue, la nature corporelle du soi est liée à la mémoire, ce qui fait en sorte qu'une attention particulière est apportée au corps dans la pensée nomade; le corps est un site important, site des souffrances et des plaisirs, que territoire organique de l'individu. On ne peut nier sa présence, et il serait illusoire de la dépasser selon Braidotti (105). La sublimation totale reste de l'ordre de l'utopie, malgré les potentialités posthumanistes et transhumanistes, ainsi qu'en témoigne l'échec final d'affranchissement du corps de la narratrice de *Barbe* dans son geste de retour à la mère, à la matrice.

Cependant, si le corps ne peut être complètement affranchi, l'identité peut éventuellement être révisée. Ainsi que le propose José Esteban Muñoz dans son ouvrage *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009), l'identité *queer* n'existe pas, il s'agit d'un « en devenir » (*becoming*) perpétuel. (1) Muñoz appelle, par ailleurs, à la création d'œuvres permettant de repenser l'identité *queer* et d'en ouvrir les possibles à venir par le biais de l'utopie, autrement dit de l'idéalisation :

[...] utopia is an ideal, something that should mobilize us, push us forward. Utopia is not prescriptive ; it renders potential blueprints of a world not quite here, a horizon of possibility, not a fixed schema. It is productive to think about utopia as flux, a temporal disorganization, as a moment when the here and the now is transcended by a then and a there that could be and indeed should be.<sup>17</sup> (97)

Pour Muñoz, le passé n'est jamais archivé; il transite plutôt sans cesse vers la création du devenir. Parallèlement, la narratrice de *Barbe* affirme son désir de faire siennes les temporalités de son existence dans une volonté de s'approprier son identité, qui ne va pas sans rappeler les tenants mêmes de son acte d'écriture, soit le témoignage sinueux d'un soi en constante mutation :

il n'y a plus de dernière fois.  
il n'y a plus de première fois  
je laisse le présent surgir.  
il apparaît pour moi  
je laisse le passé mourir.  
voilà qu'il vit en soit.  
et le présent vit en moi.  
le passé en autarcie.  
le présent sous mon joug. (Demers 54)

### ***Conclusion : nomade de nature***

It is not a matter of changing specific items within a horizon already defined as «our common humanity», but rather of changing the horizon itself.<sup>18</sup> (*The Irigaray Reader* 167)

En conclusion, en proposant une défamiliarisation narrative à travers le parcours identitaire mouvant d'une protagoniste, ce texte parvient à définir une performativité du genre à l'aune d'une approche nomade connectant l'humain au non-humain (*The Posthuman* 104). Le devenir (en anglais, *becoming*) changeant et multiple que construit Demers se rapproche du tracé sinueux que postule la théorie critique posthumaine énoncée par Braidotti, favorisant une vision non linéaire et décloisonnée de l'être (164). Pour citer quelques exemples de la philosophie nomade émise par la narratrice de *Barbe*, lors de « ces nuits où [elle] échappe à l'humanité » : « réussir, c'est parvenir, et parvenir, c'est finir – seule une vie imparfaite vaut la peine d'être vécue » (Demers 88). et que « quand on n'a rien au monde, il suffit de créer son propre écosystème » (99). Comme le souligne Braidotti, la mise en récit est une méthode privilégiée afin d'illustrer

le transfert de toute l'intensité cosmique en une parcelle de vie à la manière, justement, d'un écosystème de l'intime. Selon elle, le texte est un point relais entre différents moments dans l'espace et le temps, de même qu'entre différents niveaux, degrés, formes et configurations du processus de pensée, car le texte est en soi une entité mobile (*The Posthuman* 166). En effet, les engrenages littéraires reposent sur plusieurs niveaux d'interconnexion, à savoir entre les mots, les idées, entre l'auteur.e et la lectrice ou le lecteur, entre les savoirs et les imaginaires (intertextualité). La littérature permet de cadrer de manière dynamique et non contraignante des mouvements qui se laissent difficilement capter autrement. Ainsi, l'écriture ne fige pas le réel, elle en dépeint plutôt les mouvances perpétuelles sans en fixer un sens commun. Comme nous l'avons vu, il en va de même pour les identités de genre et les rapports de relation.

Nous avons cité le texte de Demers, mais il y aurait encore plusieurs autres publications québécoises et étrangères à visiter sous cet angle. Par exemple, à la lecture de *Barbe*, il est difficile de ne pas penser à *Le Torrent* (1950) d'Anne Hébert ainsi qu'à *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy<sup>19</sup>, ou encore au tout récent *Le Corps des bêtes* (2017) d'Audrée Wilhelmy, qui mettent tous trois en scène la formation d'une identité labile à la lumière des interactions nature-culture. À souligner que ces œuvres, comme *Barbe*, sont relatées depuis la vision subjective de jeunes narrateurs, resserrant ainsi la focale sur l'idée d'identités en devenir, d'autant plus que leur trame narrative s'apparente au schéma initiatique du roman d'apprentissage. Il s'agit ici de défaire, de désapprendre l'apprentissage des codes, d'en montrer les infrastructures en passant par les voies du discours, de la parole contée. Selon nous, ces textes sont d'une extrême importance pour la pensée critique et politique en raison des expérimentations (à la fois narratives et idéologiques) qu'elles offrent à voir et des systèmes relationnels alternatifs qu'elles proposent.

Comme le souligne Braidotti, le nouveau sujet critique est un assemblage uni dans son hétérogénéité et demandant de fait des réajustements dans nos manières d'appréhender la complexité de l'identité et de la conception du soi (*Nomadic Subjects* 159). Théorie critique et création tendent à actualiser les pratiques de conceptualisation du sujet à travers l'exploration de figurations nomades comme alternative à la vision dominante d'un sujet unitaire et unifié (164). Une figuration, tel qu'on la rencontre avec la narratrice de *Barbe*, est à notre sens l'expression de représentations alternatives du sujet en tant qu'entité dynamique non unitaire et de la dramatisation du processus d'un devenir toujours inachevé. La mise en œuvre littéraire permet de décortiquer ces éléments de manière à poser leurs enjeux dans une forme tendant à correspondre et à respecter l'intégrité de leurs interactions. Ainsi que le réfléchit la narratrice de *Barbe*, « finalement « [...] je ne dis « je » que par convention. [...] je suis nulle part. ancrée dans rien. Affranchie de tout. En retrait du passé, du présent et de l'avenir. Écartelée au maximum. Et il faut s'en contenter (Demers 123).

---

## Notes

<sup>1</sup> Le courant philosophique posthumaniste problématise l'humanisme et les valeurs anthropocentriques, tout en se portant en faveur d'un modèle éthique qui décentraliserait l'humain et considérerait toutes les formes de vies.

<sup>1</sup> Selon les normes de genres de la société représentées dans la diégèse de *Barbe*, soit la décennie 1940 au Québec.

<sup>2</sup> Selon les normes de genres de la société représentées dans la diégèse de *Barbe*, soit la décennie 1940 au Québec.

<sup>3</sup> Historiquement parlant, le sujet nomade émerge de la crise postmoderne du sujet et de ses représentations. Poststructuralisme et postmodernisme alimentent le nomadisme de leur conceptualisation identitaire fragmentée, fluide et mouvante.

<sup>4</sup> Par la suite, et nous reviendrons là-dessus plus longuement, son récit deviendra le théâtre d'une succession incessante de masques portés sur son visage, non seulement ceux du féminin et du masculin, mais de l'humain, de l'animal, du végétal, du minéral, de la nature, de la culture, de la civilité et de la sauvagerie.

<sup>5</sup> Dans son essai *Notes on camp* (1964), Susan Sontag discute des usages discursifs du *camp*, qu'elle inscrit dans la postmodernité; selon elle, ce recours volontaire à l'exagération ludique rendrait une critique du trope ou du cliché consciemment sollicité.

<sup>6</sup> « la mascarade, en affichant la féminité, tient celle-ci à distance. » (notre traduction libre)

<sup>7</sup> « Nous regardons une femme démontrer la représentation du corps d'une femme. » (notre traduction libre)

<sup>8</sup> « Il y a une réelle urgence à apprendre à penser autrement la notion et les pratiques de la subjectivité. Cela implique la création d'un nouveau cadre, d'images et de modes de pensée, au-delà des contraintes conceptuelles dualistes et des habitudes mentales perverses de la pensée phallogcentrique. » (notre traduction libre)

<sup>9</sup> « En soi, la pratique des postures successives ou mascarades n'a pas d'effet subversif automatique. Ce que je trouve agentivant dans la pratique du « comme si », c'est

---

précisément son potentiel d'ouverture, à travers des répétitions successives et des stratégies mimétiques, des espaces où des formes alternatives d'action peuvent être engendrées. En d'autres termes, la parodie peut être politiquement agentivante à condition d'être soutenue par une conscience critique qui vise à engendrer des transformations et des changements. » (notre traduction libre)

<sup>10</sup> « Ce qui est politiquement efficace dans la politique de parodie, ou la pratique politique de « comme si », n'est pas l'imitation mimétique ou la capacité de répétition de poses dominantes, mais plutôt la mesure dans laquelle ces pratiques ouvrent un interstice où d'autres formes de subjectivité politique peuvent être explorées. » (notre traduction libre)

<sup>11</sup> « La consommation métabolique attaque le stock d'images et de concepts cumulés depuis l'intérieur du sujet, tels qu'ils ont été codifiés par la culture. » (notre traduction libre)

<sup>12</sup> « tente de sortir des modèles de représentations existants, en les consommant de l'intérieur »

<sup>13</sup> « Ce jeu de répétition stratégique, renvoyant au texte ce que le texte fait au « féminin », devient une pratique hautement subversive et critique du discours. » (notre traduction libre)

<sup>14</sup> Interrogée au sujet de cette perspective philosophique, l'auteure Julie Demers nous a affirmé ne jamais avoir eu connaissance de celle-ci, mais qu'elle correspondait tout à fait à sa démarche d'écriture. (novembre 2016)

<sup>15</sup> L'antispécisme, ayant émergé dans les années 1970 avec des philosophes tels que Peter Singer, est un courant de pensée qui refuse la notion d'espèce. L'antispécisme souhaite abolir les critères prédéterminés liés à l'appartenance à une espèce, entre autres l'exploitation des animaux par les humains.

<sup>16</sup> « En tant que figuration de la subjectivité contemporaine, le nomade est donc une entité post-métaphysique et multiple fonctionnant dans un réseau d'interconnexions. Elle ne peut être réduite à une forme linéaire téléologique de la subjectivité, mais est plutôt le site de multiples connexions. » (notre traduction libre)

<sup>17</sup> « L'utopie est un idéal, quelque chose qui devrait nous mobiliser, nous pousser vers l'avant. L'utopie n'est pas prescriptive : elle rend possibles des plans d'un monde qui



---

n'est pas tout à fait le nôtre un horizon de possibilités qui n'est pas un schéma figé. Il est productif de considérer l'utopie comme un flux, désorganisation temporelle, comme un moment où le ici et maintenant est transcendé par un alors et un là qui pourrait et devrait être. » (notre traduction libre)

<sup>18</sup> Il ne s'agit pas de changer des éléments spécifiques dans un horizon déjà bien défini comme « notre humanité commune », mais plutôt de changer l'horizon lui-même. » (notre traduction libre)

<sup>19</sup> Sans s'y référer directement, l'auteure Julie Demers nous confirme avoir été inspirée par les œuvres d'Hébert et de Soucy et ne rejette pas l'idée d'une filiation avec ces textes.

### Ouvrages Cités

- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN. "Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires", *Recherches féministes*. Vol 19, no 2, 2006, p. 5-27.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York : Columbia University Press, 2011, 334 p.
- . *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013, 180 p.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006, 272 p.
- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004, 288 p.
- . *Senses of the Subject*. New York: Fordham University Press, 2015, 208 p.
- CHAPONNIÈRE, Corinne et Martine CHAPONNIÈRE. *La mixité. Des hommes et des femmes*. Paris : Infolio, 2006, 157 p.
- CHIBLI, Flora. *Représentations et variations de la figure de l'ours dans la littérature de jeunesse*. Université d'Orléans, 2012.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, 1991. 324 p.
- . « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator ». Dans John Caughie (dir.), *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality*, London : Routledge, p. 227-243, 1992.
- . *Femmes Fatales*. Londres: Routledge, 2013, 324 p.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. New York: Routledge, 2003, 193 p.
- de BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième sexe. Tome I: Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1986 (1949), 416 p.

- 
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1998, 360 p.
- HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatic*. The University of Chicago Press, 1999, 364 p.
- MUÑOS, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York : New York University Press, 2009, 234 p.
- SOUCY, Gaétan. *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Montréal: Boréal: 2000, 1998, 182 p.
- SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. 1964. (texte complet libre d'accès: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html> ). Consulté le 19 septembre 2017.
- WILHELMY, Audrée. *Le Corps des bêtes*. Montréal: Leméac, 2017, 160 p.
- WHITFORD, Margaret, Ed. *The Irigaray Reader*. Cambridge: Blackwell, 1991, 244 p.