

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉFLEXIONS SUR L'ANGOISSE CLIMATIQUE, L'IDENTITÉ ET L'ABJECTION DANS LES SCÉNARIOS
BLOOD QUANTUM ET *LES AFFAMÉS* : LECTURE THÉMATIQUE ET CROISÉE À PARTIR DE LA
FIGURE DU ZOMBIE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
AMÉLIE NADEAU

MAI 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Jeff Barnaby d'avoir accepté de me transmettre son scénario. Son décès survenu pendant l'écriture du présent mémoire m'a profondément bouleversée, c'est pourquoi je souhaite exprimer ma gratitude envers lui et son œuvre. Sa créativité, son engagement et sa passion pour le cinéma m'ont permis d'en apprendre énormément sur une multitude d'enjeux. Chaque lecture et relecture de son travail m'a fait découvrir de nouveaux aspects (que j'ai eu du mal à ne pas intégrer dans ce mémoire). Je suis très reconnaissante pour sa vision et l'empreinte qu'il laisse à toutes, en particulier à nous, passionné-es d'horreur et de figures monstrueuses.

Un grand merci à ma directrice de maîtrise, Gabrielle Tremblay, qui a toujours su se montrer enthousiaste à l'égard de mes idées et de mes débordements, mais qui a aussi su me ramener à l'essentiel. Je suis reconnaissante pour toutes tes lectures et ton accompagnement dans ce grand projet.

Merci à ma famille, Renée-Claude, Guy, Myriam, Pier-Yves et mes grands-parents, mais surtout, merci à Alistair, avec qui j'aurai un jour l'occasion de redécouvrir mes classiques d'horreur préférés.

Merci à Émilie et Alexandra, mes deux meilleures.

Merci à Alice, Daphnée et Caroline qui me rappellent d'où je viens (la littérature).

Je salue les membres de Thèsez-vous avec qui j'ai partagé de nombreuses conversations de 10 minutes et de longues sessions d'écriture de 50 minutes. Je récolterai enfin toutes les tomates que j'ai semées.

En terminant, un grand merci à toutes mes partenaires de café qui, pendant trois ans, ont rendu cette longue aventure agréable et paisible.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LA FIGURE DU ZOMBIE : HÉRITAGE SYMBOLIQUE, ABJECTION ET CHANGEMENTS CLIMATIQUES.....	9
1.1 Le contexte commun de l'« éco-zombie ».....	9
1.2 Aborder l'effet de peur à partir de la figure du zombie : l'héritage cinématographique de George A. Romero et de l'esthétique <i>gore</i>	11
1.3 Lire les éléments et les formes de l'abjection	15
1.3.1 Le sujet, l'objet, le système symbolique et l'abject.....	16
1.3.2 Les formes possibles de l'abjection dans la figure du zombie.....	17
1.3.3 Les manifestations de l'abjection	20
1.4 Image, langage et perception du texte : « voir et vivre » l'abjection	22
1.4.1 La focalisation dans le texte scénaristique	25
CHAPITRE 2 <i>BLOOD QUANTUM</i> : « INDIGENIZING ZOMBIES »	28
2.1 Les frontières naturelles du territoire et de l'identité aux limites de la réserve	28
2.1.1 Parcours de l'infection et l'abject du démembrement	30
2.1.2 La notion de « blood quantum » et les références historiques au colonialisme	34
2.2 Reconstruire les barricades du « blood quantum ».....	39
2.2.1 Reconduire la logique de l'extermination : la phobie de la contamination chez Lysol	41
2.3 Représenter le démembrement identitaire collectif par le démembrement des corps	44
2.3.1 La corporéité opaque d'un regard autochtone	47
2.3.2 Réflexions sur les angoisses climatiques et la déconnection au territoire.....	48
CHAPITRE 3 LE « REGARD PARTICULIER » DES AFFAMÉ·ES	52
3.1 Territoire naturel et territoire humain : quand l'horreur pointe la limite.....	52
3.1.1 L'humanité des objets	56
3.2 La valeur du regard dans les rapports interpersonnels et dans la transmission narrative.....	58
3.2.1 L'abject de l'aveuglement symbolique : le déni de Céline	64
3.3 Représenter l'aveuglement symbolique et le deuil.....	67
3.3.1 L'outil du filtre d'origine naturelle	67
3.3.2 Réflexions sur le déni et le regard en lien avec la crise climatique	71

CONCLUSION 73

BIBLIOGRAPHIE 81

RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'engage dans une lecture thématique et croisée de deux textes scénaristiques qui mettent en scène des peurs collectives d'une époque marquée par les changements climatiques. *Les Affamés* de Robin Aubert (2016) et *Blood Quantum* de Jeff Barnaby (2018) proposent respectivement des interprétations uniques de la figure du zombie et des styles narratifs de l'horreur, tout en étant profondément ancrés dans une perspective culturelle. L'objectif de cette étude est de rendre compte de la manière dont ces scénarios, en tant que textes de fiction, transmettent et codifient ces peurs en explorant les liens étroits entre la culture, le langage, l'image et l'horreur.

Avec à l'esprit le contexte écologique, nous examinerons les modalités d'inscription symbolique et de construction esthétique de la figure du zombie. Nous interrogerons l'effet de peur qu'entendent susciter ces œuvres chez les lectorices par les moyens textuels et imaginaires en utilisant les principales composantes de l'abjection telles que théorisées par Julia Kristeva. Ce parcours permet d'aborder l'interaction entre perception, effet de lecture et lisibilité, de l'usage du langage à la signification de l'image.

Mots clés : angoisse climatique, identité culturelle, abjection, zombie, horreur, scénario, lecture

INTRODUCTION

Le genre de l'horreur se distingue des autres formes artistiques par son aptitude à susciter et à faire appel à des réactions émotives intenses telles que la peur, l'anxiété ou le dégoût. Pour plusieurs qui se sont penchés sur ses implications artistiques et culturelles, l'horreur évoque, en abordant le thème de la peur elle-même, un miroir des peurs collectives et apparaît comme un outil de critique sociale soulignant des problématiques diverses, qu'elles soient politiques, psychologiques ou technologiques. Différentes études remarquent entre autres l'émergence de « cycles d'horreur » en période de stress social important et, pour Noel Carroll dans *The Philosophy of Horror : Or, Paradoxes of the Heart*, « [w]hat presumably happens in certain historical circumstances is that the horror genre is capable of incorporating or assimilating general social anxieties into its iconography of fear and distress » (1990, p. 207). La popularité de l'horreur dans différentes pratiques artistiques, ainsi que la popularité grandissante d'une figure effrayante comme celle du zombie, s'apparente à un « baromètre » selon Tony Magistral dans *Abject Terrors* (2005) identifiant et mesurant les angoisses culturelles et les tensions d'une époque. Ainsi, on peut lire dans l'ouvrage collectif francophone *Z pour Zombie* paru en 2015 :

Peter Dendle, le pionnier des études modernes du zombie, nous rappelle que « l'extermination de zombies vivement dépeint dans les films et les jeux vidéo est liée à une anxiété profonde ayant sa source dans la société, le gouvernement, la protection individuelle, et notre déconnexion croissante d'avec les compétences de survie » (2007 : 54)... Et donc le zombie, agissant principalement comme une métaphore variée pour des phénomènes complexes, nous aide à comprendre le monde déroutant qui nous entoure. (Domínguez Leiva et al., 2015, p. 41)

Les études zombiesques (*Zombies Studies*) se développent au Québec et dans le milieu francophone depuis quelques années. Nous soulignons à cet égard la parution d'ouvrages qui parcourent différents médias comme *Politique des zombies : L'Amérique selon George A. Romero* (Thoret, 2007), *Petite philosophie du zombie* (Coulombe, 2012), *Zombies : sociologie des morts-vivants* (Paris, 2013), *Zombie : Une fable anthropologique* (Le Maître, 2015), ou encore *La mort intranquille : autopsies du zombie* (Allard et al., 2019) qui fait suite au premier colloque pancanadien sur le sujet tenu à Montréal en 2012. Les œuvres que nous avons choisi d'étudier pour notre projet de mémoire coïncident avec une augmentation de la popularité de la figure dans différentes productions culturelles et à la popularité des études et recherches qui lui sont consacrées dans le milieu francophone. Les scénarios *Les Affamés* de Robin Aubert et *Blood Quantum* de Jeff Barnaby sont des œuvres de fiction, écrites à deux ans d'intervalle, qui correspondent aux premières

productions cinématographiques, ainsi qu'aux premiers scénarios, explorant la figure du zombie dans le cinéma d'identité culturelle québécois et le cinéma d'identité culturelle autochtone nord-américain¹. En 2016, avec son scénario, Robin Aubert écrit un drame d'horreur qui relate les événements suivant l'arrivée des « Affamés » dans un coin reculé du Québec. Deux ans plus tard, en 2018, le réalisateur et scénariste Mi'gMaq Jeff Barnaby propose un scénario dont l'histoire, campée dans les années 1980, raconte le sort de la réserve des Red Crow, une communauté autochtone vivant en réserve dont les membres sont immunisé-es² au virus transmis par les « Zeds ». Les scénarios *Les Affamés* de Robin Aubert et *Blood Quantum* de Jeff Barnaby offrent des approches distinctes de la représentation de la figure du zombie et des formes esthétiques et discursives du mode de l'horreur, tout en étant profondément enracinés dans leur identité culturelle respective qui se démarque par leur utilisation de la langue, leur exploration des enjeux historiques et leur intégration des enjeux sociaux³. Les deux œuvres scénaristiques ont toutefois en commun la formulation d'une hypothèse semblable sur la raison de l'apparition des zombies mettant en cause les activités humaines problématiques sur l'environnement. Notre intérêt pour ces deux fictions nous permet d'explorer des liens étroits entre les dimensions de la culture, du langage, de l'image et de l'horreur notamment d'une époque marquée par les changements climatiques.

À notre connaissance, aucune analyse à partir de la figure du zombie et de l'abjection ne porte sur des textes scénaristiques et très peu d'analyses thématiques ont été publiées à ce jour sur ces deux productions culturelles dans leur format textuel. Nous proposons ainsi une lecture thématique et croisée de l'abjection symbolique que déploie les scénarios *Les Affamés* de Robin Aubert et *Blood Quantum* de Jeff Barnaby, un concept nous servant à structurer et à organiser les univers respectifs à partir du motif du zombie⁴ de manière à comprendre le phénomène de l'abjection qui intervient dans la vision et le travail

¹ Nous employons le terme « nord-américain » puisque le scénario soulève différents enjeux historiques et contemporains que partagent les Premières Nations, Inuit et Métis dont les territoires ancestraux non cédés sont situés dans cet endroit du monde.

² L'écriture épïcène est utilisée dans le cadre de ce mémoire. Le point médian et les doublets abrégés seront privilégiés dans le texte et les néologismes inclusifs seront employés pour les pronoms.

³ Les deux scénarios se rapprochent en termes de contexte politique et social par leur situation géographique en raison de leurs maisons de productions, La maison de prod (*Les Affamés*) et Prospector Films (*Blood Quantum*), qui sont situées à Montréal (Tiohtià:ke). De plus, Les deux scénaristes situent leurs histoires dans les régions du Québec par des panneaux de signalisation qui indiquent la route 132 (Barnaby, 2018, p. 55) et la route 113 (Aubert, 2016, p. 96) renvoyant aux régions de la Gaspésie et du Nord-du-Québec. Le choix de ces objets d'étude tient aussi compte de ces situations.

⁴ Nous emploierons alternativement les termes de figure et de motif en reconnaissant leur voisinage comme le fait Barbara Le Maître dans *Zombie ; une fable anthropologique* : le motif réfère à une définition de Jacques Aumont

imaginaire. Explorer de cette manière l’abjection, avec les éléments contenus dans l’ouvrage de Julia Kristeva *Pouvoirs de l’horreur*, nous permet de cibler les liens qu’entretiennent nos objets avec certaines réflexions sur les conséquences reliées aux changements climatiques. En outre, selon le « baromètre » évoqué par Tony Magistral (2005), ces scénarios rendent compte, grâce aux modalités de l’horreur et par leurs interprétations de la figure du zombie, des tensions et des peurs individuelles et collectives de la crise environnementale. Nous nous intéressons à la manière dont les récits transmettent et codifient ces peurs.

Nous avons choisi d’étudier les univers de *Blood Quantum* et *Les Affamés* en raison de leur relation avec le genre de l’horreur et la figure du zombie. Cependant, notre intérêt s’étend également à l’exploration du texte scénaristique peu abordé en tant que texte de fiction. Nous nous concentrons ainsi sur une lecture thématique et croisée, allant du fond symbolique à la forme esthétique, afin d’explorer la manière dont, par ses propres codes et moyens discursifs, ce type de texte fait vibrer l’imaginaire de ses lecteurices⁵. L’attrait de la lecture, selon Vincent Jouve, « tient en grande partie aux émotions qu’elle suscite » et que le sens que l’on retire de la lecture « va immédiatement prendre place dans le contexte culturel où évolue chaque lecteur » (Jouve, 1993, p. 11-13 cité dans Tremblay, 2019⁶, p. 148). Ainsi, on peut parler d’un texte d’horreur lorsqu’on se trouve en présence de phénomènes qui tendent à susciter, lors de la lecture, « certaines réactions psychiques ou viscérales dans le registre de la peur et/ou du dégoût » (Rouyer, 1997, p. 17) ce qui devient une exigence de sa structure. Les scénarios de notre corpus emploient des moyens narratifs pour rendre compte de cette signification particulière de l’horreur en jouant sur l’interaction entre la représentation visuelle et les effets de textes. Ces scénarios en particulier offrent à lire une figure effrayante dont l’iconographie emblématique est déjà bien ancrée dans l’imaginaire contemporain ce qui nous permet d’interroger la question de son image au sein des textes. Comme l’exprime Denis Mellier dans *L’écriture de l’excès : fiction fantastique et poétique de la terreur* à propos de l’horreur au cinéma,

dans *À quoi pensent les films* (1996) en tant que « petit morceau du texte [...], autonomisable par l’analyse, répétable et variable dans le texte » (Le Maître, 2015, p. 71) ; la figure renvoie « à une dimension plus théorique du motif » (*Id.*). De ce fait, nous considérons l’« Affamé » et le « Zeds » en tant que *motif* du zombie, ainsi que certaines récurrences thématiques ou narratives caractéristiques (motif de la dévoration, motif de la morsure, etc.) de la *figure* du zombie qui renvoie à la représentation provenant d’un imaginaire partagé et approché dans un réseau multidisciplinaire, intermédial et autoréférentiel.

⁵ Nous utiliserons des néologismes combinatoires pour les noms terminant en « eur » et « rice », tel que « lecteurices » pour exprimer « les lecteurs et les lectrices » du texte.

⁶ Nos recherches s’appuient en partie sur cette thèse. Cependant, le dépôt de notre mémoire coïncide avec la publication d’un ouvrage tiré de ce travail doctoral *Lire des scénarios : Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques* (2024) par Gabrielle Tremblay.

dans le roman ou dans la bande dessinée, ces médiums ont la capacité de reproduire sans cesse, « selon des formes de visibilités différentes [de l'indétermination à l'hyperréalisme et au spectaculaire], des scénarios identiques » (1999, p. 14) dont les arguments « fantastiques » (dans le sens élargi à toutes formes d'horreurs que lui donne Mellier) « ont fondamentalement en commun de conduire à la “grande scène”. À l'instant de la confrontation sous le regard » (*Id.*) rappelant ainsi que « le fantastique n'est pas dans l'objet, [mais qu']il est toujours dans l'œil » (1999, p. 24).

En outre, Jacqueline Vishwanathan, dans son article « Une histoire racontée en image ? », examine une des particularités formelles du scénario à faire coïncider le texte et la perception dans les passages descriptifs. La théoricienne en études scénaristiques invite à étudier la manière dont les scénarios « proposent une lecture de la signification essentielle de l'image pour le spectateur » (1986, p. 72) unique à l'objet lui-même. C'est une écriture qui convoque un « fond commun hétéroclite » pour l'interprétation, « non de ce que l'image représente mais de ce qu'elle évoque » (Vishwanathan, 1986, p. 77). Dans le cadre de notre recherche, nous reprenons le procédé analytique développé par Jacqueline Vishwanathan en nous attardant sur l'usage du langage pour comprendre comment l'image évoque une signification particulière tout en faisant appel au sentiment de l'horreur. Selon nous, une analyse croisée de deux textes scénaristiques qui parcourt les mêmes étapes nous permet de rencontrer la richesse du contenu scénaristique. Nous pensons ainsi que quelque chose de l'horreur et de la figure du zombie nous permet d'aller au cœur même des enjeux textuels que nous souhaitons explorer.

Notre décision d'analyser les scénarios *Blood Quantum* et *Les Affamés* à partir de la figure du zombie nous amène à consacrer notre premier chapitre à une exposition des fondements théoriques à partir desquels notre connaissance et notre compréhension de cette figure se déploient. Dans ce cadre, nous examinons les préoccupations collectives des changements climatiques que soulèvent respectivement les scénarios de notre corpus en débutant par la cause de l'infection qui apparaît comme une zone de contact entre nos objets d'études. Nous explorons par la suite les connaissances préalables sur la figure du zombie héritées de l'univers de George A. Romero, ainsi que les aspects esthétiques *gore* qui constituent certains éléments de l'horreur et sous-tendent les premiers fondements sur lesquels s'appuie l'analyse thématique. Établir le statut de la figure du zombie en relation avec la fiction nous permet d'approfondir les questions de la lisibilité des motifs du zombie, « Affamés » ou « Zeds », dans notre corpus. Les fictions d'horreur amènent à interroger les zones où leurs effets entendent le plus agir sur les lectorices, ainsi qu'à interroger les moyens textuels et imaginaires qu'ils supposent. Il sera donc également question dans ce premier chapitre

d'explorer le concept de l'abjection que nous avons choisi pour orienter notre grille de lecture théorique. Dans une première étape, nous examinons la structure de l'abjection pour organiser les catégories et comprendre les notions sur l'identité basée sur la différence à travers les éléments du « système symbolique » et les formes de l'abjection. La construction d'un système symbolique et de ses propriétés fondamentales implique une classification des entités en catégories représentant l'humanité, ainsi que celles qui représentent radicalement l'Autre, c'est-à-dire la figure monstrueuse. Dans une deuxième étape, nous étudions comment le concept d'abjection, en tant que phénomène représenté et figuré, intervient dans l'expérience perceptive du texte en présence. Autrement dit, nous développons les liens qui se tissent entre l'abjection et la « vision » des textes de notre corpus en explorant des références théoriques que nous interprétons dans un contexte scénaristique. Le parcours que prendront les deux chapitres suivants consacrés respectivement à *Blood Quantum* et *Les Affamés* est ainsi tributaire du parcours établi dans ce premier chapitre. Cela nous permettra d'approfondir les réflexions engagées dans notre corpus vis-à-vis des peurs contemporaines selon des paramètres d'analyse similaires.

La théorie explorée dans *Pouvoirs de l'horreur* cherche à comprendre le pouvoir qu'entretient l'abjection sur les mécanismes de la subjectivité que Julia Kristeva considère comme universels (1980, p. 246). Ces mécanismes sont, selon elle, enracinés dans le langage et dans la littérature. Nous reconnaissons que, pour Kristeva, qui étudie les œuvres d'hommes blancs européens en utilisant des théories psychanalytiques issues également du même groupe social, l'ordre symbolique est intrinsèquement lié à la Loi, aux normes et aux règles qui produisent des objets phobiques et qui régissent la société occidentale⁷, dont les fondements reposent sur des modes de pensées judéo-chrétiens. Nous considérons que l'abjection est un concept qui structure l'interprétation de textes avec lequel nous pouvons penser différentes œuvres de fiction où est constituée une dimension symbolique et dichotomique en lien avec une identité culturelle. *Blood Quantum* et *Les Affamés* construisent respectivement leur propre système symbolique inspiré de structures et phénomènes sociaux extradiégétiques, de même que leurs propres catégories de l'humanité représentées par les groupes des survivant·es confronté·es à la figure du zombie. En ce qui a trait à notre perspective de lectrice allochtone, nous nous appuyons sur une position de recherche développée par Isabelle St-Amand dans *La crise d'Oka en récits : territoire, cinéma et littérature* (2015). Pour bâtir cette position, la chercheuse se réfère entre autres aux travaux de Renate Eigenbrod, *Travelling Knowledge. Positioning the Im/Migrant Reader of Aboriginal Literature in Canada* (2005), et

⁷ Les codes culturels correspondent à ce que Freud appelle le « Surmoi » : « à chaque moi son sujet, à chaque surmoi son abject » (Kristeva, 1980, p. 10).

Armand Garnet Ruffo dans *(Ad)dressing Our Words. Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literature* (2001) qui soulignent que « le lecteur (ou encore le chercheur) se trouvant en posture d'extériorité par rapport aux cultures autochtones concernées par son objet d'étude doit arriver à la réalisation qu'il demeurera exclu d'une connaissance pleine et entière » et « qu'il n'importe pas tant que les chercheurs allochtones accumulent les lectures anthropologiques, mais plutôt qu'il soit question pour eux d'initiation culturelle, de participation et d'engagement » (St-Amand, 2015, p. 7).

Blood Quantum suit le combat pour la survie d'une famille d'origine Red Crows⁸ dont la vie sur la réserve est bouleversée par un virus qui se propage par la morsure et par la rivière, affectant animaux et humains et transformant les infectés en monstre avide de chair humaine. Au cœur de l'intrigue et des conflits se trouve la famille principale, composée du Shérif Traylor, de son père Gisigu, vétéran de la guerre du Vietnam, de Joss, infirmière et mère de Joseph dont l'amoureuse Charlie, le seul personnage blanc à intégrer l'univers de la réserve, ainsi que Lysol, le fils aîné de Traylor. En suivant le parcours établi au précédent chapitre, nous commençons notre analyse dans ce deuxième chapitre en examinant la relation entre les éléments naturels et le personnage de Joseph, par lequel les lectrices entrent dans l'univers fictionnel. Nous étudions la représentation du territoire et de l'environnement en lien avec le corps et les frontières de l'identité subjective pour, par la suite, entrer dans l'interprétation des premières manifestations de l'infection au sein de la réserve. Cette première étape nous permet de reconnaître certains codes génériques du genre, et ce, en les connectant aux références historiques de la colonisation. Ces aspects concernent l'esthétique *gore* et l'écriture *trash*, ainsi que les connaissances préalables de la figure du zombie et de sa représentation renvoyant à la signification de l'image et ce qu'elle évoque. Nous examinons également la notion de « blood quantum » et son rôle discursif dans la construction de l'identité autochtone, de même que son impact sur l'esthétique sanglante du récit, notamment à travers l'abject du personnage de Lysol qui sera étudié plus en détail dans la deuxième partie de ce chapitre. Cette notion, abordée ironiquement par le scénariste Jeff Barnaby, met en lumière les enjeux reliés aux corps, au déchet, au territoire et à la collectivité. Comment ces propriétés fondamentales du système symbolique de l'abjection qui oriente notre lecture du texte sont mises en jeu dans la structure narrative et les stratégies mises en place afin de susciter l'effet d'horreur chez les lectrices ? Ces aspects, liés aux peurs

⁸ Les Red Crows parlent la langue mi'gmaq, celle-ci est spécifiée pour certaines répliques entre parenthèses, et le scénario laisse entendre que la réserve est située en territoire Mi'gMaq selon la carte « Native Land Digital » qui correspondrait au lieu de Listuguj, la communauté d'origine de Jeff Barnaby. Les Red Crows sont toutefois une communauté fictive, c'est pourquoi nous privilégions cette appellation.

collectives et individuelles, seront explorés dans la dernière section du chapitre où nous abordons des réflexions plus larges sur les peurs contemporaines issues de l'expérience particulière des diverses communautés autochtones, confrontées à la colonisation, à la crise climatique et à l'anxiété résultant de la perte de connaissance de soi enracinée historiquement dans leurs territoires ancestraux. Entre peur collective et peur suscitée par le texte, le scénario écrit par Jeff Barnaby inscrit le corps (et le sang) à différents niveaux dans le texte, aussi bien de manière symbolique que dans le regard qui porte le récit.

Dans notre troisième chapitre, nous poursuivons notre analyse avec le scénario *Les Affamés* de Robin Aubert qui suit le parcours d'un groupe qui se forme de rencontre en rencontre entre les personnages de Bonin, Vézina, Tania, Zoé, Ti-Cul, Thérèse, Pauline et Céline, tous et toutes brutalement arrachés-es à leurs proches en raison de l'apparition d'un virus. Tout comme dans l'analyse de *Blood Quantum*, notre attention se porte d'abord sur la partie du récit scénaristique composée du prologue et de la situation de dévoilement, ainsi que sur les ellipses successives jusqu'au temps présent de l'histoire qui présentent les premières transformations. Ces éléments initiaux plongent les lectorices dans un univers de lutte et de tension entre deux catégories, celle de la nature et celle de la société, dont l'origine rejoint le mode de pensée traditionnel de la division nature/culture que nous abordons par le thème des objets matériels. Nous examinons également les modalités d'inscription symbolique et de construction esthétique de la figure du zombie, donnée à lire et à voir dans un registre épuré, ce qui nous permet de comprendre le système symbolique, au sens de Julia Kristeva, et la manière dont l'identité du groupe « humain » s'organise avant et après l'infection. En outre, pour approfondir notre interprétation de l'abject, nous analysons comment le personnage de Céline témoigne de cet état jusqu'à l'abjection de la perte de soi. Les deux premières sections de ce chapitre nous permettent ainsi de saisir le contenu exprimé par le scénario, tandis que l'analyse développée dans la troisième section porte sur les aspects formels des énoncés impliquant les images mentales, sensorielles et sonores qui influencent la perception et l'interprétation du contenu horrifique par les lectorices. Tout au long de ce dernier chapitre, nous nous intéressons à la façon dont le regard traverse le texte de Robin Aubert en tant que motif visuel révélant l'essence des personnages et en tant qu'outil narratif formant un lien spécifique entre la vision et l'émotion. La question de la visibilité et lisibilité de la figure du zombie, tout comme les stratégies narratives employées dans les scènes de confrontation vécue dans le mode de l'abjection, notamment l'utilisation de filtres d'origine naturelle, nous permet d'interroger les liens entre le regard et le déni. Au bout du compte, la lecture thématique et croisée de l'abjection à partir de la figure du zombie que propose

le présent mémoire et qui relie nos objets d'étude vise à explorer le sens collectif et contextuel qu'évoque la rencontre avec la peur.

CHAPITRE 1

LA FIGURE DU ZOMBIE : HÉRITAGE SYMBOLIQUE, ABJECTION ET CHANGEMENTS CLIMATIQUES

1.1 Le contexte commun de l'« éco-zombie »

Sara Juliet Lauro, théoricienne qui a largement contribué aux *Zombies Studies* du côté anglo-saxon, observe une nouvelle tendance narrative à l'œuvre dans les fictions de zombie de la fin du XX^e siècle. Ces récits tendent de plus en plus à associer l'apparition du monstre à une force naturelle et au pouvoir d'un écosystème vivant et actif, plutôt qu'à une erreur scientifique, aux conséquences du nucléaire ou à une intervention divine. Dans son article intitulé « The Eco-Zombie: Environmental critique in Zombie Fiction », Sara Juliet Lauro propose l'inscription de tels récits dans la catégorie du « Natural zombie » et de l'« éco-zombie » afin de rendre compte de l'ancrage écologique de la figure du zombie représentée comme un « désastre naturel non-naturel » (« as a unnatural natural disaster ») (2011, p. 59). Ces fictions attirent l'attention sur l'état de la planète, font référence à des thèmes environnementaux, utilisent l'anthropomorphisation ou les plantes et les animaux de diverses façons, mais plus précisément : « The eco-zombie channels contemporary characterizations of a planet angered by humanity's long-term damage – resulting, for example, in drastic climate change [...] – into a natural progression that comes to look like retaliation for humanity's abuse of its environment. » (Lauro, 2011, p. 55) Dans le contexte de notre corpus, les hypothèses sur la cause de l'apparition des motifs du Zed et de l'Affamé-e⁹ témoignent de ce changement de paradigme contemporain et contextualisent la manière d'aborder le rapport aux catégories, aux corps zombiesques et humains, à la représentation des territoires et lieux liminaires ainsi que la manière d'aborder l'expérience de l'abjection.

Les situations de dévoilement, c'est-à-dire le moment du texte où est dévoilé la cause du virus, se font écho dans *Blood Quantum* de Jeff Barnaby et *Les Affamés* de Robin Aubert. Les deux scénarios évoquent que la Terre, une entité vivante, aurait choisi d'éliminer ce qui la rend malade grâce au virus. *Blood Quantum* évoque l'idée d'un écosystème qui s'autorégule en soulignant dans une réplique du personnage de Moon, un membre de la communauté des Red Crows, que la Terre a plutôt un comportement animal :

⁹ À partir de maintenant, nous utiliserons l'écriture inclusive pour nommer ce motif du zombie, car Robin Aubert conjugue le féminin et le masculin dans les didascalies.

MOON

The earth is an animal, living and breathing.
 (MI 'GMAQ)
 White men don't understand this.
 (ENGLISH)
 That's why the dead come back to life.
 Not because of God, because this planet were on is sick of our shit. This old tired angry animal has turned these stupid fucking white men into something she can use again. Fertilizer. [...]
 We think we're immune?
 (MI 'GMAQ)
 Maybe the earth just forgot about us. ¹⁰
 (Barnaby, p. 68)

En revanche, dans *Les Affamés*, le prologue énonce clairement l'idée de la responsabilité du groupe nommé « humain » de l'infection en superposant sur l'image d'une course de « stock cars » le monologue en voix off de La Narratrice en tant que personnage réel, dont la voix « peut laisser présager [qu'elle] fut autrefois celle d'une petite fille nommée Zoé » (Aubert, p. 98). À la manière d'un mythe, la Narratrice raconte une conversion entre la Terre, la Lune et une planète voisine :

LA NARRATRICE

Il paraît que parmi toutes les histoires, il n'y en a qu'une seule qui soit vraie. Une planète, cousine de la Terre, vient lui rendre visite. Elle réalise rapidement que la Terre n'est pas dans son assiette. « Mais qu'est-ce que t'as ? » demande la planète à la Terre. La Terre lui répond : « Depuis quelque temps, je suis malade. Il se trouve qu'une chose qu'on appelle l'humain habite chez moi ». La cousine de la Terre se met à rire au point de faire trembler la Lune. « Qu'est-ce qu'il y a de si drôle ? », demande la Terre. « Ne t'en fais donc pas », répond l'autre planète. « Ce microbe ne survivra pas longtemps. N'oublie pas qu'il suffit seulement d'un virus pour en contrer un autre ». La Terre se mit à réfléchir. Pas très loin de là, la Lune crut la voir sourire malicieusement.
 (Aubert, p. 2, italique dans le texte)

Les deux scénarios à l'étude présentent ainsi des similitudes dans la cause de l'apparition du virus. Les personnages des différents récits évoquent respectivement la réaction de la Terre, animale ou

¹⁰ Nous retranscrivons les scénarios tels quels pour rester fidèles à l'utilisation de la langue « parlé » en anglais et en français québécois. Ces textes n'ont pas connu de processus éditoriaux ni de révision linguistique professionnelle, ce qui explique la présence de plusieurs coquilles dans les citations. Nous retranscrivons également le corps textuel pour rester fidèles au type de texte que nous étudions.

personnifiée, face aux dommages causés par l'activité humaine ou, dans le cas de *Blood Quantum*, causés par la société blanche qui est la cible de l'infection. Les aspects de l'épuisement, de la maladie et de la colère se répondent d'autant plus que les textes intègrent la présence de la Lune (Moon) comme témoin mettant en avant le paradigme d'un écosystème spatial vivant de lui-même et dont l'humanité est exclue. En ce sens, les précédents extraits des scénarios offrent des clés de lecture qui convergent vers le paradigme contemporain de l'éco-zombie défini par Sara Juliet Lauro. Ces révélations constituent l'ancrage de l'analyse du sens collectif que prend l'horreur qui situe la figure du zombie, dans les scénarios de notre corpus, dans un contexte sociopolitique commun auquel s'ajoutent des perspectives culturelles face à la réalité des changements climatiques et de leurs conséquences.

Pour Nicolas Dion dans « De la contagion à la propagation : la tache aveugle des récits de zombies apocalyptiques », le procédé narratif de l'ellipse entre la « genèse » de la contagion et le moment du récit soulève « des interrogations sur la nature du mort-vivant anthropophage et la symbolique qui l'entoure » (Allard *et al.*, 2019, p. 74). Cela permet également de concentrer le développement de la diégèse sur une nouvelle « intériorité » constituée par les survivant-es et de comprendre les nouvelles difficultés révélées par le huis clos. Notre attention pour la première partie des chapitres deux et trois de ce mémoire se portera principalement sur la « genèse » des récits scénaristiques qui engage les connaissances des lectorices par rapport aux représentations préalables de la figure du zombie. Cette unité de temps et d'action pose également les fondements des catégories du système symbolique avant et après l'infection de la population par une spatialisation des identités et une découpe du territoire. À ce titre, nous nous intéressons ici, en premier lieu, à la manière dont les frontières accompagnent le corps des Red Crows et l'identité de certains personnages et à la manière dont *Les Affamés* met en place un espace-temps de l'abjection où se retrouvent en lutte les deux catégories. Nous examinerons ensuite les premières manifestations du virus qui surviennent dans des lieux et des conditions spécifiques qui la relient aux enjeux environnementaux.

1.2 Aborder l'effet de peur à partir de la figure du zombie : l'héritage cinématographique de George A. Romero et de l'esthétique *gore*

Entre les années 1960 et 1990, la figure du zombie devient « omniprésente et reconnaissable » du cinéma d'horreur occidental, au même titre que la figure du vampire ou du fantôme (Domínguez Leiva *et al.*, 2015, p. 32). Cette période, caractérisée par la « zombie renaissance » (Bétan *et al.*, 2013 ; Hubner *et al.*, 2015 ; Dendle, 2001), se distingue principalement par un changement esthétique, symbolique et narratif associé

à la figure du zombie, s'éloignant ainsi des racines folkloriques haïtiennes. Le film *Night of the Living Dead* de George A. Romero (1968) marque le point tournant en proposant une intrigue apocalyptique de l'extermination complète et sanglante de l'espèce humaine par les « living dead » : des cadavres infectés par un virus qui redonne vie et dont la seule pulsion est de dévorer ce qui se trouve sur son chemin. Les films de Romero, incluant *Dawn of the Dead* (1978), *Day of the Dead* (1985) et *Land of the Dead* (2005), seront parmi les principales fictions à établir les fonctions et à codifier la figure du zombie dans l'imaginaire de la culture populaire occidentale, notamment en l'investissant d'un « besoin irrépressible de se nourrir de la chair et du sang des vivants » (Romero, 1985, traduit de l'anglais dans Thoret *et al.*, 2007, p. 26). La popularité de ces fictions et la persistance de cette figure emblématique dans l'imaginaire contemporain peuvent être attribuées aux innovations introduites par le cinéaste :

Romero's fusing of the zombie with the ghoul¹¹ (and the frequent repetition of that trope in the work of others) gave the zombie agency. Not only did zombies no longer need controlling, but they also could no longer be controlled. Their drive to eat flesh was primal and instinctual. Their motivations were mindless and amoral. They went from being corpses with the appearance of life to the incarnation of death and entered the realm of the symbolic, echoing the oppositional binary between life and death. They were active. They had agency. And they were after the living, who were entrenched in a futile struggle to keep going as long as possible with the existential understanding that eventually death catches everyone. (Bishop et Tenga, 2017, p. 27)

Cette description des innovations que propose l'ouvrage collectif *The Written Dead : Essays on the Literary Zombie* met en lumière certains codes génériques autour desquels gravite la figure du zombie, telle qu'elle est utilisée dans nos objets d'étude (nous y reviendrons). Ces codes englobent notamment les motifs de la prédation dans la capacité d'agir et de la dévoration instinctive et incontrôlée, l'absence d'une conscience morale motivant l'attaque envers les humains, ainsi que l'opposition entre les catégories du vivant et du mort, voire entre un état symbolique et métaphorique de l'idée de la mort. En outre, l'imaginaire de Romero met de l'avant une « incarnation de la mort » dans la représentation visuelle de l'état de cadavre de la figure du zombie. Le cinéaste aborde une esthétique qui relance le statut du corps dans les stratégies employées pour susciter l'horreur chez les spectateurices de ses films.

¹¹ *Al-ghûl* (goule) est un démon polymorphe du folklore arabe qui rôde dans les cimetières pour se nourrir de cadavres. Le rapprochement entre cette figure et l'imaginaire de la figure du zombie repose en grande partie sur le désir de se nourrir de chair humaines et le motif du cimetière (Bétan *et al.*, 2013, p. 113). En anglais, le terme « ghoul » est parfois utilisé comme synonyme de « zombie ». Romero en fait d'ailleurs usage dans son scénario *Night of the Living Dead* (1968).

Depuis la période de la « zombie renaissance », les films de zombies sont davantage reconnus pour l'esthétique visuelle du *gore* (Philippe Rouyer dans Bétan *et al.*, 2013, « Le gore des zombies »). L'accessibilité et l'évolution des techniques d'effets spéciaux ont, entre autres, permis à George A. Romero de réaliser une représentation hyperréaliste des scènes de cannibalisme et de décapitation dans une approche naturaliste, tel qu'il l'affirme dans la préface de *The Complete Night of the Living Dead Book* en 1985 (traduit de l'anglais dans Thoret *et al.*, 2007, p. 27). Comme l'explique Philippe Rouyer, auteur du livre *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, à propos de l'évolution du sous-genre de l'horreur au cinéma, le *gore*

rompt avec l'esthétique de l'ombre et du brouillard associée au cinéma d'horreur depuis les premiers films expressionnistes allemands afin de présenter les meurtres et les mutilations en pleine lumière. *La Nuit des morts vivants* est, comme son titre le laisse entendre, un film nocturne, mais la scène du festin cannibale se déroule à la lumière d'un camion en flamme. Quant au meurtre de la mère par sa fille zombie, il a lieu dans un des rares coins éclairés de la cave. À l'inverse, *Fog* de Carpenter n'est pas gore, car, à l'exception d'un ou deux plans, les fantômes en putréfaction se meuvent au sein d'un épais brouillard. (1997, p. 162)

Les films qui correspondent à cette catégorie donnent à voir des démembrements de manière excessive ce qui affecte le rythme, la structure et le ton du récit. L'auteur définit le sous-genre en précisant que les récits « soumet[tent] la thématique du film d'horreur à un traitement formel particulier ; à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film gore est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces » (Rouyer, 1997, p. 19).

Dans le même ordre d'idée, Barbara Le Maître, dans son ouvrage *Zombie : une fable anthropologique*, explore la picturalité de la figure du zombie en mettant en relation la représentation du corps zombiesque avec des « schèmes de figuration » (2015, p. 22) en vigueur dans la culture imaginaire artistique et scientifique européenne depuis la Renaissance (XIV^e siècle). Les références aux différentes représentations du corps, dont l'Écorché de la *Fabrica* de Vésale ou encore les vanités et le symbole de crane, soulevées par Le Maître soulignent notamment que le traitement de la figure du zombie par le médium cinématographique relance le statut anthropologique des images, car le corps y devient un « corps expérimental¹² ». La professeure en études cinématographiques souligne ainsi que

¹² Barbara Le Maître se penche davantage sur le statut historique du corps en image. Elle explique que « ce “motif résolument pictural, travesti en corps filmique” [...] m'invite à réaffirmer que l'histoire des images, ici de la peinture, ne se joue décidément que de façon provisoire, transitoire, à l'endroit de leur médium ». Elle ajoute

la capacité ontologique qu'a le cinéma de mettre en scène l'aberration transgressive du zombie ; le montage, les trucages ont été dès le départ une voie royale pour fabriquer des corps contrariés, empêchés : voix sans corps, corps sans voix, invisibilités ou intermittences de corporéité, autant de modalités, réjouissantes ou insolites, d'une « dérégulation organique » qui bouleverse les « lois » anatomiques. (Le Maître, 2015, p. 16-17)

La figure du zombie dans les films d'horreur permet d'exposer une série d'altérations physiques qui remettent en question la perception du corps en lien avec l'identité et fait naître le doute sur la notion de personne fondée sur la distinction avec d'autres corps. Le traitement de l'organicité dans un contexte textuel, qui contribue alors à l'esthétique particulière du *gore* littéraire, implique des processus de figuration contenus dans le langage, dont la référentialité renvoie au traitement des corps dans le médium cinématographique.

La composition de notre corpus repose initialement sur la familiarité du motif du Zed et du motif de l'Affamé-e avec la figure du zombie. Notre approche s'inspire des travaux de Denis Mellier, dans *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur* (1999), qui examinent la manière dont la « terreur de la visibilité » se manifeste dans la fiction fantastique en analysant les stratégies textuelles et poétiques. Pour l'auteur, la peur que produit le texte¹³ à partir de l'utilisation d'une figure renvoie à son statut dans l'univers fantastique. Les « figures rhétoriques », telles que le mort-vivant, le vampire ou le fantôme, n'ont aucun référentiel dans le monde réel ; elles vont ainsi « jouer dans le texte des virtualités et des possibilités combinatoires qu'elles contiennent » (Mellier, p. 359). En ce sens, pour Denis Mellier, comprendre l'effet de peur produit à partir d'une figure implique qu'elle circule « selon des effets de sens commun entre les lecteurs et les textes qui en déploient les motifs, et cela, à l'intérieur d'une culture collective de la terreur, qui ne fait nul secret de sa fascination pour l'image effrayante » (p. 380). Notre lecture des œuvres de notre corpus considère le contexte culturel dans lequel est située la figure du zombie pour rendre compte

également ceci à propos des différents « niveaux de corps » : « Et de même que chaque corps, composés d'os, de muscles et de chair, résultat d'un assemblage antérieur, peut-être "relancé" sur une scène scientifique, ou poétique particulière, de même la créature filmique est le lieu de processus de figuration qui implique la reprise d'autres gestes artistiques, graphiques ou picturaux notamment, relevant non seulement d'autres médiums, d'autres supports, d'autres techniques, mais surtout d'autres ordres de figuration. » (Le Maître, 2015, p. 168)

¹³ Les effets ne s'actualisent pas à toute lecture, sur tous les lecteurices et « suppose bien un pari sur la terreur de l'Autre, lecteur et spectateur. Mais comme dans tout pari, il y a bien quelques conditions objectives qui permettent le pronostic : ces conditions psychologiques (la peur du sombre ou de ce qui rampe, le dégoût de ce qui grouille ou du visqueux), historiques et culturelles (dans l'Amérique des années 1960 la guerre froide, dans celle des années 1970, la frayeur écologiste d'un cataclysme nucléaire ou d'une désorganisation de la société post-industrielle libérale), ou rhétorique (loi du suspense, de la préparation dramatique, jusqu'au coup d'archet surprenant d'un violon strident qui, à tout coup dans la salle noire, fait sursauter) » (Mellier, 1999, p. 399).

du sens collectif que prend l'expérience générée par les textes dans le travail imaginaire. Ainsi, l'enjeu de la lisibilité du motif et de sa représentation dans le texte scénaristique fait écho à l'analyse des romans fantastiques par Denis Mellier, où l'écriture forme un « jeu de figurations soumis aux codes littéraires picturaux et cinématographiques et à la possibilité de leur transgression et de leur reformulation à l'intérieur d'une perception active pour les auteurs comme pour les lecteurs d'une pratique vive du genre et de son histoire » (p. 110). L'absence d'une nomination explicite du « zombie » dans les textes de notre corpus — en effet, ni Barnaby ni Aubert n'utilise le mot « zombie » dans son scénario — nous amène à considérer les modalités d'inscriptions symboliques et de constructions esthétiques de la figure du zombie dans son sens commun depuis la « zombie renaissance ». Ces assises jouent au sein du texte avec la conformité et les variations, les connaissances et les appréhensions, et ce, dans le contexte d'une époque marquée par la préoccupation des changements climatiques.

1.3 Lire les éléments et les formes de l'abjection

La projection filmique utilise la stratégie de la confrontation directe avec les représentations dysphoriques ce qui, selon Denis Mellier, permet de susciter les émotions de l'angoisse (« imminence de l'objet redoutable »), du suspense (« la tension du récit qui le met œuvre »), de la terreur (« force de l'incertain ») et de l'horreur, une répulsion devant une confrontation sans distance (1999, p. 22). Or, le texte littéraire d'horreur confronte précisément dans la distance et la médiation tout en cherchant également à « saisir l'œil » (Mellier, 1999, p. 161) de ses lecteurices, dans une perception active du texte en présence, à travers différents modes d'écritures. Mellier explique à propos du mode de l'excès qu'il étudie en grande partie :

L'excès et l'explicite suggèrent que le texte fantastique peut, par ses propriétés descriptives, [...] faire venir sur la surface du texte une image mentale susceptible de terrifier, suffisamment forte et impressionnante pour horrifier. Si l'on voit bien que les moyens cinématographiques consistent à pousser la surenchère des effets spéciaux et à surprendre, par la violence de l'apparition sur l'écran, par l'extraordinaire du masque monstrueux, par l'effroi qui naît d'avoir regardé dans l'œil du monstre, à l'inverse, le texte fantastique n'a finalement à sa disposition que du langage et des figures pour montrer le monstre et réaliser son suspense terrifiant. (1999, p. 163)

Ainsi, le chercheur interroge la manière dont une figure est donnée à lire pour générer l'horreur. En effet, il ne suffit pas qu'une figure ait un statut terrifiant pour que naisse chez les lecteurices le sentiment de l'horreur, car l'effet de l'horreur est « indissociable d'une dimension rhétorique et d'une expérience de la transmission narrative, cela parce qu'elle ne peut se développer hors la distance qui, dans l'expérience du récit, sépare et réunit narrateur et narrataire, récit lu et lecteur » (Mellier, 1999, p. 216).

Cette interrogation est au cœur de la problématique qui sous-tend ce mémoire, à savoir : quelles stratégies textuelles et narratives sont utilisées, dans le corpus établi, dans le but d'aborder l'horreur à partir de la figure du zombie et d'inspirer les sentiments d'angoisse et de peur aux lectrices ? Pour répondre à cette question, nous convoquons le concept de l'abjection développé par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, puisque l'ouvrage théorique tisse des liens étroits entre les peurs profondes, la culture, le langage et ce qui relève de l'image. Kristeva pose d'une manière différente la question de la vision de l'abject dans le texte littéraire où l'horreur n'est pas liée précisément à l'explicite, l'indétermination de la représentation ou à l'inscription du corps et à son caractère organique, mais plutôt à l'ambivalence qui se manifeste dans la transmission narrative lorsque la frontière se brise entre les différentes distinctions structurant le sujet et l'objet.

Publié en 1980, *Pouvoirs de l'horreur* s'intéresse aux représentations de l'abjection en littérature chez des écrivains tels que Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud et Céline. Dans cet ouvrage, Julia Kristeva, linguiste, sémiologue, psychanalyste et écrivaine française, examine comment l'utilisation du langage par ces auteurs permet d'explorer les mécanismes de la subjectivité reposant sur un sentiment d'horreur structuré par les cultures, les rites et la religion ou par les idéologies. La littérature, en tant que pratique symbolique, apparaît pour la théoricienne comme le lieu privilégié pour aller à la rencontre de l'abjection, car elle est le « codage ultime de nos crises, de nos apocalypses les plus intimes et les plus graves¹⁴ » (Kristeva, 1980, p. 246). C'est en ce sens que nous nous proposons d'explorer les éléments et les formes élaborés par l'autrice pour comprendre comment se mettent en place les structures de distinction des catégories sur lesquelles reposent une dimension rhétorique en jeu dans *Blood Quantum* et *Les Affamés*.

1.3.1 Le sujet, l'objet, le système symbolique et l'abject

Selon Kristeva, l'entrée dans l'ordre symbolique du sujet (en tant qu'être et personne) se produit lorsque l'enfant acquiert le langage et intègre les normes sociales dans sa phase prélinguistique. En évoquant les théories linguistiques et la sémiologie, la théoricienne décrit l'abjection comme le résultat d'un « *manque fondateur* de tout être, sens, langage, désir » (1980, p. 13, souligné dans le texte) qui prendra la forme d'un objet : le *signifiant*. En s'inspirant des méthodes psychanalytiques freudiennes d'analyse des rêves et

¹⁴ Julia Kristeva perçoit la littérature comme un symptôme et l'écrivain comme le patient tombé dans l'abject : « si l'on imagine (et il s'agit bien d'imaginer, car c'est le travail de l'imagination qui est ici fondé) l'expérience du *manque* lui-même comme logiquement préalable à l'être et à l'objet [...], alors on comprend que son seul signifié est l'abjection [...]. Son signifiant étant... la littérature » (1980, p. 13, souligné dans le texte). À cet égard, l'essai aborde les théories et la philosophie du langage, dont celles de Ferdinand de Saussure.

des méthodes lacaniennes d'analyse du discours du patient, Kristeva examine la manière dont les écrivains qu'elle aborde expriment l'horreur pour comprendre comment les différents systèmes, ordres et symboles intègrent la matérialité du texte. L'abjection, selon elle, est

coextensive à l'ordre social et symbolique, à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective. [...] [L]'abjection est un phénomène universel : on le rencontre dès que se constitue la dimension symbolique et/ou sociale de l'humain, et tout au long des civilisations. Mais l'abjection revêt de formes spécifiques, des codages différents selon les divers « systèmes symboliques ». (Kristeva, 1980, p. 83)

Le « système symbolique » est tributaire de l'organisation d'une identité, individuelle ou collective, car il produit un système de signifiants qui permet de communiquer, orienter et intégrer une structure sociale. Pour Kristeva, ce qui est qualifié d'abject correspond à tout ce qui menace les frontières entre le sujet (Je ou Moi) et l'objet (l'Autre ou non-moi), mettant ainsi en évidence les limites fragiles de l'identité constituée dans le système symbolique qu'entretient la relation entre ces éléments. L'abject est, quant à lui, *signifié* par un objet, un comportement ou un état. Kristeva explique que « de l'objet, l'abject n'a qu'une qualité — celle de s'opposer à *je*. [...] [L]'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre » (1980, p. 9, souligné dans le texte). En d'autres termes, toute construction d'une identité « sujet » (*Je* représenté par un groupe fictif) implique le rejet de « “quelque chose” que je ne reconnais pas comme chose » (p. 10) (abject à identifier), prenant diverses formes ou représentants (objet) que l'on retrouve dans la figure du zombie. Ensemble, ces éléments forment un système symbolique, le « fond » du texte, sur lequel repose la forme que prendra l'esthétique de l'horreur au moment de la confrontation des catégories.

1.3.2 Les formes possibles de l'abjection dans la figure du zombie

Divers articles, essais et ouvrages théoriques, tels que ceux de Antonio Domínguez Leiva (2010), Barry Keith Grant (1996) ou Noel Carroll (1990), ont exploré la relation entre la figure du zombie, l'abjection et la représentation des structures de catégorisation. De manière générale, la figure du zombie est une « figure esthétique de l'abjection » (Domínguez Leiva, 2010, p. 21), car elle représente, en raison de son apparence physique, certaines variantes du concept élaboré par Kristeva. Les différentes manifestations de l'abjection présentes dans la figure générique du zombie établissent des liens entre nos objets d'études

et contribueront à notre interprétation des systèmes symboliques. Comme Barbara Le Maître, en s'inspirant des réflexions de George Didi-Huberman¹⁵, explique ceci à propos de sa méthodologie :

Il ne faut pas seulement se demander ce que deviennent mais aussi comment deviennent les formes. Il ne faut pas seulement se demander comment elles se distribuent dans l'espace et dans le temps mais aussi comment, en se redistribuant sans cesse, elles transforment leur propre statut anthropologique, leur rapport à l'usage, à la valeur, au regard. Il ne faut pas seulement se demander comment les formes apparaissent mais aussi comment elles disparaissent [...]. Alors surgit la question, la vraie question : comment les formes reviennent-elles ? (Le Maître, 2015, p. 44)

Dans le même ordre d'idées, il s'agira d'explorer, ultérieurement dans le présent mémoire, comment, dans les scénarios à l'étude, les différentes manifestations des formes de l'abjection reviennent et sont recontextualisées, à l'instar des éléments et motifs de la figure du zombie. Notre attention se porte sur trois formes particulières décrites par Kristeva dans ses travaux et qui sont en étroite relation avec le concept de l'abjection, à savoir la forme de l'égaré, du cadavre comme déchet et de l'abjection de soi.

La structure dichotomique du système symbolique dans lequel s'opposent sujet et objet nous amène à interroger les notions de frontières physiques et symboliques selon la spatialisation dans les récits. La figure du zombie entre en relation avec la forme de l'égaré de Julia Kristeva. Elle explique que : « Celui par lequel l'abject existe¹⁶ est donc un *jeté* qui (se) place, (se) *sépare*, (se) situe et donc *erre*, au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir ou de refuser. » (1980, p. 15, souligné dans le texte) L'égaré, ou l'exilé, incarne « un flux hétérogène découpl[ant] un territoire » (p. 17) ce qui soulève des questionnements sur la représentation des territoires qu'il fait sien ou du territoire d'où il provient, ainsi que sur les espaces liminaires qu'il impose et transgresse ou fait lieu de passage. Examiner la représentation des frontières et des territoires constitue les premiers éléments écologiques qui participent à la formation des systèmes symboliques. L'enjeu des espaces liminaires et du territoire représente une dimension interprétative qui nous permet de rejoindre les scénarios à l'étude. Or, les deux prochaines formes constituent davantage des orientations thématiques de la représentation de l'horreur.

La deuxième forme de l'abjection concerne d'abord le « dégoût alimentaire », quelque chose d'étroitement lié au champ sémantique du déchet corporel (excrétion et vomissement). Selon Kristeva,

¹⁵ Cf. George Didi-Huberman dans « Revenance d'une forme », *Phasmes. Essais sur l'apparition* (1998).

¹⁶ Le sujet envahi par l'abject correspond dans le livre de Julia Kristeva au patient en psychiatrie qu'elle nomme « le névrosé » ou le borderline, le schizophrène.

tout déchet alimentaire est l'objet d'une limite de l'identité humaine, car il symbolise la mort. Ainsi, le point culminant de la représentation de la mort est l'objet du cadavre :

Le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. [...] Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. La limite est devenue un objet. [...] Le cadavre [...] est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir. (1980, p. 11-12, souligné dans le texte)

La figure du zombie évoque une métaphore de cet extrait, car elle représente et incarne l'état de mort physique du cadavre. Plus encore, les motifs de la bile, de la putréfaction du corps et de la morsure par laquelle est transmis le virus rappellent le principe de souillure et d'expulsion organique évoqué par Kristeva qui constitue le corps vivant. Cette forme de l'abjection rejoint ainsi les thèmes de l'esthétique *gore* en tant que stratégie permettant d'induire le sentiment d'horreur par le spectacle du corps expérimental. Dans le présent mémoire, notre réflexion se concentrera sur ce qui est *rejeté* et *expulsé* jusqu'au « devenir » abject. Nous examinerons, à travers l'étude de notre corpus, ce qui « tombe » du vivant, comment le « je » est expulsé, de perte en perte, et comment il est souillé, corrompu, au contact de l'objet « phobique » en lien avec la corporéité et l'organicité.

Les motifs de la souillure et du déchet concernent une intériorité exilée de son « lieu », d'un « je » expulsé du corps. En revanche, cette dernière forme de l'abjection concerne plutôt l'horreur du manque dans l'intériorité elle-même que Kristeva désigne comme « l'abjection de soi ». Dans le chapitre intitulé *Zombies, a Lost Literary Heritage and the Return of the Repressed*, Tony Venables soutient que plusieurs fictions populaires de zombies, depuis la « zombie renaissance », explorent le thème du manque :

Ultimately, perhaps, the greatest fear evoked by the modern zombie mythology is not that we will become the undead, but that, somehow, we already are, rendered so by the city, and by modern life ; anonymous, directionless, disconnected from the land, from history and from traditional notions of community—without soul, without meaning. (Hubner *et al.*, 2015, p. 216)

Ce que les récits apocalyptiques des fictions de zombies remettent en question, selon Venables, c'est la manière dont les sociétés actuelles reposent sur des notions d'identité qui deviennent la cause même de

leur extinction. Le sujet se retrouve ainsi déconnecté de valeurs éthiques ou de connaissances essentielles à sa survie, telles que la connaissance de la nature et du territoire, les connaissances historiques, ou encore la notion de communauté, comme le suggère cette citation. Kristeva définit l'abjection de soi ainsi :

S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l'impossible en lui-même : lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject. L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son être propre. (1980, p. 12)

Nous retrouvons ici l'idée de « quelque chose » qui n'est pas reconnu par le sujet, donc impossible, mais qui pourtant existe déjà ce qui met en lumière la notion du manque fondateur. La figure du zombie perturbe les notions liées à l'identité de la personne qui reposent, par exemple, sur la possession d'objets, le travail, le rôle familial, les constructions sociales de l'Autre basées sur des structures d'oppression, etc. Les personnages des récits de zombie confrontent « l'impossible » ce qui suggère que les survivant-es portent en elleux « quelque chose » de la figure du zombie qui représente l'abject. L'abjection de soi rappelle ainsi les propos de Tony Venables sur la déconnexion et confronte à l'abject de n'être qu'un « corps visible » désubjectivé. L'abjection de soi se manifeste également comme une expérience du sujet qui ne peut plus reconnaître son identité ou se reconstruire devant de nouveaux codes.

1.3.3 Les manifestations de l'abjection

Nous avons examiné les paramètres de la théorie de Kristeva afin de préciser les éléments que nous explorerons au cours de l'analyse de notre corpus, à savoir l'objet, le sujet, l'abject, le système symbolique et les formes de l'abjection. Ces instances constituent des unités identifiables au sein de la diégèse des scénarios à l'étude. L'abjection en soi correspond, quant à elle, davantage à une expérience et à un état émotif. L'abjection renvoie au processus psychique par lequel l'individu cherche à repousser et à se défaire de ce qui est perçu comme abject. Il s'agit d'un phénomène qui survient lorsque le sujet est confronté aux objets qu'il considère comme impurs, menaçants ou étrangers, et qui troublent les fondements de son identité. L'abjection est le sentiment d'une tension violente entre fascination et répulsion, explique Kristeva :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. [...] Ça sollicite, inquiète, fascine [...]. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné.

Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui-même. (1980, p. 9)

Dans ce passage, la théoricienne insiste sur les pôles oppositionnels du dedans/dehors, fascination/répulsion, appel/rejet, habiter/exiler, pensable/impensable, possible/impossible. L'abjection implique donc une ambivalence intense entre deux concepts opposés, séparés par une frontière symbolique ou physique, et c'est cette ambivalence qui provoque une réaction physique et émotionnelle, un spasme, une convulsion, une « torsade faite d'affect et de pensées » (*Id.*). L'abjection concerne les œuvres que nous proposons d'étudier, et ce de deux manières : chez les personnages qui se retrouvent dans l'état psychologique de l'abject ; dans l'expérience pragmatique conditionnée par le texte dans le but, grâce à la forme que prend la « scène » de la confrontation, de jouer sur l'affectivité des lectorices.

La représentation de l'état d'abjection, qui se manifeste, par exemple, chez les personnages de Lysol (*Blood Quantum*) et Céline (*Les Affamés*) dans notre corpus (nous y reviendrons), dépend des différentes instances du système symbolique qui codifie l'abject de manière différente. Les deux scénarios que nous proposons à l'étude construisent les catégories du vivant et de son opposition ultime, incarnée et figurée par le motif du zombie. Cependant, *devenir* l'abject ou tomber dans l'état d'abjection, pour les personnages, ne *signifie* pas devenir les motifs du zombie, Zeds ou Affamé-es, mais *signifie* un état pire que la transformation elle-même. Kristeva mentionne au sujet de la forme du dégoût alimentaire :

Ce n'est [...] pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. [...] Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont plus encore parce qu'ils redoublent cette exhibition de la fragilité légale. (1980, p. 12)

L'état d'abjection correspond à une représentation de l'ambivalence et à une confusion des distinctions entre les catégories. La différenciation entre les survivant-es et le motif du zombie suppose notamment des espaces et des territoires délimités par une frontière, symbolique ou physique, plus ou moins étanche (ou censée l'être). L'abjection survient donc au contact avec le motif du zombie qui perturbe le système et ne respecte pas les limites qu'il ébranle et, surtout, met en évidence¹⁷. En d'autres termes, l'état d'abjection dans lequel se retrouve le sujet est représenté chez le personnage lorsqu'il y a confusion des

¹⁷ À ce propos, la nomenclature « mort-vivant » (*living dead*) évoque ce principe de l'abjection du mixte en associant des concepts « impossibles » à joindre dans le langage : nous sommes soit morts soit vivants, mais pas les deux. Le mort-vivant est en soi une étrangeté du langage (Mellier, 1999 ; Domínguez Leiva *et al.*, 2015).

« territoires » : quand le motif du zombie ne se distingue plus du vivant ou lorsque le vivant arbore les caractéristiques de ce que *signifie* le motif du zombie. Ainsi, Julia Kristeva précise que « le flux hétérogène, qui découpe l'abject et renvoie l'abjection, habite déjà un animal humain hautement altéré¹⁸. Je n'éprouve de l'abjection que si un Autre s'est planté en un lieu et place de ce qui sera "moi" [...] un Autre qui me précède et me possède » (1980, p. 18). Les récits représentent donc cet état « hautement altéré » chez les personnages « corrompus » et utilisent également le moment narratif de la confrontation et de la confusion entre les survivant-es et le motif du zombie pour susciter l'expérience de l'horreur.

1.4 Image, langage et perception du texte : « voir et vivre » l'abjection

Les liens que nous développons pour penser les modalités de l'horreur dans les scénarios à l'étude s'inspirent de la nature double de l'abjection : l'abject est *image* avant d'être *langage*, mais c'est par le *langage* que l'on va à la rencontre de l'*image* met en évidence Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*. Ce qu'apporte la théorie d'analyse des rêves freudienne à l'approche des textes littéraires proposée par Kristeva est notamment l'hétérogénéité du signe qui « s'articule comme une mise en relation entre la Représentation de mots et la Représentation d'objets » (1980, p. 63). C'est dans ce passage confus entre les représentations dans le rêve, dans lequel il se forme une représentation pulsionnelle de l'affect (une métaphore ou une condensation en image d'un « objet » préverbal et phobique) et la façon dont le sujet raconte, met en mot (signe), l'image du rêve (le représentant, la figuration, le symbole) qu'apparaît la codification de l'abject. Ainsi :

Incapable de produire des métaphores avec les signes seuls, [le sujet] les produit dans la matière pulsionnelle elle-même, et voilà que la seule rhétorique dont il soit capable est celle de l'affect, projeté, souvent en images. Il s'agira alors, pour l'analyse, de redonner une mémoire, donc un langage, aux états de peur innommables et nommables, mais en insistant sur les premiers qui constituent ce qu'il y a de plus inabordable dans l'inconscient. (Kristeva, 1980, p. 48)

Julia Kristeva propose une approche analytique de textes littéraires symbolisant l'abjection en mettant en relation le signe, le sujet en position narrative¹⁹ et l'objet. La théoricienne affirme que les textes littéraires nomment des types d'abjects qui relèvent de structures psychiques différentes et que « [d]iffèrent

¹⁸ Altéré signifie « rendre autre ».

¹⁹ Ici, Kristeva renvoie aux auteurs des textes. Or, nous faisons référence à la narration pour ne pas déborder du cadre de la fiction. Nous ne prétendons pas connaître les structures psychiques de nos auteurs ni ne voulons appliquer ces structures pour comprendre leur inconscient. Nos réflexions s'appuient sur des angoisses collectives qui ont fait l'objet de recherches et qui sont soulevées par certains codes des fictions de zombies.

également les types d'énonciation (les structures narratives, syntaxiques, les procédés prosodiques, etc., des différents textes). Ainsi, l'abject, selon les auteurs, se trouve différemment nommé » (p. 34).

Quant au second axe que prend notre lecture des scénarios *Blood Quantum* et *Les Affamés*, nous nous intéresserons à la manière dont nos objets d'étude suscitent l'affect de l'horreur en faisant advenir « une image mentale susceptible de terrifier » (Mellier, 1999, p. 22) selon les propriétés du concept de l'abjection. À cet égard, l'ouvrage *Poétique du regard. Littérature, perception et identité* de Pierre Ouellet (2000) développe une approche qui résonne avec l'approche théorique des textes littéraires de Julia Kristeva. Nous transposons les travaux de Ouellet et de Kristeva dans un contexte scénaristique. Ouellet explore l'expérience perceptive qui est présentée dans des œuvres de littérature ou de poésie en interprétant les modes de figuration contenus dans le langage qui est utilisé. Ainsi, les textes étudiés par Ouellet témoignent des mutations éthiques et esthétiques dans l'histoire littéraire française et québécoise en engageant une perception « visuelle » et « virtuelle » dans le travail imaginaire. L'essai explore les modes d'inscription de la subjectivité inhérente aux façons singulières « de voir ou de dire », de décrire ou de raconter, une situation de vision dans les récits. Pierre Ouellet explique :

La littérature nous fait vivre une expérience perceptive *médiate* dont le support est imaginaire, puisque construite à partir d'images mentales résultant de notre double connaissance de la langue et du monde, en jeu dans toute lecture et toute écriture, et cette expérience de nature proprement esthétique concerne moins les objets proprement dits du monde perçu que les conditions plus ou moins subjectives de leur perception, soit la nature de notre intuition. (2000, p. 9-10)

Il est intéressant de noter que *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva et *Poétique du regard. Littérature, perception et identité* de Pierre Ouellet abordent la littérature de manière similaire en se penchant sur les énoncés descriptifs et l'utilisation intuitive d'expressions langagières qui suscitent une représentation, une image phobique ou une métaphore perceptive, permettant d'explorer des phénomènes sociaux, culturels et langagiers contemporains à l'écriture d'une œuvre. Il s'agit donc de rencontrer, lors de la lecture, l'image produite par le texte et l'expérience de vision qu'engage cette image, puis de comprendre comment sa construction dans le langage interagit avec un milieu et une époque. L'expérience du regard, selon Pierre Ouellet, se déploie ainsi « dans et par l'écriture » de l'énonciation descriptive qui

relève au moins indirectement des contraintes et des virtualités propres aux différentes formes d'expérience perceptive dans la vision et dans l'imagination ou, dit autrement, repose sur les propriétés symboliques fondamentales du percept et de l'image mentale conçus

comme mise en forme plus ou moins figurative ou plastique de l'espace-temps phénoménal.
(2000, p. 210)

La manière dont les textes littéraires « donnent à voir et à lire » un objet, un paysage, une action par le biais d'un regard construit, met en lumière « les mécanismes par lesquels tout énonciateur organise son discours » (Ouellet, 2000, p. 92) et traduit « un état sensitif, cognitif ou affectif particulier » (*Id.*) qui interagit avec les conditions de l'écriture. La « façon de voir ou de dire » est, tout comme l'abjection, « coextensive à l'ordre social et symbolique » (Kristeva, 1980, p. 83) et interagit avec des systèmes symboliques individuel ou collectif. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva s'applique à démontrer que la littérature ouvre sur l'interprétation des mécanismes de la subjectivité des énonciatrices sur lesquelles repose l'horreur et son sens. Nous chercherons à comprendre, dans les chapitres à venir, comment les propriétés symboliques mises en place dans *Blood Quantum* et *Les Affamés*, en tant que textes ayant recours au visuel et aux virtualités du cinéma d'horreur et *gore*, participent à une façon spécifique « de voir » l'horreur et d'en vivre l'expérience phénoménale. Ainsi, il s'agira, dans le même ordre d'idées que Pierre Ouellet, de produire

l'étude de ce qui se donne à voir au regard des personnages, narrateurs, énonciateurs, lecteurs implicites et lecteurs réels, [ce qui] permet ainsi de traiter la manière dont on *s'aperçoit* de quelque chose et se le *figure*, en se représentant son propre état de sujet percevant en même temps que l'objet perçu comme corrélat de cet état. (2000, p. 64, souligné dans le texte)

Les scénarios à l'étude ont des façons singulières de « faire voir » et de construire « par le moyen des formes d'expressions du langage » un certain point de vue par ou sur les objets du récit, notamment le motif du zombie, « dans un certain but ou une certaine perspective d'où ils tirent leur statut proprement phénoménal » (Ouellet, 2000, p. 23). C'est-à-dire que le travail imaginaire que construisent les textes, comme l'explique Pierre Ouellet au sujet de passage descriptif, « vise moins à représenter le monde des états de choses dans leur concept ou leur notion *qu'à faire vivre au lecteur une véritable expérience esthétique* » (2000, p. 32, souligné dans le texte). En outre, l'abjection, qui correspond, nous le rappelons, à une tension violente entre fascination et répulsion devant une confrontation du sujet/objet, se manifeste lorsqu'une « surcharge pulsionnelle de haine et de mort [...] empêche les images de se cristalliser comme des images de désir et/ou de cauchemar, et les fait éclater dans la sensation (douleur) et dans le rejet (horreur), dans la sidération de la vue et de l'ouïe » (Kristeva, 1980, p. 180). Sidération qui correspond à l'état de choc lorsqu'un « engourdissement mental et physique entrave les sensations et les perceptions du sujet qui devient imperméable à l'environnement » explique Marie-Frédérique Bacqué dans *Le deuil*

(2012, p. 27). Ainsi, pour Kristeva, une certaine forme de « voyeurisme accompagne l'écriture de l'abjection » (1980, p. 57) et devient une « nécessité structurale » de la relation sujet/objet et « c'est par le truchement d'une *représentation*, d'un *voir* donc » (*Id.*, souligné dans le texte), que l'objet maintient sa place symbolique.

1.4.1 La focalisation dans le texte scénaristique

L'étude ou l'interprétation des relations entre l'abjection, les peurs collectives, la figure du zombie au cinéma et en littérature d'horreur ou, encore, les relations entre image et langage ont fait l'objet de différentes recherches. Notre travail se démarque des travaux sur lesquels nous prenons appui par le choix de l'objet que nous examinons pour aborder ces différents aspects. Nous considérons le scénario en tant que texte de fiction qui fait appel au visuel dans la pratique de son écriture, au même titre que le récit fantastique pour Denis Mellier et les œuvres littéraires qui ont inspiré Pierre Ouellet et Julia Kristeva dans leurs ouvrages théoriques. Dans notre interprétation de la manière dont les textes construisent une perception par l'usage de la langue et des procédés stylistiques, nous intégrons la façon dont le scénario interagit avec une « langue-cinéma²⁰ » qui imprègne son écriture et participe à la création de l'univers diégétique autant qu'à l'expérience de lecture.

L'écriture scénaristique soulève divers enjeux liés à la question de l'interaction texte/image. Ces enjeux englobent notamment l'utilisation des verbes de perception et leurs implications sur des aspects tels que la focalisation, le point de vue, le sujet narratif comme « foyer » narratif et la problématique de l'adresse à un « lecteur modèle²¹ ». Au sujet de la lecture de roman, Denis Mellier explique qu'

assimiler les points de vue singuliers produit un savoir interne, celui de la conscience des différents personnages. Mais l'assimilation lectorale est plus complexe, elle dépend de ce que nous avons intégré précédemment dans le récit : un discours auctorial, une information que ne possède pas le personnage, une citation, une notation métalittéraire. Elle dépend également des effets propres au genre dans lequel s'inscrit le récit et mobilise la compétence générique du lecteur. L'étendue de notre savoir extérieur à la fiction influe sur la perception

²⁰ Nous faisons référence au propos d'Amélie Vermeersch qui exprime l'idée qu'un scénario « dénote d'un signifié qui est double » qui appartient à une « langue-écrite » et une « langue-cinéma » (Vermeersch, 2004, p. 219).

²¹ Le concept du lecteur modèle fait référence à *Lector in fabula* d'Umberto Eco utilisé par plusieurs chercheurs, notamment en études scénaristiques Jean Châteauvert dans *Focalisation et structure du texte scénaristique* (1993) et Isabelle Raynauld dans *Le Lecteur/spectateur du scénario* (1991), afin d'examiner les destinataires spécifiques vers lesquels tendent différents types de textes.

des situations fictives, non pas pour les limiter à un code figé, mais au contraire pour en savourer le jeu et pour en réaliser plus avant les possibilités. (1999, p. 425-426)

Ainsi, la question du but, c'est-à-dire comment susciter l'effet de peur chez les lecteurices grâce à une perception active du texte, s'étend aux aspects que soulève Mellier qui structurent la distribution de l'information et que nous transposons dans un contexte scénaristique. L'emploi de verbes de perception offre dans le scénario une « réalité à voir » et une « mise en scène de la perception » des événements. Les didascalies emploient rarement, dans l'usage courant, une narration au « je » pour privilégier « on » ou « nous », ce qui incorpore les lecteurices dans la perception du texte qui est donc « partagée » avec « l'énonciateur » et insiste sur le fait que « c'est le regard qui détermine si quelque chose a été vu » (Wenders, 1987, p. 7 cité par Raynauld, 1991, p. 32). Le statut et le degré des verbes de perception influencent le travail imaginaire et l'expérience du texte puisque leurs utilisations dépendent des « propriétés fondamentales du percept », comme l'affirmait Pierre Ouellet dans son étude. L'implication du regard des lecteurices est donc indiquée par l'utilisation de « on voit », « on perçoit », « nous regardons » qui suggèrent l'état du regard et du point de vue. Les textes scénaristiques ont également recours à des dispositifs textuels techniques dans les didascalies, tels que « la caméra est aveuglée » ou « la caméra s'éloigne » et des références directes au « spectateur » et au « public ». Cela dit, ces dispositifs participent au travail imaginaire et à l'expérience perceptive et « sensoriel » du texte en exploitant les virtualités du cinéma et de la projection en salle, évoquant ainsi une façon spécifique, de lire et de voir, de même qu'une adresse particulière à « qui regarde ».

La focalisation du récit scénaristique varie selon ces indications qui suggèrent que les lecteurices fassent l'expérience de leur propre regard, d'autres indiquent que les lecteurices partagent le regard d'un personnage spécifique ou de plusieurs, ou encore que les lecteurices regardent un personnage en train de regarder. Jean Châteauvert explique cette dynamique en affirmant qu'un

récit focalisé, entendre ici un scénario, est un récit dans lequel on a l'impression, en tant que lecteur-spectateur²², de bénéficier d'une accessibilité privilégiée à l'égard d'un personnage mais aussi d'ignorer certaines informations qui se dérobent au personnage. En d'autres termes, la focalisation consiste à mettre en scène un foyer qui tient lieu de filtre, soit un sujet qui « justifie » que l'on ait accès à telle information et non à telle autre. Il en résulte, comme

²² La figure du « lecteur-spectateur » fait référence aux travaux d'Isabelle Raynauld dans « Le Lecteur/spectateur du scénario » (1991), alors qu'elle explore les variantes de transmission de l'information entre les lecteurices, les spectateurices et le personnage. La théoricienne propose de joindre « Lecteur/spectateur » afin de qualifier les récepteurices du scénario.

le souligne Edward Branigan, une limite épistémique pour un segment du scénario. [...] Dans un texte écrit et dans un film, ces limites épistémiques peuvent se traduire de différentes façons et convoquer la vision, l'écoute, le toucher, mais aussi la dimension du savoir. [...] [O]n ne peut analyser la mise en scène de la perception au sein du discours didascalique de la même façon que dans un énoncé romanesque [...]. (1993, p. 21)

Jean Châteauvert soutient que le personnage justifie l'accès à l'information visuelle, sonore et sensible, soulignant ainsi que le sujet conditionne le regard sur l'univers diégétique. Cela nous amène à explorer les questions suivantes : qui porte le regard ? Comment ce regard porte une signification particulière pour les personnages et les lectrices ? Par exemple, dans cet extrait des *Affamés*, on lit : « Céline donne le cliché. Ti-Cul regarde. Une photo de famille prise par un photographe professionnel dans un faux décor » (Aubert, 2019, p. 74). Ti-Cul engendre ici l'action du regard et, en détaillant la photographie comme il la « lit », révèle le passé de Céline ce qui donne de l'information sur son identité. Cet extrait évoque le principe de l'« ocularisation²³ » caractérisant « la relation entre ce que la caméra *montre* et ce que le personnage est censé voir » (Gaudreault et Jost, 2017, p. 208, souligné dans le texte). Le recours à cette stratégie dans le texte permet de contraindre l'expérience visuelle à la perception et au mouvement du personnage. Par ailleurs, en ce qui concerne les virtualités de l'horreur, le choix de cette focalisation joue avec ce qui est montré au grand jour, comme l'exprimait Phillippe Rouyer au sujet du *gore* et du sang, ou joue de ce qui est caché, dissimulé et révélé, ce qui participe au mode du suspense.

²³ François Jost développe aussi l'« auricularisation » qui correspond au « point de vue sonore » (voir Gaudreault et Jost, 1990, p. 2017), mais ce concept ne sera pas décrit plus en précision dans ce mémoire bien que nous le rencontrons dans le chapitre portant sur *Les Affamés*.

CHAPITRE 2

BLOOD QUANTUM : « INDIGENIZING ZOMBIES²⁴ »

Where could these ideas exist, in an entertaining fashion, if not in horror? I want these dark ideas that we all need to face, as a culture, to be palatable, and I find the vehicle of genre films does that. [...] But with me, you're seeing them filtered through a Native perspective, for the first time. In a classic horror sense, you're supposed to be scared of zombies. But in this sense [in Blood Quantum], you're not scared of zombies; you're scared of White people.

– Jeff Barnaby
(Heeney, 2020)

2.1 Les frontières naturelles du territoire et de l'identité aux limites de la réserve

Le récit du scénario *Blood Quantum* se découpe en trois parties : 1) les premières manifestations du virus dans la réserve (genèse) ; 2) l'organisation de la communauté en camp des réfugié-es huit mois après la propagation du virus où apparaît le conflit interne du huis clos, à savoir l'enjeu d'aider ou non les autochtones ; 3) la destruction du camp. Le scénario s'ouvre sur l'indication du titre « RED CROW INDIAN RESERVATION 1981 » et situe l'action au « Red Crow Bridge » pendant la nuit. Ce pont représente la frontière physique et symbolique entre la population de la réserve et les villages voisins autochtones, pré et post-infection, et représente également le lieu de passage entre les deux communautés. D'emblée, la structure dichotomique du système symbolique est établie dans cet espace géographique délimité par la rivière. C'est à cette limite qu'est introduit l'univers de *Blood Quantum* avec le personnage de Joseph :

The bridge is 100 feet over a black river, high winds whip around JOSEPH (18), pressing his t-shirt against his wiry frame, the run off flapping behind him.

He looks over the railing of the bridge, the white tips of the waves can be made out in out in the murk, beyond that the water is nothing but darkness.

He takes a pull on the whiskey bottle and swallows bitter and hard.

He lobs a spitball over the ledge and watches it dissipate in the wind, tossing the bottle after it.

(Barnaby, p.1)

²⁴ Expression de Barnaby citée dans une entrevue accordée au journal *The Guardian* (Bramesco, 2020).

La première phrase de ce passage didascalique offre une description détaillée de la nature et de l'écosystème qui entourent le personnage de Joseph, un jeune Red Crow de 18 ans. Dans cet extrait, la description de l'environnement évoque une association entre le personnage et les différents motifs naturels : le vent accompagne ses mouvements, sculpte son corps, fait disparaître son crachat et sa bouteille. L'ambiance des vagues et le son du vent rappellent l'état du personnage à la fois serein, mais agité en raison de son intoxication. Le deuxième paragraphe de la didascalie intègre le point de vue de Joseph dont la vue est bloquée par l'obscurité. L'autre côté de la rivière est inaccessible à Joseph ce qui laisse entendre, grâce à une focalisation sur le personnage en train de regarder, une limite épistémique imposée également aux lectureuses. Cette restriction du point de vue souligne entre autres qu'il ne sera jamais question dans l'histoire de ce qui se passe au-delà de cette rivière, en dehors de ce territoire habité par les Red Crows.

L'obscurité dans laquelle se trouve Joseph, alors perché sur une poutre au sommet du pont au-dessus de la ligne du trafic, les pantalons baissés, est soudainement perturbée par des éclats de lumière jaune provenant de la route. Le foyer narratif intègre, au changement de scène²⁵, l'intérieur d'une voiture qui traverse le pont, indiqué par le titre de la scène 2 : « INT. CAR — NIGHT » (Barnaby, p. 1). La conductrice est une femme blanche d'âge moyen provenant des villages voisins, « an old lady from our side of the line » (Barnaby, p. 15) spécifie plus loin le gardien de prison. La femme est soudainement aveuglée par les excréments de Joseph qui heurtent son pare-brise. Peu après, Joseph tombe de la poutre sur laquelle il était perché et atterrit sur le toit de la voiture. Le passage de la voiture est représenté comme une intrusion dans le territoire des Red Crows et un élément qui perturbe l'état initial de Joseph et de la nature. Ceux qui traversent la limite, les personnes blanches de l'autre côté de la ligne ou les lectureuses qui « entrent » le territoire, se voient confronté-es au corps de ce territoire qui intègre la limite naturelle de la rivière. Le prologue convoque ainsi l'imaginaire d'un lieu opaque²⁶ dans lequel on entre seulement par le regard du Red Crow.

La frontière du pont apparaît comme un endroit symbolique essentiel à l'histoire que raconte le scénario de Barnaby, car c'est le lieu où s'entame le récit, c'est le lieu qui situe la limite épistémique de l'univers

²⁵ Chaque fois que nous employons le mot « scène », nous faisons référence à une section numérotée du scénario identifiée comme telle dans le texte et qui représente une unité de temps et d'action.

²⁶ À cet égard, Shamu, le gardien de prison, fait notamment référence à la réserve comme à un lieu figé dans le passé : « She prolly [probably] thought a pterodactyl shit on her » (Barnaby, p. 15).

diégétique, et c'est également le lieu où la famille de Joseph se rassemble, ultérieurement, lorsque les Zeds envahissent la réserve. La première scène après l'indication du carton « 8 MONTHS LATER » (Barnaby, p. 36) reproduit le prologue, mais avec le personnage de Charlie, la copine maintenant enceinte de huit mois de Joseph et originaire des villages voisins, seul personnage blanc à intégrer l'univers de la réserve. Lorsque Joseph lui demande pourquoi elle l'accompagne hors du camp des réfugié-es, des morceaux de chair « begin to fly over the edge from up top of the bridge [...] the body parts plop in the water with flat splashes. Charlie looks down again, she watches a naked torso float away » (Barnaby, p. 36). Moon est au volant d'une souffleuse à neige pour détruire le corps des Zeds. Plus loin, une autre scène indique que le vent « blows at the tarps and whistles through the girders » (Barnaby, p. 54), révèle « 100 yards of corpses. Hundreds of dead bodies, standing up, walking about » (*Id.*) et, lorsque Moon démarre la machine « body parts fly out through the spout, over the bridge railing and down to the river. A limb clanks off the WELCOME TO THE RED CROW RESERVATION sign » (*Id.*). Ici, les éléments du vent et de l'eau ont pour fonction de laver, de reprendre, de dissiper le corps du Zed et participe à le réduire en morceaux à la manière d'un composte — nous rappelons les propos de Moon soulignés dans le premier chapitre du présent mémoire évoquant que la Terre veut utiliser les Blancs comme « Fertilizer » (Barnaby, p. 68). Cette limite de la réserve où s'empile le motif du zombie rappelle les propos de Julia Kristeva sur l'objet du cadavre et la symbolique du déchet qui l'entoure, indiquant tout ce qui est écarté « en permanence pour vivre » (1980, p. 11). L'« ordure », les Zeds, *signifie* l'autre côté de la limite et représente un « rejeté », la société blanche, qui ne peut traverser le pont pour la survie des Red Crows. Or, la scène, en reprenant le prologue par le personnage de Charlie, indique le conflit qui apparaît dans le deuxième temps du récit. En effet, plutôt que le corps de Charlie soit accompagné comme le corps de Joseph par les éléments naturels, il est sali par les corps empilés des Zeds : « drops of blood catch in the wind land on her arm » (Barnaby, p. 36). L'action du vent qui salit vient rappeler la « blancheur » du sang de Charlie que la Terre veut reprendre et qui représente une menace pour le groupe des Red Crows.

2.1.1 Parcours de l'infection et l'abject du démembrement

Les premières manifestations du « virus » dans la réserve des Red Crows apparaissent chez le saumon et le chien, ce qui soulève les premiers enjeux par rapport à la symbolique du motif du zombie en lien avec le colonialisme. Les scènes 3, 4 et 5 décrivent le personnage de Gisigu, un Red Crow de 57 ans, vétéran de la guerre du Vietnam et père de Traylor, à l'aube sur la rivière Red Crow. Le vieil homme retire ses filets de pêche remplis de saumons recouverts d'un « black shellac » (Barnaby, p. 2). Le motif de l'excrétion noire épaisse marque une distinction dans la représentation de la contamination des poissons. La bile

noire, ou le liquide noirâtre, est un motif de putréfaction du corps du zombie que l'on retrouve également dans *Les Affamés*, le scénario de Robin Aubert dont il sera question dans le prochain chapitre : « Réal crache de la bile noire » (Aubert, p. 33), « de la bile noirâtre sort de sa gueule » (Aubert, p. 60). Dans *Blood Quantum*, son utilisation limitée à la description des saumons évoque la pollution d'une source d'eau, soit la rivière Red Crow, qui affectera directement l'accès aux ressources. Traylor explique dans un autre passage à un survivant : « Keep reminding people Moose and Deer are clean and anything out of the water is bad meat. We hunt and trap for food and that mountain water is clean. » (Barnaby, p. 45) La contamination précisément du saumon, qui advient avant les premières transformations humaines, annonce le danger imminent et met l'accent sur la perturbation du système écologique par une forme de pollution restreignant l'accès aux ressources naturelles nécessaires pour la survie.

Qui plus est, ces premières manifestations engagent les connaissances des lectorices relatives à la figure du zombie et à ses motifs (morsure, anthropophagie, cadavre vivant) ce qui prépare le suspense de sa révélation dans l'intrigue. La description des animaux organise les bases de l'ordre symbolique de *Blood Quantum*, notamment grâce au registre employé ainsi qu'aux thèmes de l'organicité et du déchet. On retrouve ainsi Gisigu, de la communauté des Red Crows, sur la rive qui nettoie le saumon, à la scène 5 :

Fish viscera lay on the wet stone of the beach as Gisigu cleans the salmon.
Shit flies buzz around the fish carcass lined up across the table.

The old man grabs for the last of the fish, a 25 pound carcass, and works the blade into the fish hole, gutting it from gape to gill.

Yellow salmon eggs seep out onto the table. The blood makes them glisten in the darkness.

The old man paws through the mess, he jerks his hand back, startled by something inside the fish. What looks like a finger juts out from the slit and slithers back into the cut, Gisigu lurches back in disgust.

He accidentally tips the bucket over. Red water spills out and washes the dead fish off the table. They lie motionless, the old man takes a step back, tightening his grip on the hilt of his knife.

A fish tail twitches. The other dead fish take their cue and began to flop and convulse, slapping and thumping across the beach towards the old man.

(Barnaby, p. 3)

Dans le même ordre d'idées, les scènes 6 et 7 décrivent la transformation de la chienne de Moon que Traylor doit abattre puisqu'il est souffrant. Traylor est amené dans l'arrière-cour de Moon où se trouve la chienne étendue au sol « almost indiscernible from the garbage » (Barnaby, p. 4) : « It's breathing is laboured, blood is coming out of it's mouth » décrit la didascalie, puis, « Traylor stands back up and points

the revolver down at the dogs head. He thinks better of it and pulls down to its heart » (*Id.*). Bien qu'elle se vide de son sang, l'animal revient à la vie à la scène 15, car Traylor n'a pas visé le cerveau, mais plutôt le cœur. La chienne attaque Traylor et son père : « The dog snarls and jumps out, it flops ungainly, loose and heavy, lands on the ground, does a broke spine jiggle. Traylor looks on with stunned disbelief. Traylor takes out his side arm and shoots the dog in the head. It stops moving. » (Barnaby, p. 15) La représentation des animaux infectés met en avant l'organicité du motif du zombie à travers une énumération détaillée et répétitive des parties du corps, ainsi que de chacun des mouvements désarticulés ou spasmodiques. La description des mouvements évoque également une sonorité et une sensation liée à la corporalité du motif : les poissons convulsent, frappent, s'agitent dans l'eau et le sang ; le chien respire difficilement et fait des mouvements de colonne vertébrale « cassée ». Le champ lexical des viscères, des tripes, du sang, des œufs, ou du « trou » du poisson contribue à renforcer le dégoût envers l'état de la carcasse, qui, particulièrement dans le cas des saumons, laisse échapper des fluides s'écoulant à l'extérieur du corps. L'idée de la carcasse et l'exposition explicite du corps se mêlent à un second champ lexical correspondant à l'ordure, soulignant l'aspect de décomposition dans lequel se retrouvent ces animaux. En ce sens, l'emploi du langage familier et ordurier (« shit flies buzz », « from gape to gill ») et la présence constante du déchet viennent renforcer l'idée de la souillure associée à ces corps infectés. Dans les premières manifestations chez les animaux, *Blood Quantum* réintroduit la figure du zombie dans son aspect contaminant, dans la dégradation de son corps, qui souligne la représentation de « l'autre côté de la limite » à travers les caractéristiques précises d'un corps qui se répand en fluide.

L'infection des premières personnes humaines, par la suite, présente la figure du zombie dans un registre similaire et installe certaines tensions narratives en lien avec les personnages du récit. Nous examinons en détail deux transformations qui renforcent notre interprétation de la représentation de l'abject par rapport au motif du zombie. Les scènes 17 à 20 se déroulent dans une cellule de prison de la réserve, mettant en scène Joseph et Lysol, tous deux incarcérés pendant la nuit : « Joseph wakes with a start, he tries to focus on where the noise is coming from. There's a man kneeling in front of the shitter, regurgitating violently. » (Barnaby, p. 12) Plus tard, Traylor rencontre Shamu, le gardien de la prison, pour récupérer les garçons : « The fat cop jiggle laughs, his hysterics trail off into a cough, his head goes Technicolor purple, he spits blood into a dirty handkerchief. » (p. 15) Traylor et Shamu retrouvent les garçons dans la cellule et Lysol mentionne à propos de Skinny Timmy, ou le « vomitor supreme » — comme le nomme la didascalie — : « He's been clutching at his guts all night. He started ... », mais il est interrompu : « The white boy throws up blood across the concrete floor. » (Barnaby, p. 16) Les hommes observent avec

dégoût, puis : « Skinny Timmy's body convulses into another heave as blood and bile splatters along the cement. He's on his hands and knees, the red sick hangs from his chin. He looks up at Shamu with an expression of pure grief than screams diaphragm guttural » (*Id.*). Ces passages mettent l'accent sur le vomissement de Skinny Timmy qui découpe les dialogues et renforce la présence du bruit qui lui est associé : un son « guttural ». La description énumère précisément les parties du corps de Skinny Timmy du dedans vers le dehors, qui, comme l'explique Lysol, s'agrippe à ses tripes expulsées de lui. Son corps se répand en fluide (sang et bile) jusqu'à la transformation. Le Zed s'attaque alors aux hommes dans la cellule et réussit à mordre le bras de Joseph. Mais encore, nous avons souligné la description du gardien de prison, Shamu, car elle présente des similarités avec la transformation de Skinny Timmy. En effet, le gardien Blanc « jiggle », « coughed », « spit blood », sans que le scénario ne précise s'il a été infecté. La description dans ces passages établit un lien entre le corps du Zed et le corps d'une personne blanche qui présente déjà les symptômes caractéristiques de ce motif. Ces symptômes se manifestent chez un type de corps altéré, contaminé et réduit en « morceaux ». En d'autres termes, la narration établit des similitudes entre les caractéristiques physiques du Zed et celles d'une personne blanche.

La seconde situation de transformation qui attire notre attention se produit après que Joseph ait rejoint Charlie à l'hôpital de la réserve où elle attend pour un avortement. Les deux protagonistes ont alors une conversation sur leur doute quant au fait de garder l'enfant en raison de leur jeune âge. Leur rendez-vous n'aura pas lieu puisque l'hôpital est occupé par les gens qui se sont fait mordre. Ce segment à l'hôpital ne présente pas le motif du zombie, mais souligne un lien important de l'intrigue puisque l'enchaînement introduit l'enjeu de la mixité du sang, car on retrouve un couple de la réserve dont la femme blanche est enceinte. Traylor est appelé à venir en aide à Shooker, un Red Crow toxicomane dont la femme est sur le point d'accoucher. Shooker explique qu'il n'a pas été en mesure de rejoindre les urgences et que personne ne veut les aider, car « they don't like her [...] cause she's white » (Barnaby, p. 27). À ce moment, Shooker est recouvert de sang et dans un état avancé d'intoxication à la cocaïne. La didascalie décrit ses yeux comme des « pools of blackness » (*Id.*) et l'homme « shakes vibrates and twitches nervously, swatting flies away from his arms in quick convulsions, displaying where he gets his name » (*Id.*). Lorsque Traylor entre dans la maison qui pour aller à la rencontre de la femme, la scène se lit comme suit : « The inside is a shit hole: empty beer bottles cover almost every surface, brown amoeba stains cover the walls and ceilings, thread bare furniture » (Barnaby, p. 28) ; « The hall is littered with clothes and ash. [...] In the gloom he could hear the labored breathing, the light groans, and scraping » (*Id.*). Traylor découvre finalement la femme :

Standing on the top of the bed, facing the corner, a woman stands naked from the waist down, covered in a blood placenta cocktail. She's holding something up to her mouth. [...]

The woman drops the dead baby she's eating, it falls with a clumsy weight, and clumps onto the floor.

Her eyes are blank, bleached white, she's covered in blood.

(Barnaby, p. 29)

Cette deuxième transformation prend place dans un lieu à l'intérieur de la réserve qui semble « déjà perturbé ». La scène produit une attente angoissée de la révélation de la figure du zombie énumérant les déchets et la saleté qui encombrant les lieux. La maison du couple se présente comme un espace où règne une atmosphère de décomposition. Non seulement la maison est déjà infestée de parasite, mais l'état dans lequel on décrit le corps de Shooker rappelle celui du motif du zombie en raison de la convulsion, du « twitching » et des mouches qui tournent autour de lui comme s'il était déjà un cadavre. Le motif du zombie est finalement révélé dans la nudité du bas du corps et des restes de l'accouchement qui « déborde » du corps. Cela dit, l'horreur de la scène repose davantage sur une confrontation directe avec l'anthropophagie, alors que la femme mange l'enfant qui vient de sortir de son corps. La révélation de la figure du zombie au moment de l'accouchement ouvre sur la menace qui attend le couple de Joseph et Charlie, spécifiquement en soulignant l'incertitude devant la mixité du sang de leur enfant et les conséquences de la proportion de sang blanc dont il hérite. En ce sens, les représentations de la figure du zombie dans *Blood Quantum* soulèvent l'abject de la contamination qu'amène la présence des personnes blanches à l'intérieur de la réserve. Une contamination qui affecte le Red Crow, évoquant la forme de l'abjection de la souillure du sang qui altère le corps.

2.1.2 La notion de « blood quantum » et les références historiques au colonialisme

La construction esthétique du motif du zombie dans le scénario de Barnaby met l'accent sur le sang du Blanc débordant des « limites » de son corps et venant souiller et polluer le territoire et corps Red Crow, ce qui nous amène à considérer quelques éléments en lien avec la notion historique de « blood quantum » qui donne son titre au scénario à l'étude. Dans le scénario, les enjeux liés à l'identité du groupe des survivant-es, pré et post-infection des personnes blanches, reflètent une division des catégories découlant du « blood quantum » puisque le sang Red Crow est immunisé. La figure du zombie transmet le virus par la morsure. Cette information sur la nature du monstre est introduite à l'hôpital lorsque Joss demande un vaccin contre le tétanos. Or, les urgences ont récupéré tous les vaccins en raison de nombreuses morsures : « They said they've been getting a lot of bites. » (Barnaby, p. 25) Toutefois, les Red Crows, malgré les

morsures, ne sont jamais infectés. Le « blood quantum », ou la proportion sanguine, est une réalité historique sur laquelle repose la conception des identités dans le scénario à l'étude. Le concept découle de la Loi sur les Indiens adoptée au Canada en 1876 qui donne un pouvoir législatif à l'État sur l'organisation de la vie en réserves et le droit au territoire en attribuant le Statut d'Indien à ceux qui possèdent un lien généalogique provenant d'ancêtres attestés autochtones « full-blooded ». La Loi sur les Indiens organise l'identité autochtone autour de données « biologiques » ou par des traits caractéristiques « mesurables » selon des méthodes de classification formulées par les sciences rationalistes de l'époque (Wilson, 1992, p. 121 cité dans Lawrence, 2004, p. 40). Le gouvernement fédéral prend alors le pouvoir sur la définition légale de l'« indianité » (Cornellier, 2015, p. 206) aux dépens des pratiques culturelles et religieuses multiples, des connaissances historiques du territoire et son appartenance, des langues, des méthodes d'adoption traditionnelles de chaque peuple ou de la matrilinearité de parenté²⁷.

Les recherches de Bonita Lawrence concernant les discours sur l'identité autochtone découlant de la Loi de 1876 explorent comment, aujourd'hui, le « blood quantum » continue d'être un aspect par lequel est négociée l'identité des « mixed-blood²⁸ » vivant en milieux urbains et comment les définitions extérieures aux communautés impactent ou influencent ces derniers. Pour la chercheuse, qui étudie dans « *Real Indians and others : mixed-blood urban Native peoples and indigenous nationhood* » les conséquences de la « naturalisation » du concept de « blood quantum », le contrôle maintenu par l'État sur les statuts légaux des autochtones a permis d'exclure progressivement ceux considérés comme « half-breeds » : « which automatically and continuously “bled off” people from their communities without the need for other policies of removal » (Lawrence, 2004, p. 9). La Loi sur les Indiens, en nouant l'autochtonie (« Nativeness ») au Statut Indien, constitue une violence perpétrée à l'égard des groupes colonisés qui ont vu leur identité réduite à une série de traits physiques ou des codes de caractérisation²⁹. Ainsi,

Through such classification, the citizens of subordinated Indigenous nations were not only to be legally dismembered from their own identities and recast as « Indians », as part of the

²⁷ Selon la Loi, les femmes perdaient le Statut Indien si elles étaient mariées à des personnes non-autochtones.

²⁸ Bonita Lawrence précise que l'identité Métis se distingue du concept de « mixed-blood identity » puisque son affiliation dépend du milieu. Les « mixed-blood » de l'ouest du Canada s'identifient plus souvent comme des Métis, mais ce n'est pas le cas de l'est du Canada, remarque-t-elle (Lawrence, 2004, p. 11-12).

²⁹ Lawrence mentionne : « In order to determine who was “full-blooded” or not, in a context where European-style record-keeping did not exist, bizarre series of tests were devised by physical anthropologists, who determined that size of feet, degree of curl hair, and the extent to which a scratch “reddened”, as well as a host of other physical parameters, could determine how much Indian blood an individual possessed. » (2004, p. 40)

process of taking their lands, but in the process they were to be dismembered from their past and therefore from their futures. (Lawrence, 2004, p. 41)

Par conséquent, le discours naturalisé du « blood quantum » sur l'identité des Premières Nations, Inuit et Métis participe à une logique d'extermination des corps et participe à la continuation d'un processus d'effritement graduel de la souveraineté des groupes autochtones auquel s'ajoute, entre autres, l'extermination physique relevant des conflits armés, le métissage forcé par l'enlèvement et l'adoption d'enfants, la conversion religieuse, la « resocialisation » par les missions et les écoles résidentielles ou, encore, la stéréotypisation qui impose une vision de l'identité à travers la figure de « l'Indien ». Dans l'imaginaire occidental, pour Bruno Cornellier qui explore les conséquences de cette politique dans le cinéma national et le cinéma autochtone dans son livre intitulé *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, ce discours « chosifie » l'autochtone dans le regard du colonisateur et perpétue l'image d'une identité en danger de disparition en raison du « démembrement » et de « l'arrachement » à leur communauté et à leurs notions d'appartenance identitaire. En ce sens, les définitions que nous fournissent les recherches de Bonita Lawrence et l'étude des discours et des représentations au cinéma de Cornellier font ressortir une analogie entre le « corps » social, comme identité collective, et le « corps » physique, notamment par l'utilisation d'expressions telles que « bled of the community » ou « dismembered from there past » pour expliquer les conséquences de l'arrivée des colons européens. Ses aspects historiques et discursifs trouvent un écho dans le scénario de Jeff Barnaby. Le corps du Red Crow semble en effet se lier métaphoriquement à un corps collectif et un corps-territoire démembré et altéré par l'arrivée de l'Autre.

Cornellier et Lawrence explorent les discours sur l'identité et la représentation du côté des personnes autochtones et des Métis autant que du côté des groupes colonisateurs. Ils spécifient dans leurs recherches que les Premières Nations, Inuit et Métis n'ont pas perdu leur pouvoir d'autodétermination en raison de la Loi ni n'ont été aliénés par elle. Il ne s'agit pas d'avoir aveuglément intégré le concept colonial, mais plutôt de reconnaître comment les identités sont négociées dans cette dynamique : « It is more the fact that the colonial discours and the legislation has established the field in which Natives peoples must situate themselves. The blood quantum was naturalized but it's used in different part in the claim of Native identities » affirme Lawrence (2004, p. 42). *Blood Quantum* souligne ainsi certains des enjeux de l'appartenance identitaire et de la négociation de l'identité des Red Crows sans antagoniser le « blood quantum ». Il s'agit d'explorer, à travers les références historiques, la manière dont l'utilisation de la proportion de sang par les groupes colonisateurs a instrumentalisé et objectifié le « corps » autochtone,

autant qu'elle a morcelé les communautés afin de permettre aux instances du pouvoir colonial d'acquérir des territoires et assimiler les groupes dominés. Du reste, l'univers que déploie *Blood Quantum* permet d'interroger les contradictions qui apparaissent lorsque l'identité individuelle et collective des personnes autochtones continue d'être négociée dans le cadre de la différence sanguine dans une réalité où il n'y a finalement plus de différence.

De ce fait, l'histoire de *Blood Quantum* débute dans l'espace liminaire du pont départageant les identités qui seront confrontées dans le récit : les Red Crows et ceux de l'autre côté de la rivière, la société blanche et les zombies formant ensemble une catégorie symbolique. Le pont apparaît d'emblée comme une frontière opaque protégée par les éléments écologiques et le corps physique du sujet Red Crow. C'est l'endroit où l'on rejette l'objet qui menace la frontière et qui est « signifié » par le motif du zombie. Le pont vient ainsi révéler les premières structures du récit qui forment le système symbolique et renvoie à l'abject. Cependant, les premières manifestations de l'infection à l'intérieur de la réserve dévoilent l'horreur du territoire transgressé à travers les références historiques, le choix de l'endroit des premières manifestations et par l'état des personnages qui sont impliqués dans les transformations. Nous abordons ainsi l'idée d'un « parcours de la colonisation » tracé par l'infection qui s'immisce dans la réserve par la rivière. Le choix du saumon, particulièrement dans une histoire établie en 1981, fait écho au conflit opposant les Mi'gmaq de Listiguj au gouvernement québécois autour de restrictions imposées à la pêche au saumon en raison du déclin de sa population, conséquence de la pêche commerciale. Pour la cinéaste Alanis Obomsawin dans le documentaire *Les événements de Restigouche* (1984), les restrictions font preuve de discrimination à l'endroit des Mi'gmaq pour qui l'interdiction de la pêche représente une perte significative en matière de préservation d'une tradition culturelle étroitement liée au territoire. Il en est de même pour le chien qui est un animal symbolique, parce qu'il permettait le mode de vie nomade de certains peuples³⁰, mais aussi parce que l'animal est un symbole de l'environnement social de la réserve³¹. Pour ce qui est des premières transformations humaines, elles ont lieu dans des établissements qui ont fait l'objet de recherches dans les dernières années. La prison et l'hôpital sont des institutions appartenant à l'État qui ont été dénoncées pour la discrimination systémique à l'endroit des Premiers Nations, Inuit et

³⁰ Nous pensons entre autres aux chiens de traîneau des Inuit du Nunavik qui ont été abattus par milliers entre les années 1950 et 1960, ce qui a eu des conséquences drastiques sur leur mode de vie (Fradette et Grenier, 2004).

³¹ Voir, à titre d'exemple, l'étude sur la relation qu'entretiennent certaines communautés du nord des États-Unis avec les « rez dogs » (reservation dog) : *Mandan, Hidatsa, and Arikara Nation Perspectives on Rez Dogs on the Fort Berthold Reservation in North Dakota, U.S.A.* (Cardona et al., 2023).

Métis à cause, par exemple, de la surreprésentation autochtone dans les milieux carcéraux³² ou en raison de séries de témoignages de mauvais traitements reçus lors d'hospitalisation³³. Ces services publics sont au cœur de luttes pour la reconnaissance des droits à l'autonomie et à l'autodétermination en matière de santé et de services sociaux, notamment la reconnaissance des pratiques médicales et de préservations des plantes, animaux et minéraux. L'état du corps du personnage de Shooker, qui représente les caractéristiques du corps du Zed, fait notamment écho aux enjeux de la toxicomanie et de la dépendance auxquelles font face plusieurs communautés et qui s'inscrivent dans un contexte historique et politique. Ainsi, il s'agit d'un parcours de la contamination de la rivière jusqu'au corps d'un Red Crow en passant par les institutions. Toutes les infections durant la première partie du récit représentent l'horreur de l'intrusion et l'horreur d'un corps qui ne respecte pas la limite, pollue et corrompt.

Qui plus est, l'espace de la réserve est représenté comme un endroit où s'empilent les déchets et l'ordure. C'est en effet dans les scènes où se retrouve la figure du zombie que la présence de ce motif est la plus marquée. Le style d'écriture présente les caractéristiques de l'esthétique *trash* qui se mêle à l'esthétique *gore*. *Blood Quantum* expose des scènes sanglantes, qui insiste sur les tripes et les corps qui « explosent » en pleine lumière ce qui affecte la structure du récit et le rythme. La stratégie narrative employée dans *Blood Quantum* est celle de l'excès sémantique entourant l'organe. L'utilisation de l'énumération et de la répétition intègre aussi le champ sémantique de l'ordure matérielle et du déchet corporel (celui du Zed qui contamine l'espace) participant alors à l'effet *gore*. L'écriture du *trash* se manifeste dans le scénario à travers l'utilisation d'un langage grossier, à la fois dans les dialogues entre les personnages et dans la description des lieux et des scènes d'action. L'esthétique *trash* est définie selon différentes approches, mais tend entre autres à dévoiler un territoire « des bas-fonds », qui outrepassa « celui de la norme, des conventions et des tabous » (Fabula, 2023³⁴). Son emploi en fiction exhibe des endroits et des personnages provenant de ce qui devrait être dissimulé, soit l'univers du (re)jeté de la société dominante. Le crachat,

³² Voir les statistiques provenant de l'enquête gouvernementale intitulée *La lumière sur l'arrêt Gladue : défis, expériences et possibilités dans le système de justice pénale canadien* (septembre 2017).

³³ Plus récemment au Québec, le décès de Joyce Échaquan en 2020 a mené à la création du Principe de Joyce qui demande dans un mémoire présenté au gouvernement « la reconnaissance et le respect des savoirs et connaissances traditionnelles et vivantes des autochtones en matière de santé » (Boulianne, 2020, p. 15).

³⁴ Nous nous inspirons pour définir cette écriture d'un appel à contribution de la revue *Fabula* qui enquête sur les formes de la *trashitude* au Québec, incluant les textes d'auteurices autochtones. Les modalités de l'écriture du *trash* dans la littérature ou le cinéma autochtone d'expression anglophone, francophone ou de langues autochtones ont fait l'objet de peu de recherches. Ce faisant, les approches de cette forme esthétique s'avèrent plus ou moins complètes. Nous soulignons toutefois son inscription dans le texte puisque le *trash* participe au système symbolique que nous élaborons et rejoint les formes de l'abjection.

l'urine et le sang salissent ainsi « une narration qui autrement laisserait entrevoir des personnages trop décents » (*Id.*). L'omniprésence du motif du déchet dans l'univers des Red Crows témoigne de l'empiétement d'une extériorité qui fait de ce territoire celui du déchet et renvoie à une objectivation des corps qui l'habitent. Or, ce territoire accompagne le Red Crow qui en fait son lieu, son langage, et, en un sens, lui offre un certain pouvoir sur ceux qui n'ont pas appris à vivre avec ce territoire. Ainsi, l'écriture du *trash* évoque l'ambiguïté de la réserve en tant que lieu d'affirmation de la limite et de pouvoir de survie, mais aussi en tant que lieu corrompu ayant un potentiel mortifère et étouffant qui peut avoir comme conséquence la déchirure identitaire. La réserve et la proportion de sang sont toutes deux dépeintes comme des fondements contradictoires de l'identité des Red Crows. Par ailleurs, le scénario de *Blood Quantum* est construit autour du concept d'ironie, révélant l'absurdité de certaines situations par rapport à l'histoire coloniale en mettant en avant les contradictions qui s'y manifestent.

2.2 Reconstruire les barricades du « blood quantum »

Dans un article, Carl Joseph Swanson explore le motif de la barricade en tant qu'outil narratif reconnaissable des fictions de zombies. La barricade assure la préservation des survivant·es tout en fournissant un espace dans lequel les personnages « vivants » peuvent fonctionner « as if the categories living and dead were still stable » (Swanson, 2014, p. 390). Le motif de la barricade possède ainsi une fonction diégétique et épistémologique permettant de spatialiser le récit, de développer les personnages ou, encore, de jouer sur l'esthétique de la division des catégories, selon Swanson. Le motif de la barricade dans *Blood Quantum* est construit de manière à faire référence au militantisme autochtone et à la valeur centrale de celui-ci en tant qu'expression de l'affirmation symbolique d'une opposition à l'oppression³⁵. Dans le scénario, la barricade est initialement perçue comme une expression du pouvoir des Red Crows et de leur capacité à organiser les limites pour empêcher la propagation du virus. Les scènes 39 à 43 offrent deux descriptions de la barricade lors de son ouverture et sa fermeture :

Lysol's face is covered in a skull mask, he stands face to face with a ghoul that in a former life, used to be a soldier[sic]. The G still has on its helmet, its dirty infantry greens, etched across the chest, the dead soldier's name : RUFUS. Somewhere along the way, Rufus lost his arms and his legs, his stumps wriggle in the air, his body is bound to the compound wall. Lysol shakes a spray paint can and starts to spray something across Rufus' face. The word *Bite*. [...]

³⁵ Bruno Cornellier (2015) et Isabelle St-Amand (2015) explorent tous deux la valeur du motif visuel de la barricade dans les représentations documentaires et médiatiques de la Crise d'Oka.

Along with James and Lysol, there's another sentry posted along the wall, all of them are dressed as scavenger/warriors, fastened with knives and guns. They make for a fearsome welcoming committee.

(Barnaby, p. 38, italique dans le texte)

(After they discussed who to bring in, the door closes) With the door shut, Lysol's graffiti is in full view. Printed on the guard post walls behind him in garish red lettering.

If they're red they're dead, and if they're white they bite, with Rufus making the "B" on the bite.

(Barnaby, p. 45, italique dans le texte)

La première didascalie reconstruit la photo intitulée *Face to Face*³⁶ prise par Shaney Komulainen qui est devenue l'emblème de la Crise d'Oka, un conflit déclenché en 1990 par un projet d'agrandissement d'un terrain de golf empiétant sur une pinède et un cimetière ancestral de Kanehsatà:ke. La photo montre l'activiste Nahkawiniwak (Objiwe) Brad « Freddy Krueger » Laroque, dont le visage est recouvert par un masque, des lunettes fumées et un chapeau, confrontant le regard du soldat Patrick Cloutier de l'armée canadienne. La photo illustre la tension de cette confrontation historique entre les Kanien'Kehá:ka (Mohawk), l'État canadien et les Québécois. Dans le scénario, Lysol incarne la figure du *Warrior* et les « individus masqués » qui ont marqué le conflit en confrontant de la même façon le regard du soldat. Par ailleurs, à la manière du *Face to Face*, le graffiti insiste « in full view » sur la division grâce à la figure de style de l'antithèse accentuant l'opposition « white » et « red » et la différence claire entre les deux.

Dans ces circonstances, la figure du *Warrior* masqué et armé entoure le camp des réfugié-es et intègre la matérialité des barricades : « A make shift blockade made of dirt, barbed wire and pay loaders congests the road. Indians done up in bandit bandanas and gas masks, armed to the teeth, stand sentry duty » (Barnaby, p. 53) ; « She points up to the barricades. Indians with rifles are everywhere, laying the barrels across their forearms in prison guard poses » (Barnaby, p. 47). Selon Isabelle St-Amand, qui étudie les récits sur la Crise d'Oka, dont le documentaire d'Alanis Obomsawin *Kanehsatà:ke : 270 ans de résistance* qui a profondément marqué l'imaginaire collectif, la symbolique du masque chez les manifestant-es participe à un « jeu du visible et de l'invisible » (St-Amand, 2015, p. 137). En dissimulant leur visage par le port d'un masque, les *Warriors* ont accentué l'idée d'une « corporité opaque des individus masqués qui regardent » (St-Amand, 2015, p. 123) afin de rendre compte de la limite atteinte. En contrepartie, l'arrivée de l'armée canadienne pour déloger les manifestant-es est généralement représentée dans les récits littéraires d'auteurices autochtones comme une preuve de « [l']acharnement de la société blanche à

³⁶ Shaney Komulainen, *Face to Face*, Canadian Press, 1990.

s'approprier et à détruire les terres des peuples autochtones » (St-Amand, 2015, p. 226). En soulignant la référence au *Face to Face*, le scénario de Barnaby met en relation la figure du zombie avec la figure du colonisateur, notamment celle du militaire représentée dans le documentaire d'Obomsawin comme un être automate suivant aveuglément les ordres (Cornellier, 2015, p. 232). En incorporant le soldat RUFUS dans la barricade elle-même, Lysol évoque que c'est, en effet, l'oppression et l'horreur historiques de la transgression qui soutient la limite qu'il érige et la nécessité de cette limite pour la protection. Ironiquement, la barricade que Lysol construit représente une limite où s'amalgament et s'empilent les corps. Ainsi, on peut dire que cette reconstruction des barricades réactualise les contradictions qui émanent de la distinction des identités fondées sur la proportion de sang.

2.2.1 Reconduire la logique de l'extermination : la phobie de la contamination chez Lysol³⁷

Avec l'arrivée des Zeds, les Red Crows immunisés doivent se défendre contre un ennemi à l'extérieur des barricades. Cependant, le groupe des survivant-es, comprenant la famille de Joseph, est également confronté à une nouvelle question qui ébranle la cohésion du huis clos : les Red Crows ont-ils le devoir ou une obligation morale d'aider les personnes blanches non immunisées ? La marginalisation historique et la déshumanisation subies par la communauté en tant que groupe autochtone justifient-elles de ne pas apporter leur assistance et de conserver leurs ressources pour la survie de leur propre groupe ? Lysol est le personnage qui porte le symbole de la barricade justifié par l'oppression du passé, mais c'est aussi le trauma de son passé. Le scénario fait allusion à la mort tragique de la mère de Lysol sans vraiment en indiquer la cause et évoque que Traylor, beaucoup trop jeune pour garder son enfant, l'aurait confié à l'adoption³⁸. Sans décrire précisément l'expérience de Lysol dans le système d'adoption, Joseph laisse entendre qu'il s'agit d'un moment marquant pour son frère et que c'est pendant cette période qu'« Alan [...] came back a Lysol » (Barnaby, p. 49).

³⁷ Nous approchons le personnage de Lysol en lien avec des codes de films de zombie où un personnage devient plus dangereux pour la survie collective que les zombies eux-mêmes. Barnaby discute dans une entrevue accordée au magazine *Vulture* de son personnage comme d'un « Native villain » et d'un « postcolonial Native » dans la manière dont se manifeste le trauma intergénérationnel représentatif de l'histoire.

³⁸ Les processus discriminatoires à l'égard des personnes autochtones dans les systèmes d'adoptions et leurs contributions aux traumas intergénérationnels ont fait l'objet de différentes recherches. Le « Sixties Scoop » fait référence à une période marquée par l'enlèvement à grande échelle d'enfants autochtones de leur communauté et de leur famille d'origine, souvent sans le consentement de leurs parents (Sinclair, N., et Dainard, S., 2024).

Lysol exprime le trauma à travers la colère, la consommation de drogue, ainsi que par des comportements haineux et destructeurs envers lui-même et les autres. Il utilise son passé pour justifier ses actions, ce qui est critiqué par Joseph. Lysol n'est pourtant pas rejeté ni antagonisé, mais n'est pas non plus accueilli par sa famille. À la scène 54, le personnage explique que même avec de l'armement, les Red Crows sont en nombre inférieur et qu'ils ne pourront pas se défendre advenant plusieurs transformations. Pour Lysol, les Blancs, incluant Charlie et son enfant, représente une bombe (Barnaby, p. 59). Joss affirme ceci à propos de Lysol, par la suite, dans un échange avec Traylor et Gisigu : « Let him go. [...] He's not wrong », ce à quoi Gisigu répond : « The thing about being right is that we all get eaten » (p. 60). De même, Charlie exprime auprès de Joseph : « Fuck him then. But either way... he's right. » (p. 50) Lorsqu'il est question du conflit sur la protection des Blancs, les avertissements et le refus catégorique de Lysol laissent entendre que le personnage représente l'ambiguïté entre « right » et « wrong » pour les autres. Cela dit, malgré tous les avertissements à sa famille, Lysol est celui qui mettra en danger le camp des réfugiés.

Lysol définit son identité exclusivement par son sang Red Crow et c'est cette perception des catégories qui donne naissance à l'abject associée à la mixité, puisque la transgression de la limite serait précisément à l'origine de son traumatisme. Lysol apparaît également comme le seul personnage qui transgresse réellement la limite³⁹ et qui en subit les conséquences. Son identité ainsi menacée le pousse à se défaire de ce qu'il considère « impur ». Lysol vit de l'abjection lorsqu'il est question de transgression, car l'objet mixte provoque chez lui une réaction physique et une répulsion obsessionnelle : Lysol « chimes in » (Barnaby, p. 58) lorsqu'il apprend que Rob Muppet, un chef de gang, n'est pas d'origine Red Crow, mais habite la réserve ; lorsqu'il pointe son revolver sur Charlie, Lysol vise précisément son ventre (Barnaby, p. 42), c'est-à-dire l'enfant Red Crow et Blanc. Les actions du personnage reflètent une « révolte de l'être contre ce qui le menace » correspondant à la définition de l'abjection, telle qu'expliquée par Kristeva, en tant que processus par lequel l'individu tente de se débarrasser de ce qu'il perçoit comme abject. Lorsque Traylor refuse d'écouter Lysol en affirmant que le camp est suffisamment organisé, ce dernier insiste sarcastiquement en se lavant les mains : « you say the rez is *clean* so be it, it's on you if these bingo bunnies go south of cheese » (Barnaby, p. 59). Lysol, qui est aussi le nom d'une marque de produits désinfectants et nettoyants bien connue, souhaite littéralement « laver » le camp. Ainsi, le personnage exhibe des

³⁹ D'ailleurs, Lysol semble être le personnage qui possède le plus de répliques évoquant des références culturelles non autochtones : « Good grief Charlie Brown, well, did you bring their vaccination papers? » (Barnaby, p. 39), « How do you know this fucking townie hasn't come in here with this refugee polly anna act... » (p. 41), « Not to get all Sophie's Choice on you... » (p. 89).

intentions meurtrières et l'idée d'une vengeance hypocrite en se retournant contre sa famille et en reproduisant la logique de l'extermination, voire la logique du génocide qui consiste en l'anéantissement d'un groupe par divers moyens, dont un traitement déshumanisant, souvent par la réduction à un statut inférieur d'objet.

La notion de famille constitue un enjeu important de la construction de l'identité des personnages. Elle sous-tend d'ailleurs l'arc narratif du personnage Joseph qui insiste le plus sur les liens familiaux⁴⁰. Ainsi, les transgressions éloignent et coupent constamment Lysol de ses liens familiaux. Pendant la scène du « porch party » (scène 65), Lysol explique à Joseph la raison pour laquelle il a été emprisonné : les policiers ont cru qu'il venait de participer à une bagarre dans un bar, parce que son visage était recouvert du sang menstruel de Lilith avec qui il venait d'avoir une relation sexuelle. Lysol souhaite se venger de la jeune femme blanche et demander une « récompense » pour son « trauma émotionnel » (Barnaby, p. 68). L'action de Lysol, pendant qu'il raconte son histoire, laisse entendre qu'il va utiliser la drogue d'une quelconque manière pour avoir une relation sexuelle⁴¹, ce qu'il affirme avoir l'intention de faire à quelques reprises. Lilith, qui a été mordu (dévoilé précédemment à la scène 47), se transforme pendant la relation et arrache le pénis de Lysol. C'est à partir de ce moment, que Lysol décide de détruire le camp en y introduisant Lilith ce qui causera la mort de son père et la séparation finale avec sa famille :

LYSOL (CONT'D)
It's obvious now, us or them.

JOSEPH
Jesus Christ have you finally
fucking lost it, there is no us or
them, there's just us. The whole
world has died and we still have
our family. [...]

LYSOL (CONT'D)
I'm sorry...[...] I have no family.
(Barnaby, p. 70)

⁴⁰ « All right dad » affirme Joseph devant Joss, surprise de l'utilisation du terme pour qualifier Traylor, « Dad? [...] It's a brave new world » réplique-t-elle (Barnaby, p. 60).

⁴¹ Ce n'est pas explicitement écrit, mais il est suggéré que Lysol souhaite échanger de la drogue à Lilith contre une fellation. Dans un autre passage, il affirme « I could probably swap a blow job for this... it's cherry flavor. » (Barnaby, p. 38) Il est également suggéré qu'il souhaite droguer Lilith afin d'abuser d'elle sans son consentement. Lorsque Joseph lui demande pourquoi il dissout la drogue dans une bière, Lysol répond : « Because I don't think she'll be down for everything I have on the menu. » (Barnaby, p. 68)

Ce qui « tombe » du vivant, pour revenir sur les formes de l'abjection développées par Kristeva et abordées au premier chapitre, dans le cas du personnage de Lysol, c'est Alan, expulsé de perte en perte : perte de sa mère, de son père et de son frère qu'il ne reconnaît plus, perte de sa capacité à avoir une famille. La société blanche, qui représente son objet phobique en raison des actions qui l'ont exilé de sa famille, constitue ce qui le « précède et le possède », l'abject.

Les fondements de l'identité de Lysol reposent donc sur la perte inaugurale de sa famille qui évoque plus largement un processus d'exil, ou « démembrement », qui coupe les membres des communautés de leur identité de peuple autochtone, de leurs histoires et de ce qui les relie à leurs familles, leurs terres, leurs langues et leurs cultures. Lysol met en danger le camp en reproduisant les actions génocidaires qui ont été commises envers les peuples autochtones : « What I did was gonna happen anyway because of what they did! » (Barnaby, p. 89), réplique Lysol en pointant l'église où il a emprisonné les dernières personnes blanches que Moon s'apprête à brûler « in old familiar ways » (p. 86). À ce moment-là, Lysol souffre de ses blessures et la description évoque l'idée de l'enfouissement complet dans une forme de pollution : « Lysol limps from out of the smog and smoke amongst the hell of machines and bodies, cloaked against the air born embers and ash with a dirty tarp. His scythe still bares him up » (p. 87). Lysol réplique ensuite à Joss, lorsqu'elle le menace : « I'm already dead, whatchoos gonna do to me » (p. 89). En effet, Lysol est arrivé au terme de sa déconnexion avec Alan et de l'exil de sa famille, il est donc ce sujet tombé dans l'abject. Il est laissé aux Zeds par Gisigu et Joseph, qui a survécu : « they both turn and leave Lysol for the ghouls. They begin to tear him apart. Limbs, entrails and all » (Barnaby, p. 91). Ici, plutôt qu'élaborer une longue énumération *gore* la mort de Lysol, le scénario s'arrête à deux phrases concises comme pour exprimer qu'il n'y a plus d'ambiguïté entourant Lysol.

2.3 Représenter le démembrement identitaire collectif par le démembrement des corps

« Turns out immune to the plague doesn't mean immune to being eaten ali[ve] » (Barnaby, p. 46), affirme James, l'une des membres Red Crow du camp. Ce qui menace les Red Crows n'est donc pas de devenir un Zed, mais plutôt le risque d'être dévoré. L'objet, que représente le Zed en lien avec la figure du zombie et le contexte colonial, symbolise pour le sujet Red Crow l'abject du corps altéré, pollué et démembré, un corps qui s'étend à la notion de collectivité et à celle de territoire. L'abjection qui possède Lysol illustre l'horreur de l'arrachement à la communauté et à la famille. Les descriptions des premières manifestations, que nous avons explorées dans la première section du présent chapitre, soulignent cet aspect de l'abject à partir de la confrontation des personnages avec la figure du zombie ou de sa révélation dans l'intrigue.

Ces propriétés symboliques contribuent à la « façon de voir » et « d'appeler » le sentiment d'horreur chez les lectureuses par l'élaboration d'images mentales, sensorielles et sonores, un aspect que nous examinerons plus en détail à présent.

La notion d'abjection, qui correspond à une expérience *médiate* et imaginaire organisée par des procédés et stratégies énonciatives, est coextensive de l'ordre symbolique et dépend des propriétés fondamentales qui structurent l'intrigue et l'univers de *Blood Quantum*. L'effet de l'horreur dans le scénario de Barnaby repose sur une approche de l'excessif qui exploite les figures stylistiques de l'énumération et de la répétition des champs sémantiques de l'organicité et de l'ordure ce qui « donne à voir » la figure du zombie dans le regard des personnages et au regard des lectureuses. De manière similaire, cette stratégie se manifeste dans la transmission narrative des scènes où le sujet et l'objet entrent en confrontation. L'image mentale évoquée lors de ces scènes, une image qui émerge « sur la surface du texte » et « suffisamment forte et impressionnante pour horrifier » (Mellier, 1999, p. 163 ; voir notre section intitulée « Lire les éléments et les formes de l'abjection »), produit une rupture des frontières du système symbolique, ce qui a pour effet de rendre ambivalente les distinctions qui structurent les catégories par la représentation des types de corps. En ce sens, la façon de raconter suggère un désordre entre les corps des Red Crows et le corps du zombie. Selon nous, trois scènes du scénario évoquent plus précisément l'idée de l'ambivalence. D'abord, lorsque la femme enceinte de Shooker à la scène 27 s'attaque aux hommes : « The woman pops up in the doorway, Traylor's blood coming from her mouth, red mess across a wet t shirt. » (Barnaby, p. 30), « Her matted hair shakes as she takes another piece out of Shooker, his hands push weak off her shoulders, sliding off the film of grime and blood. » (*Id.*) La scène se termine sur une intégration de la lumière, insinuant l'effet d'un stroboscope, pour segmenter la vision : « Traylor brings the butt of the gun down on her head, over and again, the skull comes apart chunky ugly, the cruiser's cherries light the scene red disco horror show, brain grey blue. Seconds go by dream scape slow. John spits blood, reality comes crashing back in hyper over crank. » (*Id.*) Ensuite, à la scène 80, lorsque le camp est envahi par les Zeds et que les survivant-es tentent de fuir, l'image de la confrontation évoque l'idée d'une masse uniforme :

Reality slows down for Joss, things flutter to a near stand still. Traylor's screams like an airplane falling out the sky.

She fights and claws to wrestle Traylor away from ZED. The ghouls grab hold of her instead. Gisigu materializes beside her.

He pulls her away from a sea of hands. She has the cuff of Traylor's shirt in her hand.

(Barnaby, p. 84)

Puis, dans la scène 95, lorsque Gisigu empêche les Zeds de passer pour permettre aux autres de fuir :

Corpses fall in.

The old man maims and dismembers. Blood and limbs fly.

Between hard slices the old man slips into nanosecond pauses,
poised in the tail end of strikes, extremities cart wheeling away from the
end of his blade.

The dead miss him again and again. Clumsy in their rot.

The old man holds his ground. Pools of blood sopping at his boots.
Innumerable and unrecognizable corpses, chopped up and still wriggling,
float on the water around him.

An arm rests at his feet. The old man kicks it away with his
boot.

He looks up, for every corpse dropped another seems to have takes its place.

(Barnaby, p. 94)

Dans ces scènes, l'énonciation crée un effet d'empilement de sécrétions et d'organes construisant une situation de vision particulière et confuse. Ces scènes ont en commun une représentation de l'action qui varie entre le démembrement des personnes vivantes et le démembrement des Zeds, créant un envahissement de l'espace imaginaire du texte. Les descriptions évoquent également une temporalité particulière de la situation en indiquant un ralentissement du temps telles que « Seconds go by dream scape slow », « Reality slows down for Joss », « the old man slips into nanosecond pauses ». Ces indications insistent sur les motifs *gore* du sang et des organes renforcés par la découpe des didascalies en petits segments et phrases courtes qui affectent le rythme de lecture. Cette stratégie narrative invite à s'attarder sur chaque image individuelle des corps dans une séquence précise. Le thème de l'abject du démembrement intègre de la sorte le processus de figuration des moments de confrontation et insiste sur l'effet d'empilement où chaque corps qui tombe est remplacé par un autre (« for every corpse dropped another seems to have takes its place », tel que cité ci-dessus). Ainsi, ces scènes suscitent les émotions du dégoût (l'explosion des corps et des excréments), de l'ambivalence (rupture des distinctions) et les sensations de douleur de l'arrachement et de la claustrophobie, voire d'étouffement dans un espace (imaginaire) qui se restreint, car envahi.

2.3.1 La corporéité opaque d'un regard autochtone

En prenant appui sur les travaux du théoricien littéraire Pierre Ouellet, la « façon de voir ou de dire » (Ouellet, 2000, p. 16) que met en scène le texte de Jeff Barnaby engendre une expérience perceptive et virtuelle liée au scénario *Blood Quantum*, dont l'écriture présente la volonté de cultiver le sentiment d'horreur en utilisant des codes liés à la figure du zombie et à l'esthétique *gore*. Ces éléments reflètent et interagissent avec les conditions de l'écriture, en particulier le rapport aux peurs contemporaines, sociales et culturelles. Le travail imaginaire qui est proposé amène dès lors à interroger la dimension collective de ce qui se donne à voir de manière pragmatique et dans quelle perspective les scènes effrayantes « tirent leur statut proprement phénoménal » (Ouellet, 2000, p. 23). Le truchement de la représentation, que nous avons soulevé dans les scènes précédentes, insiste sur le sentiment de peur du démembrement et de la contamination, entre le vécu des personnages et l'expérience sensible du texte en présence.

Blood Quantum s'adresse à un lectorat familiarisé avec les références et les codes du genre de l'horreur et de la figure du zombie popularisée par la culture occidentale et le cinéma d'Hollywood. Le scénario de Barnaby fait référence à divers motifs. On retrouve par exemple les symboles de la guerre du Vietnam dont il est question dans les films de Romero ; le personnage du « sage » au Katana (*Resident Evil*, *World war Z*, *The Walking Dead*) ; une figure d'autorité locale comme le Shérif (*Night of the Living dead*, *The Walking Dead*). Mais encore, la nomenclature « Zed », une contraction du mot « zombified », et l'emploi dans les didascalies du terme « ghoul », utilisé par Romero dans le scénario de *Night of the Living Dead*, évoque une volonté d'inscrire *Blood Quantum* dans une relation avec d'autres œuvres de fiction de zombie afin de jouer de son sens commun. Romero s'est lui aussi concentré dans son univers scénaristique et cinématographique sur les interactions sociales, politiques et psychologiques. Ses films explorent les tensions au sein de groupe survivant à l'infection, les dangers de certains comportements et les défis moraux posés par l'apocalypse. Ainsi, *Blood Quantum* implique un type de lecture qui découle de la dimension collective des fictions de zombie et des enjeux qui lui sont rattachés en ajoutant la valeur centrale de l'expérience et du point de vue de la communauté des Red Crows en tant que groupe autochtone.

Le prologue, que nous avons examiné dans la première section de ce chapitre, témoigne de la centralité de l'expérience du regard autochtone sur l'effet de peur que le scénario orchestre en rappelant notamment la limite par le regard et le corps de Joseph. Un lectorat « Blancs » « n'entre pas » dans l'univers de la « réserve » avec son propre regard, une métaphore qui nous est évoquée par la perturbation

des phares de la voiture. Plutôt, il est invité à un regard initiatique⁴² sur les conséquences du colonialisme compris « avec et par » le spectre des fictions de zombies où la figure principale représente cet être colonial à la consommation insatiable. Le point de vue est donc celui du sujet autochtone puisque le récit se concentre sur la communauté et la famille, ce qui permet d'aborder les angoisses culturelles et identitaires. Le regard autochtone interroge une manière de se regarder et de se concevoir dans l'absence d'une opposition et d'une influence extérieure. En ce sens, les didascalies décrivant les actions mettent en scène un certain regard justifié par la présence physique ou l'état psychologique des personnages principaux : pendant les confrontations « Reality slows down for Joss, things flutter to a near stand still. » (Barnaby, p. 84), « [Gisigu] looks up, for every corpse dropped another seems to have takes its place. » (p. 95) ; au pont de la réserve « The panorama of the adjacent town to the reserve shows flames and smoke; beacons of destruction wisping off into the sky. Joseph stands beside her and takes in the view. » (p. 37) ; à la première manifestation « [Gisigu] jerks his hand back, startled by something inside the fish. What looks like a finger juts out from the slit and slithers back into the cut, Gisigu lurches back in disgust. » (p. 3) Chaque présence d'un personnage à travers le récit insiste sur la centralité du corps pour la compréhension de cet univers ou, autrement dit, insiste sur l'idée qui fait écho à l'analyse d'Isabelle St-Amand « d'une corporéité opaque qui regarde ». Du reste, l'utilisation de verbes de perception qui suggèrent l'idée d'un regard omniscient ou impersonnel en convoquant les pronoms « on » et « nous » (« we »), ou encore l'emploi de dispositifs textuels comme « la caméra » ou « le spectateur », est quasiment absent du texte de *Blood Quantum*. Cette absence renforce l'idée d'un foyer narratif imprégné d'une présence « physique » et « concrète » qui génère et investie ce monde de la fiction.

2.3.2 Réflexions sur les angoisses climatiques et la déconnection au territoire

En somme, cette perspective textuelle particulière qui implique les corps autochtones, qu'ils soient individuels, collectifs ou liés au territoire, ouvre des réflexions portant sur des aspects de l'identité en lien avec les défis climatiques et les questions de perte ou de transformation territoriale. Comme le personnage de Moon mentionne en formulant l'hypothèse de l'apparition des Zeds, la Terre est un animal « living and breathing »/(MI'GMAQ) White men don't understand this » et que « (MI'GMAQ) Maybe the

⁴² Notre perspective sur le regard entre en lien avec les théories portant sur le *gaze*. Ces théories examinent comment les œuvres visuelles, telles que les films, façonnent des représentations de groupes minoritaires selon des structures d'oppression qui perpétuent ou reproduisent les inégalités. Le scénario *Blood Quantum* pointe le *White gaze*, notamment en évoquant l'image du *Face to Face*, autant qu'il le détourne par l'ironie. Par ailleurs, la blancheur des yeux du motif du zombie dans *Blood Quantum* est représentative du *White gaze*.

earth just forgot about us » (Barnaby, p.68). La réplique divise par les langues de l'anglais et du mi'gmaq ce qui concerne chacune des catégories. Il laisse entendre une vengeance contre la maltraitance qui concerne la société blanche et le sort qui l'attend, mais aussi laisse entrevoir une vision holistique de la nature dont les Red Crows font partie intégrante, sans prééminence sur les animaux ni tout ce qui constitue l'écosystème dans lequel la communauté peut survivre, car certains animaux sont victimes du virus — ou permette de le propager — alors que d'autres, dont l'orignal et le cerf, sont immunisés au même titre que les Red Crows.

Plusieurs études, dont les études intersectionnelles, ont exploré des liens entre la crise climatique et le mode de pensée colonial axé sur l'exploitation et l'appropriation des ressources naturelles, la surconsommation et la production de déchets contribuant à la pollution et à la dégradation de l'environnement, le déplacement de populations en raison de l'expansion qui contribue à l'extinction des animaux. Ce sont des enjeux qui rejoignent les événements de Listiguj (1981) ou de la Crise d'Oka (1990), que nous avons évoqués précédemment, qui impliquent des conflits en lien avec une défense du territoire et de son écosystème intégrant les notions de l'identité de certaines communautés⁴³. Bonita Lawrence, dans l'étude que nous avons convoquée plus tôt, explique ceci :

Individual identity is always being negotiated in relation to collective identity, and in the face of an external, colonizing society. In both Canada and the United States, bodies of law defining and controlling Indianness have for years distorted and disrupted older Indigenous ways of identifying the self in relation not only to collective identity, but to the Land. (2004, p. 1)

Puis, elle ajoute :

The need of settler nations to attempt to erase the world-views of the Indigenous peoples whose territories they claim, not only by erasing knowledge of self through identity legislation, but through destroying access to the cultural and historical knowledge of self contained in the land. (p. 39)

À notre connaissance, peu d'études à ce jour documentent les effets des changements climatiques sur un ensemble varié de communautés autochtones à travers le monde puisque chaque expérience diffère l'une de l'autre. Au Québec, la situation des populations Inuit et Nitassinan (Innu) est la plus documentée, puisque la majorité des populations habitent le Nord circumpolaire et sont affectées par le réchauffement

⁴³ Les luttes autochtones rejoignent parfois les revendications environnementalistes, mais ne sont pas systématiquement reliées. Les contextes de défense du territoire ne sont pas les mêmes.

et les modifications drastiques du territoire. Le documentaire *Lament for the Land* (2014) et les articles « Ecophobia, Reverential Eco-fear, and Indigenous Worldviews » (2019), « Food insecurity among Inuit women exacerbated by socioeconomic stresses and climate change » (2010) et « “From this Place and of this Place” : Climate Change, Sense of Place, and Health in Nunatsiavut, Canada » (2012) abordent, entre autres, le sentiment d’anxiété relié à ce phénomène en lien avec l’appartenance à la collectivité. L’étude intitulée « Ecological Grief as a Mental Health Response to Climate Change-Related Loss » (2018), explique à propos des communautés Inuit :

Gradual and cumulative losses in the physical environment can also invoke complex grief responses due to the various personal and collective meanings attached to them. For example, research with the five Inuit communities of Nunatsiavut, Labrador, Canada, identified that many Inuit experienced ecological grief related to changes witnessed on the land. This grief emerged from the loss of the ability to travel on the land and ice for food and for participating in health-sustaining land-based activities such as hunting and fishing, and deep concern around how to feed one’s family and continue to live a traditional Inuit life. This grief also emerged from the disruption to sense of place and connection to the land, and was often accompanied by strong emotional reactions, such as anger, sadness, frustration, anxiety, distress, hopelessness, depression and despair. (Cunsolo, 2018, p. 277)

L’étude dévoile également le sentiment de séparation entre les générations où les aîné-es ne peuvent plus transmettre les connaissances historiques du territoire nordique et les manières d’habiter et de vivre le territoire, de pratiquer culturellement et collectivement son environnement : « Inuit are people of the sea ice. If there is no more sea ice, how can we be people of the sea ice? » affirme un répondant dans le documentaire *Attutauniujut Nunami (Lament for the Land, 2014)*. Ainsi, cette reconnaissance de la peur des Inuit nous permet de tisser des liens avec l’idée du démembrement « from their past and therefore from their futures » qu’exprimait Bonita Lawrence au sujet du « blood quantum ».

Le scénario *Blood Quantum*, à travers les processus de figuration qui permettent le travail imaginaire et l’expérience de la perception du texte, évoque les réponses émotionnelles qui émergent de la déconnexion et de l’arrachement à une identité individuelle négociée avec la collectivité et reliée au territoire. Cette peur contemporaine, que l’on peut nommer de l’écoanxiété, renvoie à l’idée de l’abandon de la Terre qu’exprime Moon. Il s’agit d’un sentiment d’impuissance devant le désastre naturel, évoqué en particulier au point culminant du récit, où la masse de zombies devient une force de la nature inévitable : « [Joss] looks down at the blood on her hands, off to the end of the deck. A jumble of dead bodies drain red into the river, some still crawl forward. Coming out the church, they come in hoards, a stream of undead. » (Barnaby, p. 92) Le scénario évoque l’horreur de l’abandon du territoire et l’abject de

l'exil identitaire qui en découle. Les scènes de confrontation invitent à ressentir l'abject du « démembrement » qui apparaît avec les changements climatiques en lien avec le « démembrement » causé par la colonisation.

CHAPITRE 3

LE « REGARD PARTICULIER » DES AFFAMÉ-ES

Souvent dans les films d'horreur, tu te retrouves en forêt, tu marches tranquillement et tu sais que la tension arrive et à ce moment, le piano part. Mais que je sache, quand tu marches dans la forêt, il n'y a personne derrière un arbre qui se mette à pianoter. (rire) Les silences et les bruits de la forêt sont beaucoup plus apeurants selon moi.

– Robin Aubert
(Audebert, 2018)

3.1 Territoire naturel et territoire humain : quand l'horreur pointe la limite

Le scénario *Les Affamés* de Robin Aubert, fait apparaître la figure du zombie dans le prologue où la Narratrice, en tant que personnage du récit, raconte en voix off l'histoire de la conversation entre la Terre et sa planète cousine. La didascalie suggère un contraste entre l'activité humaine dans l'autodrome de région où « [à] travers la fumée noire des *stocks cars*, la foule applaudit » (Aubert, p. 1) et le mythe superposé « [s]ur cette image » (*Id.*) par « une voix de femme [qui] se fait entendre » (*Id.*). Les motifs de la fumée noire et du bruit des moteurs qui « défonce les tympans » (*Id.*) évoquent, par analogie, ce qui rend malade la Terre : la pollution provenant de l'activité humaine. C'est précisément dans ce contexte qu'est révélée la première transformation d'une humaine en Affamée. À l'extérieur de l'autodrome se trouve un couple qui s'embrasse :

Une jeune femme les observe un peu plus loin. Le pilote l'aperçoit et interrompt l'embrassade.
[...]
La jeune femme a un regard particulier. On perçoit son oreille gauche couverte de sang séché. Le sang se poursuit derrière sa nuque. Elle se met à courir vers eux, saute sur la femme et lui arrache un morceau de chair entre l'épaule et le cou. Giclée de sang. Cris. NOIR FRANC.
(Aubert, p. 1-2)

L'Affamée est ici décrite dans une position d'observation et de fixation ce qui renforce l'effet de suspense qui persiste jusqu'à l'attaque contre les personnes humaines. L'attente dans l'anticipation a notamment pour résultat d'accentuer la posture du « regard particulier » chez le motif du zombie qui est le seul détail évoqué dans le texte sur son apparence. La mention de la coulée de sang derrière l'oreille et sur la nuque participe à l'effet d'inquiétude sans dévoiler toutefois la source. L'utilisation de l'expression « on perçoit » à l'endroit des lectureuses souligne un acte perceptif sans spécifier son intensité. Ainsi, cette première

manifestation souligne un mode de représentation épuré qui donne à lire très peu de caractéristique physique de l’Affamé-e et joue plutôt sur l’impact visuel du regard et sur l’anticipation du mouvement.

À la suite du prologue s’enchaînent quelques scènes marquées par des ellipses qui signalent un passage du temps à travers les saisons (automne, hiver, été). La deuxième scène du scénario évoque un saut temporel depuis l’automne et introduit, en hiver, les personnages de Pauline et Thérèse près d’un champ. La description mentionne peu de caractéristiques des femmes, mais évoque qu’« on sent qu’elles sont des travailleuses de la terre, et que le vent a durci leur peau » (Aubert, p. 2). Thérèse tient alors un canon de fusil « pointé vers quelque chose qui beugle au fond du hangar » (*Id.*) :

Temps. On entend toujours râler la bête. Thérèse hoche la tête, désolée.

THÉRÈSE

35 ans. 35 ans à me désâmer pour lui,
pis c’est de même qu’y me remercie.

Elle met son œil dans la mire, prête à tirer. On découvre la chose. C’est un homme dans la soixantaine. La silhouette se met à hurler d’une voix aigüe, surhumaine.

Plan large du hangar. Coup de feu.

Plan moyen du hangar. Bruit de scie à chaîne.

(Aubert, p. 2-3)

Dans cet extrait, l’Affamé, à nouveau très peu décrit physiquement, est introduit par l’image sonore qui occupe une place prépondérante dans l’espace imaginaire de la scène. Cette entité, nommée alternativement de « bête », d’« homme », de « chose » et de « silhouette », apparaît quasi intangible, presque fantomatique, alors qu’on insiste sur son cri et son râle. À d’autres moments dans le texte, les bruits que font les Affamé-es sont qualifiés de « hurlement de chacal » (p. 40), de « hyènes enragées » (p. 92), de beuglement ou de grognement ce qui renforce par le champ lexical de l’animalité et la représentation du territoire naturel que côtoie la figure du zombie.

Qui plus est, les bruits provenant du motif du zombie sont interrompus par des bruits de coup de feu et de scie à chaîne qui sous-entendent que la créature est démembrée pour assurer sa « mort »⁴⁴. Il s’en suit la troisième scène qui décrit l’enterrement de l’Affamé où « le son [de la pépène] est trop fort pour entendre quoi que ce soit » (Aubert, p. 3) des paroles que Thérèse adresse à son mari défunt. Le texte

⁴⁴ Selon un usage commun de la figure du zombie souligné au premier chapitre du présent mémoire.

intègre un traitement sonore particulier suggéré comme étant à « entendre » tout au long des scènes. Ce traitement évoque la progression de l'infection dans le récit et donne forme à la dualité des catégories. L'ouïe est ainsi différemment sollicitée à chaque scène où se manifeste une lutte entre les sons émis par les Affamé-es (des sons animaux) et les sons émanant de machines ou d'objets. De la sorte, les premiers bruits proviennent de moteurs assourdissants et de la foule applaudissant (scène 1). Puis, le cri de l'Affamé prend le dessus (scène 2), pour être ensuite interrompu par le son d'un coup de fusil, le bruit de la scie à chaîne et de la pépinière (scène 3). L'enchaînement conduit à l'introduction de la scène 4, en été, où l'ouïe est massivement convoquée par les sons naturels :

Lorsque l'image réapparaît finalement, l'œil du spectateur reçoit une charge de vert sous une lumière crue et directe. Des arbres entassés, formant une forêt dense et mystérieuse. Des feuilles d'un vert inquiétant. Le sifflement strident des insectes enveloppe la scène.

Mouvement de caméra sur une route déserte. Des morceaux de linge lacérés. Un soulier. Des morceaux de linge par terre. Le mouvement se termine sur une voiture qui a piqué du nez dans un fossé, les portes ouvertes. On demeure longuement sur l'image.

(Aubert, p. 3)

L'alternance des sons ajoutée au passage du temps témoigne d'une lutte territoriale que la nature semble « finalement » remporter par le « sifflement strident des insectes » et la charge de vert. La scène 4 ouvre sur l'état du monde en lutte qui correspond au deuxième temps du récit et au « présent » de l'action où le renversement de la société est signifié par les traces visibles de déclin, de chaos et d'altération des objets. La didascalie suggère entre autres la sévérité et l'implacabilité qui évoquent une dimension quasi inéluctable, « surhumaine », des territoires naturels à travers le passage des saisons qui caractérise chaque scène. Ce qui provient de ce territoire forme une menace directe envers les personnes humaines. Cette idée est notamment soulevée par l'expression du vent « qui durcit la peau » de Thérèse et Céline, comme si la Terre avait altéré leur corps. L'atmosphère menaçante provenant des motifs naturels du deuxième temps du récit s'étend également au « spectateur », dont l'œil, qui implique le regard imaginé du foyer narratif, est saisi par une « charge de vert sous une lumière crue et directe » (Aubert, p. 3). La scène installe ainsi une frontière par la forêt dense qui confronte les sens de l'ouïe et de la vue mettant en relief les limites implacables du territoire naturel devant le territoire humain.

En outre, ce qui ressort de ces premières représentations de la figure du zombie est une quasi-invisibilité du motif où l'épuration de la description du corps physique met en scène une figure monstrueuse plus près de l'imaginaire du double, dont l'étrangeté apparaît dans le regard et le comportement animal. Par

ailleurs, Ti-Cul, à la scène 7, libère son cheval et mentionne, alors que l'animal s'enlise dans la forêt : « Tout seul, tu vas t'en sortir. C'est pas toi qui veulent » (*Id.*), soulignant par cette réplique que les animaux ne sont pas les victimes des Affamé-es, ni ne transportent le virus. L'histoire évoque l'extermination précise du groupe « nommé humain » : « un virus pour en contrer un autre » (Aubert, p. 1), « Mère, père, fils, ami, name it. Pour vue que ce soit de la chair humaine », exprime le personnage de Bonin (p. 18). L'idée de dualité qui apparaît à travers la succession d'ellipses temporelles, de sons et d'images insiste sur la tension devant la confrontation entre ce qui correspond à l'une et l'autre des catégories symboliques des survivant-es et de la Terre. *Les Affamés* installe ainsi le moment de l'histoire dans un espace-temps qui correspond au temps de l'abjection, dans le sens où il s'agit d'un espace-temps, d'une zone « horridique », produit par la limite en tension. Du reste, le scénario aborde des thèmes ou des éléments liés aux modes de pensée judéo-chrétiens qui ont exercé une influence considérable sur les références symboliques de l'identité culturelle québécoise. L'appartenance culturelle du texte, ainsi que l'appartenance identitaire des protagonistes, est évoquée à travers l'utilisation linguistique du français québécois et de sa sonorité particulière dans les dialogues et par l'emploi d'expressions régionales variées telles que « désâmer », l'intégration de sacres tels que « décâlisser » ou « bout de criss » dérivés du vocabulaire religieux.

L'idée de la division entre la nature et la culture dans la pensée occidentale peut être retracée à différentes époques de l'histoire intellectuelle et a évolué en réponse à des contextes culturels et sociaux. On retrouve cet ordre symbolique jusqu'à l'Antiquité grecque et Platon qui, dans ses dialogues, aborde souvent la dichotomie entre le monde des idées et le monde sensible. L'œuvre de René Descartes, en particulier le « Discours de la méthode » de 1637, a introduit la séparation entre le corps (nature) et l'esprit (culture) à la Renaissance. La philosophie des Lumières a souligné la rationalité humaine comme une distinction entre la nature (considérée comme brute et irrationnelle) et la culture (associée à la raison et à la civilisation). Puis, l'émergence de la révolution industrielle a renforcé la séparation entre l'humanité et la nature, avec l'exploitation accrue des ressources naturelles pour le progrès industriel⁴⁵. Plus précisément, pour Kristeva, qui explore la manière dont la division nature/culture intègre l'horreur représentée dans les textes des auteurs de son corpus, l'abject, formulé dans ce mode de pensée,

nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'*animal*. Ainsi, par l'abjection, les sociétés [anciennes de l'histoire occidentale] ont balisé une

⁴⁵ Plusieurs théories, relevant entre autres des études postcoloniales, féministes ou intersectionnelles, ont examiné la manière dont ces divisions symboliques de la pensée occidentale ont servi à justifier les structures de pouvoir en place, la hiérarchie sociale et la discrimination envers certains groupes, y compris les Premiers Peuples.

zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe (1980, p. 20, souligné dans le texte).

Or, dans l'univers du scénario *Les Affamés*, le meurtre représente un motif distinctif du zombie qui entre en corrélation avec les motivations de la Terre qui sourit « malicieusement » et crée un virus pour en tuer un autre. Les survivant·es, exilé·es dans un état du monde repris par la nature, doivent errer dans le domaine de l'Affamé·e où iels sont confronté·es au fait de tuer ou d'être tué·e : « Quand tu te lèves un matin pis la première affaire que tu fais, c'est tuer quelqu'un, c'est parce que l'monde a changé » (Aubert, p. 83), réplique Thérèse à Bonin qui « reçoit la phrase comme un couteau au ventre » (*Id.*). Être pousser au meurtre de leurs proches ou par leurs proches transformés dévoile en ce sens une transgression des limites entre catégorie du système symbolique provoquant le « désâmemant » d'une personne. Kristeva précise d'ailleurs que dans le mode de pensée judéo-chrétien « [l']abjection est bordée de meurtre, le meurtre est freiné par l'abjection » (1980, p. 176).

3.1.1 L'humanité des objets

L'une des caractéristiques distinctives du motif du zombie dans le scénario de Robin Aubert, qui se démarque des modalités conventionnelles associées de la figure du zombie, est l'action d'empiler des objets en grandes ou petites tours. Voici un extrait où Bonin en découvre une :

De l'autre versant, au bas du vallon, il aperçoit une drôle de sculpture de la forme d'une pyramide. Des morceaux de bois entassés les uns sur les autres, tel un grand feu, sorte de totem géant. Planches, retailles, branches, TV, bois morts, souches. La sculpture est tordue et improbable. Plusieurs Affamés fixent la structure, impassibles. D'autres gravissent le vallon avec des objets dans les mains. Morceaux de bois, meubles, lampes, chaises. Il y en a qui sont torsés nus, le corps ensanglanté. D'autres en vêtements de travail.

(Aubert, p. 43)

Le scénario ne révèle pas explicitement la fonction de ces sculptures, mais il nous semble s'en présenter deux. La première fonction évoque la dimension sacrée du temple auquel renvoie l'utilisation de termes tels que « pyramide », « totem », ou dans d'autres passages, par les descriptions d'un « sphinx invraisemblable » (Aubert, p. 98), une « structure primale » (*Id.*) et un « petit monument » (p. 30). Devant ces sculptures, les Affamé·es se rassemblent « cordés en rangées distinctes comme s'ils priaient devant l'immense totem » (Aubert, p. 69) souligne un autre énoncé. L'aspect religieux du comportement des Affamé·es devant ces tours évoque la construction d'un temple qui fait coexister la ruine de la société

« primordiale » et le nouvel ordre du monde. *Le sacré et le profane* de Mircea Eliade (1965) parcourt notamment les notions de sacrifice et de transfert⁴⁶ qui forment le point de rupture entre les ordres « cosmogoniques⁴⁷ ». L'espace des sculptures d'objets concrétise un espace de seuil qui marque aussi bien « la délimitation entre le “dehors” et le “dedans” que la possibilité de passage », explique Eliade à propos de la fonction du temple (Eliade, 1965, p. 153). Autrement dit, cet espace symbolise un lieu de passage d'humain·e à Affamé·e ce qui nous amène à la deuxième fonction que présente selon nous les tours : un piège et un « barrage » (Aubert, p. 69) délimitant les territoires pour les survivant·es qui pourraient être attiré·es par les objets essentiels à la survie ou par les objets significatifs qui pourraient s'y retrouver.

En effet, plusieurs protagonistes gardent avec eux des objets qui représentent leurs identités ou leurs regrets. Le scénario souligne comment l'identité est construite par rapport à ce que les personnages possèdent ce qui met l'accent sur leur fonction symbolique identitaire au sein du texte. Cela est évoqué, par exemple, lorsque Tania explique à Zoé qu'elle transporte un accordéon rouge « Parce que c'est tout ce qui [lui] reste de [s]on autre vie. » (Aubert, p. 84) ; par Bonin qui garde la tasse Mickey Mouse de Vézina en souvenir de lui (p. 38) ou encore, par Zoé qui hésite à porter un manteau parce qu'il s'agit d'un manteau pour garçon (p. 53). En ce sens, l'interprétation qu'ont les protagonistes les un·es des autres, ainsi que l'interprétation qu'en ont les lectrices, passe également par les objets donnés à voir qui tracent les contours de leurs identités comme dans cet extrait :

Ils n'ont pas l'air d'avoir grand-chose à se dire. Tania scrute les lieux. Des cadres aux murs. Des photos de bluesman et de Jazzman. Django Reinhardt, The Mills brothers, Townes Van Zandt, Charlie Patton. Dans un autre cadre, une photo prise sur la galerie d'une maison de campagne. Deux amis. Bonin et Vézina. Un jeune garçon de 6-7 ainsi que la grand-mère de l'enfant. On reconnaît Thérèse.

(Aubert, p. 36)

⁴⁶ Sur le transfert : « une “construction” (maison, temple, ouvrage technique, etc.) doit être animée, recevoir à la fois une vie et une âme. Le “transfert” de l'âme n'est possible que par la voie d'un sacrifice sanglant. L'histoire des religions, l'ethnologie, le folklore connaissent d'innombrables formes de sacrifices de construction, de sacrifices sanglants ou symboliques au bénéfice d'une construction » (Eliade, 1965, p. 51).

⁴⁷ L'idée d'un nouvel ordre cosmogonique est entre autres renforcée par le mythe de la Narratrice qui affirme « que parmi toutes les histoires, il n'y en a qu'une seule qui soit vraie » (Aubert, p. 44). Cette phrase entre en lien avec la fonction du mythe selon Eliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps [...] Une fois “dit”, c'est-à-dire révélé, le mythe devient vérité apodictique : il fonde la vérité absolue » (Eliade, 1965, p. 82).

Tous les objets « d'avant » forment un motif et un thème récurrent du texte dans lequel les personnages se retrouvent coincés, car ces traces matérielles sont coupées de toutes possibilités de « significations »⁴⁸. Chaque personne, dans cette conception symbolique, est représentée par un objet inanimé de consommation et de collection. Cette réplique de Bonin : « je sais pas si c'est la fatigue... je les vois plus... j't'obligé de sortir une photo pour me rappeler leur visage » (Aubert, p. 8) renforce d'ailleurs l'idée de l'objectivation du passé, un passé qui n'existe dès lors que dans la trace d'un objet visible dans le présent.

3.2 La valeur du regard dans les rapports interpersonnels et dans la transmission narrative

Dans *Les Affamés*, la construction esthétique de la figure du zombie met l'accent sur la ressemblance à la personne humaine qui constitue l'une des caractéristiques premières de sa figuration dans le texte contrairement, par exemple, au scénario *Blood Quantum* qui mise sur l'esthétique du corps de son motif du zombie. Ce faisant, la transformation entre personnes humaines et l'Affamé-e se manifeste principalement dans le regard « particulier ». Le nom *regard* et le verbe d'action *regarder* sont utilisés à plusieurs reprises dans les didascalies pour exprimer l'état des survivant-es ou de l'Affamé-e qui observent. Les locutions particulières qui utilisent l'« œil », les « yeux » ou le « regard » reflètent l'émotivité sans que les personnages aient à l'exprimer verbalement. Par exemple, la mère de Ti-Cul « lui lance un dernier regard, plein d'amour » avant de mourir (Aubert, p. 4), Ti-Cul « regarde [son cheval] disparaître avec tristesse » (p. 5), « Tania le regarde, décontenancée, et réalise qu'elle est pognée avec lui » (p. 41), ou encore, « Pauline et Thérèse se jettent un regard » (p. 25) devant Céline qui leur annonce n'avoir rencontré aucun-es survivant-es sur son chemin. Les premiers exemples utilisent le nom « regard » accompagné d'un adjectif qui précise le sentiment des personnages qui se regardent et l'utilisation de l'expression « se jeter un regard » représente l'idée d'un sentiment, ici d'inquiétude, qui est communiquée entre les deux femmes. Cette utilisation précise de la transmission narrative engendre une certaine valeur symbolique qui s'installe dans le motif visuel de l'œil et du regard.

⁴⁸ Nous nous inspirons de l'analyse de Francis Langevin qui étudie la représentation des régions québécoises. Il explique à propos du film réalisé par Robin Aubert à partir du scénario aujourd'hui à l'étude : « [p]erpétuellement coincé dans un réseau de traces matérielles et immatérielles qui ne signifient plus rien parce qu'elles sont coupées de toute potentialité d'animation, sinon de signification, chacun des survivants est tour à tour arraché violemment à ses origines : parents, amoureux, enfants, famille appartiennent au passé, au même passé que ces objets démanchés » (Langevin, 2019, p. 32). Nous ne citons pas directement ce passage dans le texte, car, bien que notre interprétation soit similaire, nous abordons des objets d'étude différents.

Dans son ouvrage théorique intitulé *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiaire* (2010), Liliane Louvel examine la façon dont les éléments visuels s'infiltrant dans le texte littéraire pour susciter une réflexion sur l'impact de l'image sur le texte et, par conséquent, sur les lecteurices. La théoricienne propose d'utiliser l'idée de l'écriture du pictural comme outil d'analyse de texte littéraire, au même titre que la narratologie, afin de rendre compte d'aspects ou de types de discours générés par l'image. Louvel explique qu'il revient aux lecteurices d'être attentif-ves « à ce moment-là du texte, lorsque le langage littéraire fait appel au visuel, comment il y fait appel et ce qu'il en fait. Comment aussi, le visuel donne forme au texte, comment il fait advenir quelque chose du littéraire qu'il ne soupçonne même pas, et qui provoque chez le lecteur un type de lecture/spectacle/événement/"voyure" qui change la donne » (Louvel, 2010⁴⁹). La mention du regard, des yeux ou de l'œil dans les passages descriptifs du scénario, sert d'« outil pictural », au sens où l'entend Louvel, car son utilisation situe le point de vue des lecteurices sur un motif précis dans l'imaginaire, suggérant une attention particulière porter au regard du sujet. Les descriptions rendent compte de l'état émotif des personnages en générant une image qui naît sur le regard plutôt que l'utilisation d'expression plus directe, par exemple, « Pauline et Thérèse sont inquiètes », « Tania réalise qu'elle est pognée avec Bonin », « Ti-Cul est triste ». Cette approche confère au regard une valeur symbolique qui intervient dans le type de lecture. Son utilisation invite à « imaginer » ceux qui regardent, en insistant et en s'attardant dans le texte, lors de la lecture, sur l'image des yeux, afin de rencontrer le monde sensible vécu par les personnages.

En utilisant le regard d'une telle manière, la présence d'un regard imaginé l'investit d'une qualité spécifique qui intègre les catégories du sujet, de l'objet et de l'abject. Parallèlement, l'activité perceptive entre personnages entre en jeu dans la structure du récit et évoque des rapports interpersonnels. Cette particularité du regard du sujet est mise en évidence dans l'évolution de la dynamique relationnelle entre Bonin et Tania. Lors de leur rencontre, les deux protagonistes ont de la difficulté à s'entendre et à communiquer : iels n'ont pas « grand-chose à se dire » indique la didascalie à la scène 53. De même, lorsque Tania raconte à Bonin comment elle s'est fait mordre par un chien et qu'elle réalise qu'elle ne reverra pas sa famille, la réaction de Bonin est décrite comme suit : « On sent dans les yeux doux de Bonin qu'il veut la consoler, mais sa maladresse habituelle fait en sorte qu'il rate sa cible. » (Aubert, p. 24) À partir de l'image des yeux, les lecteurices, comme indiqué par le pronom « on », comprennent et même « ressentent » l'intention affective de Bonin qui échoue à atteindre son objectif, c'est-à-dire transmettre

⁴⁹ Chapitre II (83-110), paragraphe 53. La pagination n'est pas indiquée dans l'ouvrage disponible en ligne.

de l'empathie. Bonin, peu habile dans l'expression de ses sentiments, utilise des plaisanteries pour éviter ses émotions, tandis que Tania est constamment hostile à son égard en raison de ce comportement. Plus loin dans le scénario, à la scène 83, une conversation entre Bonin et Tania intègre un jeu du regard évoquant un refus ou un désir de connexion émotionnelle qui laisse entendre l'évolution de leur relation. Nous avons mis en gras les indices de regard de Bonin et souligné ceux de Tania :

La petite dort sur les genoux de Tania. Bonin vient se coucher à ses côtés.
Il ferme les yeux. Tania le regarde.

TANIA
J'me demande sont où ?
[...]
Ma famille... Sont où tu penses ?

BONIN
En tout cas, j'espère qui sont pas aux
Caraïbes avec un drink din mains,
parce que ça serait chien pour toi.

Il entre-ouvre l'œil, sourire en coin. Elle ne rit pas.

TANIA
Dès qu'on parle le moins de
choses sérieuses, t'évites le sujet.
Pourquoi tu fais ça ?

Il referme les yeux. Temps.

BONIN
Le jour où j'vas arrêter, c'est parce
que je croirai pus à rien.

TANIA
Y'a plus rien à croire de toute façon,
tu l'sais ça. Pourquoi tu joues au con ?

BONIN
Parce que quand je me mets à penser,
je les vois, pis j'ai pas envie de les voir.
[...]
Ça me rappelle ce que j'étais à leurs yeux.
[...]

Tania regarde Bonin qui n'a pas ouvert l'œil.

TANIA
Je dis juste qu'on est capables de
s'attacher à toi sans ça.
[...]

Il ouvre les yeux et la regarde. Elle le regarde aussi, un peu embarrassée.
Elle ferme les yeux.
(Aubert, p. 55-56)

Chaque didascalie qui encadre ce dialogue souligne l'action d'ouvrir ou de fermer les yeux, ainsi qu'une seule expression faciale, le sourire, qui renforce l'idée du jeu, car il sourit et elle ne sourit pas. Dans cette interaction, nous sommes invités à imaginer d'abord Tania, les yeux grands ouverts, cherchant à communiquer avec Bonin qui, quant à lui, garde les yeux fermés jusqu'à la fin où leurs regards se rencontrent. Cette façon d'imaginer l'interaction témoigne de la valeur de l'outil pictural du regard qu'aborde le texte en l'agencant avec la dimension du « sentir ». Bonin affirme notamment que *voir* est une action révélatrice : une prise de conscience par la réplique « je les vois en penser » me regarder et me définir « à leurs yeux ». Cette métaphore renvoie à l'idée que l'identité du sujet est symbolisée par l'œil. Autrement dit, et comme l'exprime Pierre Ouellet à propos de la poésie de Saint-Denys Garneau, la métaphore renvoie à l'idée du « "je" moderne [...] construit sur le modèle de l'"œil", conçu lui-même comme source de la vision et de notre connaissance du réel » (Ouellet, 2000, p. 11). Le sujet du scénario *Les Affamés* est caractérisé ainsi par une relation spécifique à *un* certain regard, celui de l'empathie, qui s'oppose au regard du motif du zombie. De ce fait, le « je » du texte s'associe à l'empathie par l'expression des yeux, une capacité qui « est un arbitre affectif entre le bien et le mal. C'est, entre autres, par elle que se développent nos repères moraux (distinguer l'acceptable de l'inacceptable), ainsi que les sentiments de culpabilité et de remords qui peuvent leur être associés », explique Noémie Larouche (2021, p. 23).

Dans *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Pierre Ouellet catégorise différents verbes de perception tel que *regarder*, *contempler*, *fixer*, *percevoir* ou *voir* pour comprendre comment ces choix lexicaux reflètent une particularité de l'expérience perceptive dans les récits. Il distingue le sens et les valeurs modales et aspectuelles de différents verbes à travers des opérations de quantifications de Qualité (influence sur nos sens : anticipation, affect, intention) et de Quantité (dimension spatio-temporelle de notre connaissance intuitive des objets : mesure, lieu, position) sur l'objet perçu, l'acte percevant et l'espace-temps. Ainsi, plusieurs verbes peuvent être utilisés pour décrire un même acte perceptif sur un même objet, exprimant différentes significations selon les propriétés discursives et linguistiques d'une communauté. À titre d'exemple, Pierre Ouellet explique que dans les expressions « je fixe l'horizon » ou « je contemple l'horizon », la valeur de l'activité perceptive varie en termes de Qualité. Dans la première expression, le sujet qui fixe l'horizon a le regard « englobé », car son attention est concentrée sur quelque chose de précis, tandis que la deuxième expression suggère que le sujet « embrasse » ou « enveloppe » l'horizon (2000, p. 111). Les tableaux de catégorisation établis par Pierre Ouellet présentent un outil pour notre lecture permettant de comprendre les aspects du verbe *regarder* tel qu'utilisé dans la narration du scénario d'Aubert. Ce verbe désigne « le plus souvent un acte global de perception plus ou moins

persistant d'un objet appréhendé dans son unicité ou son individualité » (Ouellet, 2000, p. 117). Son utilisation caractérise davantage la source, le statut du sujet percevant et son agentivité, que la cible. Ouellet précise dans son étude de la relation entre *voir* et *regarder* :

Ce que confirme [...] l'association de *voir* avec la modalité du *pouvoir* et de *regarder* avec celle du *vouloir*, le premier dépendant de la visibilité de l'objet et le second de l'intentionnalité du sujet : si je ne perçois pas quelqu'un quand je dis que « je ne le vois pas », c'est parce qu'il ne m'est pas visible, ce qui n'est pas le cas lorsque je dis « je ne le regarde pas », nul obstacle physique n'étant alors présupposé entre lui et moi. On voit par là que la notion d'intentionnalité, appliquée aux actes de perception, de même que les modalités qui en découlent, ne sont pas sans relation avec l'organisation spatio-temporelle d'une expérience perceptive et des mesures ou des grandeurs relatives qui la structurent. (2000, p. 121)

Cet extrait met en évidence la qualité de l'intention chez le sujet regardant qui exprime un désir ou un refus de reconnaître la présence ou la valeur d'un objet. Les spécifications concernant l'usage du verbe *regarder* s'applique, selon nous, à l'usage du nom *regard* dans les expressions utilisées par Aubert qui dépendent de l'intention des personnages de communiquer entre eux leurs émotions de manière sincère ou de reconnaître leur individualité sans un autre regard qui en fixe les contours. Autrement dit, les personnages regardent *avec* une volonté de transmettre, de sentir ou de reconnaître.

Le scénario *Les Affamés* présente les fondements ou « l'essence » du sujet du groupe des survivant-es par un regard « mobile » reflétant l'idée de l'empathie et s'inscrit dans l'organisation spatio-temporelle, comme l'indiquait Pierre Ouellet dans la dernière citation, qui rejoint le mouvement du corps. La mobilité et l'errance des survivant-es au sein du récit deviennent une nécessité pour la survie, iels n'ont pas le choix de se déplacer à la recherche de différent refuge. En revanche, les Affamé-es sont souvent présenté-es dans un état d'apathie et d'attente et ne bougent que lorsqu'iels doivent attaquer, ce qui notamment participe au mode du suspense. Le personnage de Réal mentionne à cet égard : « [y]'en a qui sont vifs, tandis que d'autres sont d'une inertie presque désarmante... Comme si y'attendaient quelque chose... » (Aubert, p. 33). La scène qui suit évoque clairement la distinction entre les mouvements de l'une et l'autre des catégories lorsque le groupe des survivant-es traverse un champ où se trouve un rassemblement d'Affamé-es qui regardent, immobiles, une tour d'objet. Leur passage est inaperçu jusqu'à ce que Zoé laisse tomber son couteau :

Attirée par le bruit, une tête se retourne. Une femme. L'Affamée, d'apparence presque humaine, regarde la petite qui ne bouge pas. [...] La bête garde le fixe sur l'enfant. La respiration de la petite augmente, mais elle garde son sang froid, ne bouge pas, ne cligne pas des yeux, ne regarde pas

la bête. La femme fixe l'enfant sans broncher. L'attente est interminable. Elle retourne lentement la tête vers le barrage, quelques secondes suffisent pour qu'elle retourne violemment sa tête vers l'enfant, faisant craquer sa nuque. Ses yeux sont malins et gorgés de sang.

Zoé ne s'y trouve plus. Il s'agit de Réal, une planche dans les mains, qui fixe sans broncher l'affamée. [...] L'affamée et Réal se regarde un long moment. Réal n'exprime aucune émotion en la regardant. L'affamée fixe la plaie noircit et goudronneuse sur la jambe de Réal. Temps. Elle revient à sa position initiale.

(Aubert, p. 69)

L'Affamée, ici, une femme, une bête d'apparence presque humaine, est caractérisée uniquement par l'acte perceptif de fixation et une seule expression visuelle des yeux, la malice, qui renvoie à l'expression de la Terre dans l'histoire du prologue. C'est en adoptant le même comportement immobile et froid, sans broncher et sans bouger, et en imitant un regard qui « n'exprime aucune émotion » que les protagonistes arrivent à tromper l'Affamée. Cette scène de face-à-face présente les actes perceptifs et moteurs des deux groupes et c'est ce qui engendre précisément la tension et renvoie à l'effet d'horreur suscité par la figure du zombie indissociable de la dimension rhétorique qu'orchestre le texte.

Dans son essai intitulé *Trailing the Zombie Thought Moderne and Contemporary Anglophone Literature*, Kevin Alexander Boon cible une particularité symbolique de la figure du zombie : « that to qualify as a zombie, a person (or entity) must exhibit some loss of essential self ; merely being a reanimated corpse is insuffisant » (Bishop et Tenga, 2017, p. 33). En effet, les modalités d'inscriptions dans le scénario de Robin Aubert reposent en grande partie sur la ressemblance du motif à l'humain. Les descriptions mentionnent, à quelques reprises, le nom de la personne transformée : Bonin et Vézina, à la scène 21, « tombe face à face avec Janine, les yeux machiavéliques » (Aubert, p. 11) ou lorsque Paco rencontre une « chose [...] vêtue de la même manière [que lui], sa cagoule est à moitié déchirée, laissant percevoir sa mâchoire déchiquetée. C'est Steevy » (p. 19). La rencontre entre Paco et Steevy évoque d'ailleurs l'idée du miroir entre l'entité et la personne. La manière dont est décrit le motif du zombie, en insistant sur la ressemblance à la personne d'avant, approche le thème psychologique du refoulé ou la figure du double en littérature qui réfère généralement à la représentation d'une entité en tant que reflet sombre d'un autre personnage qui possède des caractéristiques similaires ou opposées. L'Affamée semble ainsi plus près du concept de l'inquiétant familier⁵⁰. Or, Julia Kristeva explique au sujet de l'abjection qu'elle est

⁵⁰ L'inquiétant familier (*heimlich unheimlich*) ou l'inquiétante étrangeté, explique Freud, est : « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (1985, p. 215). Cette notion a été largement étudiée en littérature et au cinéma notamment en ce qui concerne le fantastique et les fictions d'épouvantes.

« différente de “l’inquiétante étrangeté”, plus violente aussi, l’abjection se construit de ne pas reconnaître ses proches : rien ne lui est familier, pas même une ombre de souvenirs » (Kristeva, 1980, p. 13). L’abject que représente l’Affamé-e est ainsi cette enveloppe, ce corps devenu objet, portant un nom humain dont la perte de l’essence est évoquée à travers un regard qui ne reconnaît et ne se reconnaît plus.

Certains personnages, tels que celui de Demers, incarnent l’idée du « je » expulsé tel qu’abordé par Julia Kristeva à propos de l’abjection du cadavre (voir la section « Les formes possibles de l’abjection dans la figure du zombie »). Demers, un homme vêtu d’un uniforme de l’Armée de terre, croise à plusieurs reprises le groupe des survivant-es. À chaque rencontre, le personnage s’adonne au jeu de surprendre les autres pour les faire sursauter (scène 39, 60 et 108). Bonin explique à Tania qui « l’interroge du regard » en demandant pourquoi Demers n’a « pas l’air de savoir ce qui se passe » : « Ça fait des années qui revient de sa mission. Le problème, c’est y’est jamais partie nulle part. » (Aubert, p. 29) Plus loin dans le scénario, Demers surprend à nouveau le groupe à la recherche d’un refuge, mais Tania, effrayée, lui tire dessus avec son fusil. Lorsque le groupe constate que l’homme n’avait pas été mordu et qu’il s’était caché simplement pour les faire sursauter, Thérèse affirme dans le but de rassurer Tania : « Mordu, pas mordu, c’té petit gars-là état déjà infecté... la guerre, ça peut pas faire autrement. » (Aubert, p. 69)⁵¹ Le personnage de Thérèse suggère ainsi qu’être « infecté » correspond à quelque chose qui trouble la conscience de la réalité, quelque chose qui empêche de « voir en face », autrement dit, de reconnaître, ici, précisément en raison de la guerre, bien qu’elle soit fictive, considérée comme un événement traumatique en raison de la confrontation avec la mort et le meurtre. Ainsi, le personnage de Demers vient soulever l’abject chez les survivant-es lorsqu’iels arborent les caractéristiques de ce que *signifie* l’Affamé.

3.2.1 L’abject de l’aveuglement symbolique : le déni de Céline

Le parcours de Céline dans le scénario représente le mieux la manifestation de l’état de l’abject vécu par le personnage, un état pire que la transformation : la perte ou l’empêchement du regard. Dès la scène 9, où Céline intègre l’histoire, le personnage est présenté avec un « regard froid qui contraste avec la mélodie » (Aubert, p. 5) de la chanson « Doux » de Marjo qu’elle fait jouer à haut volume pour attirer les Affamé-es vers elle. Puis, à la scène 11, à travers le filtre de la vitre sale du côté passager où la didascalie indique qu’« on a du mal à voir clairement. [Céline] lève sa machette et frappe. On voit le sang gicler, puis le corps tomber. Céline continue de frapper en criant de rage. [...] Une giclée de sang traverse son visage,

⁵¹ La mort transforme notamment les yeux de Demers qui deviennent « livides, sans vie » (Aubert, p. 69).

comme une grande cicatrice écarlate » (Aubert, p. 6). Céline est généralement décrite dans le scénario d'Aubert comme étant tachée « de saleté et de sang séché » (p. 45), souvent « confuse. Froide. » (p. 25) et « regarde sans broncher » (p. 46). Le personnage parle peu ou avec froideur, notamment à la scène 76 où la didascalie précise, à propos d'une de ses répliques, que « la virulence avec laquelle Céline a dit ces mots fait peur » (p. 50). Tout au long du scénario, le personnage exhibe des caractéristiques qui reflètent celles du motif du zombie : elle attire les Affamé-es à elle pour les tuer ; elle crie de rage, ce qui renvoie au motif du hurlement exploré à la première section du présent chapitre ; le sang tache son corps comme la jeune femme qui s'attaque au pilote de course (prologue). Céline est froide et parle d'une manière « virulente » ce qui évoque la manière dont ses mots « infectent » et propagent l'horreur.

C'est à la mort de Ti-Cul (scène 122) que Céline révèle ce qui est arrivé à sa famille. Le jeune garçon mal en point lui admet : « J'ai pas eu le temps de le pleurer... Quand on se sauve, on pense pas à ça... » (Aubert, p. 7) ce qui pousse Céline à partager ses regrets, dont le fait de ne pas avoir été présente pour sauver ses enfants. Les détails de sa vie d'avant sont révélés par le regard de Ti-Cul sur une photo : « Il veut voir. Céline donne le cliché. Ti-Cul regarde. Une photo de famille prise par un photographe professionnel dans un faux décor. Un homme. Elle. Deux enfants. Un petit garçon de quelques années et un bébé dans les bras de Céline. Ils sourient tous. » (Aubert, p. 74) L'appel de Ti-Cul à la confiance – d'ailleurs, le garçon révèle son vrai nom Rémi Latraverse – offre à Céline un moment de répit où « la froideur de cette femme [disparaît] » (*Id.*) ce qui permet aux lecteurices et au personnage de comprendre l'identité d'origine à laquelle a été arrachée Céline. Or, ce moment de sincérité entre les personnages est interrompu parce que Céline doit mettre fin aux jours de Ti-Cul afin d'éviter qu'il se transforme. Précisément, à partir de ce moment, on retrouve une manifestation dans le texte de l'idée de l'abjection de soi. Julia Kristeva mentionnait sur cette forme que « las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l'impossible en lui-même : lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject » (cité à la section 1.2.2 du présent mémoire). Par conséquent, lorsqu'elle retrouve le groupe des survivant-es sans Ti-Cul et Réal,

[l]es membres du groupe la regardent avec suspicion. Personne n'ose dire quoi que ce soit. On sent leur dégoût. Elle passe devant eux sans les regarder et se dirige vers la cabane.

Devant l'évier, la femme BCBG se frotte les bras et les mains. Il y a tellement de couches de saleté. Elle voit soudain son visage dans le reflet d'un petit miroir. Elle ne reconnaît plus cette personne. Ses yeux en disent long.

(Aubert, p. 77)

Cet extrait évoque la perception altérée par les « couches de saleté » qui représentent les pertes de Céline. Les autres refusent même de la regarder, par dégoût, ce qui renforce le sentiment d'abjection à son égard. L'abject est essentiellement le résultat d'une perte inaugurale, ainsi, pour Céline, l'« impossible » correspond à la perte, la mort, de sa famille qui était l'essence de sa subjectivité d'avant. L'abjection de soi, qu'évoque cette scène, entre en lien avec les modalités du deuil devant un trauma violent que traverse l'ensemble des personnages. Ce thème est évoqué par diverses répliques, dont celle de Ti-Cul à Céline citée au dernier paragraphe, mais apparaît principalement dans la façon d'agir des protagonistes. La perte et la mort de leur proche provoquent l'état d'apathie, par exemple, Thérèse et Pauline, en silence, « les yeux rivés sur l'amas de terre » (Aubert, p. 5) où est enterré le mari de Thérèse. C'est également dans cette même posture que l'on retrouve Paco et Bonin qui viennent d'enterrer Vézina (Aubert, p. 15). En ce qui concerne Céline et l'expression des yeux qui « en disent long », la scène évoque le premier stade du déni et de l'isolation telle qu'élaboré par la psychologue Elisabeth Kübler-Ross dans *On Death and Dying* (1973). Ce premier stade consiste en une réaction de protection devant la douleur de la perte où la personne refuse d'accepter la réalité de sa situation. L'étude, qui s'appuie sur différents cas, souligne entre autres comment une patiente évite de se regarder dans le miroir afin de nier sa situation (Kubler-Ross, 1973, p. 35). Céline, en effet, évite de croiser le regard des autres pour qu'ils ne reconnaissent pas « l'impossible » jusqu'à ce qu'elle-même rencontre son reflet et constate l'abject qu'elle est devenue. La figuration des yeux de Céline souligne son sentiment d'exil — du « je » expulsé par l'abject — et montre comment la perte a changé sa perception d'elle-même et du monde qui l'entoure.

Céline est souvent appelée à « reconstituer » le moment de la perte comme tentatives de se reconnaître elle-même, en essayant de sauver « l'enfant », comme Ti-Cul. Vers la fin du récit, lorsque le groupe des survivant-es quitte l'endroit du bunker, des pleurs de bébés attirent Céline qui accourt précipitamment en direction du bruit. Or, cet appel met en danger le groupe, puisque Céline les conduit jusqu'au « Champ de bataille », indique le titre de la scène (Aubert, p. 88), où se trouvent de nombreux Affamé-es devant une tour d'objets. Elle découvre alors l'Affamée qui tire sur le fil d'une poupée actionnant le son de pleurs. L'expression de Céline passe à cet instant de la détresse, évoquant l'espoir de retrouver son propre enfant, à l'horreur lorsqu'elle constate que l'Affamée lui a tendu un piège. Céline, dégoûtée, « voit rouge » (Aubert, p. 89) et décapite l'Affamée, ce qui indique la présence du groupe aux autres Affamé-es dans le champ. L'excès de colère de Céline conduit à un des seuls moments narratifs sanglants du scénario : alors que le personnage se débat contre la horde d'Affamé-es en criant de rage, « [d]es lambeaux de bras et de têtes se séparent de leur carcasse. Au même moment, derrière elle, un Affamé la mord au bras et lui

arrache un morceau de chair » (Aubert, p. 90), « Le sang noirâtre jaillit abondamment. [...] Céline hurle, renverse sa machette et la plante dans la tête de la bête. Brouillard. » (*Id.*), puis, « [e]lle se vide de son sang. Une bête l'a rejoint et se jette sur elle. D'autres bêtes surgissent et font la même chose. On se dispute les morceaux. Brouillard. » (*Id.*) Les Affamé·es finissent par engloutir complètement le corps de Céline dans cette scène qui fait écho à la manière dont nous avons interpréter les scènes d'ambiguïtés dans *Blood Quantum* où l'explosion des corps évoque l'état d'enfouissement des personnages dans l'abject. Céline incarne l'abjection en reflétant les caractéristiques du motif du zombie, exprimant par le regard froid et fixe le refus de reconnaître la réalité, typique de la première étape du deuil. Ses actions symbolisent la douleur de la perte, le regret de l'inaction et l'horreur de l'isolement qu'engendre le déni.

3.3 Représenter l'aveuglement symbolique et le deuil

Jusqu'à présent dans ce chapitre, nous avons exploré les différentes catégories symboliques qui structurent l'univers du scénario séparé en deux territoires distincts : le territoire naturel, représenté à travers les modalités d'inscription des paysages, des images sonores et par le champ lexical de l'animalité associée à la figure du zombie ; et le territoire humain, représenté par le groupe des survivant·es, le rapport aux objets et les représentations de l'activité humaine. Les premières manifestations de la figure du zombie à l'intérieur du scénario d'Aubert soulignent une approche esthétique épurée qui rapproche l'Affamé·e à la figure du double dont l'étrangeté transparaît dans le regard particulier et malicieux. La transmission narrative et la rhétorique du scénario *Les Affamés* laissent entrevoir une attention particulière au phénomène du regard notamment par son emploi en tant qu'outil pictural générant une image mentale naissant du motif de l'œil. Le récit met ainsi en lumière une conception symbolique de l'abject chez le sujet qui passe par les regards figurés en lutte dans le texte. Cette dualité se manifeste dans l'espace-temps du récit en tant que moment de tension et de lutte, de confrontation et de transgression constantes, elle contribue aussi au développement de l'intrigue, au développement des personnages et elle participe au travail imaginaire destiné aux lecteurices que nous abordons ici. Le phénomène complexe du regard nous permet d'explorer les formes esthétiques que prend la représentation de l'abjection dans le texte.

3.3.1 L'outil du filtre d'origine naturelle

Les protagonistes ont été arraché·es violemment à leurs origines, ainsi l'état de l'abject signifie l'horreur d'être jeté et emprisonné entre un passé auquel iels s'accrochent par les objets ou les aveux de leurs regrets, un présent qu'iels ne peuvent métaphoriquement discerner, et un futur où vivre en tant que

groupe humain, tel que conçu avant l'apparition des Affamé·es, est devenu impossible. Les territoires sont donc « balisés » et divisés par l'abjection qui reflète le type de regard symbolique du motif du zombie. Ce faisant, les représentations du regard s'étendent et se mettent en jeu dans le point de vue narratif, organisant et distribuant l'information aux lecteurices afin de susciter la peur et l'angoisse de la confusion. L'horreur du regard particulier du motif du zombie imprègne la « vision » des lecteurices qui, lors de scène de confrontation où advient une « surcharge pulsionnelle de haine et de mort », ont la vue obstruée ce qui empêche les images de se cristalliser, de se clarifier, et nous renvoie à l'idée de « la sidération de la vue et de l'ouïe » (Kristeva, 1980, p. 180, voir la section du présent mémoire intitulée « Image, langage et perception du texte : “voir et vivre” l'abjection »). Dans le scénario de Aubert, les scènes de confrontation sont souvent dissimulées à travers un filtre d'origine naturelle qui s'éloigne de l'esthétique *gore*. La nature, en particulier la forêt et le brouillard, devient un outil textuel utilisé pour aveugler et, par conséquent, représenter l'état de la sidération qui agit sur les sens et la perception. C'est ce que nous évoque la scène 4, parcourue en première partie du chapitre, où « l'œil du spectateur reçoit une charge de vert sous une lumière crue et directe. Des arbres entassés, formant une forêt dense et mystérieuse. Des feuilles d'un vert inquiétant. Le sifflement strident des insectes enveloppe la scène » (Aubert, p. 3).

Le scénario d'Aubert utilise des dispositifs textuels tels que la « caméra » ou le « spectateur » pour orchestrer avec précision le point de vue et créer une perception virtuelle du texte incarnée dans la figure des spectateurices. Le style concis des scènes de confrontation, nous y viendrons, souligne entre autres une volonté de cultiver le sentiment de l'horreur chez les lecteurices à travers les modalités de l'indétermination qui, contrairement à l'esthétique *gore* qui met en scène l'horreur de manière explicite, joue plutôt avec les angles morts, la pénombre et la dissimulation afin produire le suspense de la révélation. En ce sens, le recours à l'ocularisation en ce qui concerne la focalisation, qui met en relation ce que la caméra montre et ce que le personnage voit, permet de contraindre le champ de vision, le champ sonore et même le mouvement à celui du personnage. Il s'établit un lien spécifique entre l'expérience virtuelle et phénoménale des lecteurices du texte en présence invité·es à partager la « vision en temps réel » du personnage et précisément partager l'horreur d'avoir la vue obstruée et contrainte. Par exemple, lorsque nous lisons : « [Tania] se tord pour essayer de voir dans les autres coins. Son œil attrape au passage une réflexion dans le miroir de la commode » (Aubert, p. 31), la personnification de l'œil de Tania invite les lecteurices à entrer dans l'œil du personnage, à partager son expérience perceptive qui tente d'« attraper » un objet. De même, quand le texte décrit : « De gros écouteurs sur les oreilles, sa tête penche vers l'avant comme un mantra souvent employé. La caméra s'approche de son oreille. La musique

devient perceptible » (Aubert, p. 55), cela nous invite à entrer dans l'oreille du personnage pour partager son expérience sonore. Ainsi, le scénario produit un lien intime entre l'œil intradiégétique et l'œil extradiégétique qui partagent une expérience.

La stratégie textuelle utilisée dans le scénario pour susciter le phénomène de l'abjection et créer le mode du suspense applique la confusion des catégories, entre les survivant-es et la figure du zombie, en mettant en scène une perception du texte obstruée, brisée et emprisonnée, lorsque les protagonistes s'enfoncent dans le milieu naturel. Les filtres, tels que le miroir, la saleté, voire le sang qui tache la « caméra », ont pour effet de déformer la manière de « voir » et, par conséquent, « aveuglent » les lecteurices. En outre, les filtres de la forêt et du brouillard apparaissent dans *Les Affamés* comme des entités textuelles à part entière, à la fois hostiles et réconfortantes, qui représentent une limite atteinte. La forêt est d'emblée la première limite qui confronte l'œil du « spectateur », comme nous l'avons soulevé à la scène 4. La forêt est, par exemple, d'un « vert atrocement vert, signe annonciateur d'une menace à venir » (Aubert, p. 72), inquiétante, « tordus » (p. 6), un « cimetière d'arbres » évoque la scène 12. Ce faisant, lorsque Vézina et Bonin rencontrent deux Affamés sur leur chemin à la scène 21, l'expérience perceptive, en particulier celle de Vézina, est de plus en plus perturbée à mesure qu'ils s'approchent de la forêt de sorte que les lecteurices soient aussi incertain-es de la nature de ce qui est vu par les personnages : au moment où les deux hommes repèrent « deux silhouettes » sur la route secondaire, « Vézina n'est pas certain d'avoir bien vu » et « la distance fait qu'ils [Vézina et Bonin] n'arrivent pas à voir convenablement leur visage » (Aubert, p. 9). Vézina finit par reconnaître Janine et sa fille, et la réplique, « [s]i ça se trouve, c'est peut-être elle qui l'a mordu » (*Id.*), alors qu'il prend son fusil, laisse entendre qu'il souhaite se venger de celles qui auraient infecté son fils. Le champ de vision à partir de ce moment est encadré et restreint par la forêt : « il regarde à gauche. Forêt. Il regarde à droite. Forêt. Il regarde derrière. Bonin. Revient vers l'avant. La femme et l'enfant » (Aubert, p. 10), mais une voix d'enfant attire l'attention de Vézina qui « fige, regarde, ne voit rien » (*Id.*). L'enlèvement de Vézina vers le territoire naturel fait apparaître l'ambiguïté de l'espace liminaire, ce qui est exprimé par la description du regard de Bonin resté sur la route (territoire humain) : « à distance, Bonin aperçoit Vézina disparaître de son champ de vision » (*Id.*). « Apercevoir » implique, dans l'usage de la langue, une perception visuelle, tandis que « disparaître » implique un objet qui cesse d'être perceptible : l'utilisation des deux termes ensemble évoque l'effet de texte de l'indétermination qui souligne l'abjection et l'étrangeté du lieu. Puis, la scène adopte la focalisation du regard du personnage, où « l'œil de Vézina s'habitue à la lumière opaque de la forêt. Il semble discerner au pied de cet arbre des visages l'observer » (Aubert, p. 11). La focalisation se réduit ainsi, suivant celle du personnage jusqu'à la

révélation : « dans son visage on sent qu'il voit quelque chose d'inusité qui l'inquiète. Il se retourne la tête pour faire dos à ce qu'il voit. [...] La caméra est maintenant face à lui. Mouvement de caméra, on découvre derrière lui, une dizaine d'enfants et d'adolescents qui l'observent d'une froideur déconcertante » (*Id.*). Cette description de l'expérience perceptive de Vézina rend la scène « difficile à voir », car le texte accentue les angles morts et restreint l'horizon. Cela a pour effet d'accentuer l'angoisse jusqu'à ce que le texte révèle comment le personnage est lui-même traqué. Ainsi, le travail imaginaire orchestré par la vision du texte évoque la manière dont la forêt se referme progressivement sur le personnage, emprisonnant son regard autant que celui des lecteurices amené-es à ressentir également l'angoisse de l'enfermement.

Le motif du brouillard agit également comme un filtre servant à réduire le champ de vision des protagonistes et à jouer avec les perceptions visuelles des lecteurices. Il apparaît progressivement à partir de la moitié du scénario en tant qu'instance naturelle anthropomorphisée dans le texte. Le brouillard s'étend au sol (« Le brouillard matinal flatte le sol » décrit le scénario à la page 86), élargissant les limites du territoire naturel, et témoigne de l'enlisement du groupe des survivant-es. Le motif est, tout comme la forêt, décrit comme contradictoire, à la fois menaçant et doux. Dans l'extrait ci-dessous, le dispositif du brouillard a la fonction de révéler et de dissimuler. :

94-EXT. AUBE FORÊT - BROUILLARD

Le jour commence à poindre, mais le ciel est encore bleu. Le brouillard enlace la forêt de ses bras onduleux. Les premiers chants d'oiseaux. La mésange, la sitelle, le grimpereau brun, la grive des bois, le moqueur chat.

Brouillard.

Tania et Zoé se relèvent et sortent des herbes. Plus loin, le sol est recouvert de sang. Apparaissent à travers le brouillard des Affamés décimés sur le sol. C'est un vrai carnage. Des membres séparés, des têtes arrachées, des vêtements souillés. [...]

Le brouillard entrave leur vision des lieux. Une branche se casse. Entre les troncs, une silhouette ensanglantée s'approche. On pointe les fusils. ZOOM IN. Le costume de Céline est couvert de sang séché et de bile noire. [...]

Soudain, du mouvement derrière eux. C'est Bonin, soulagé de les revoir. [...] Thérèse prend la main de la petite et s'enfonce dans le brouillard. Les autres suivent.

(Aubert, p. 61)

L'énoncé qui ouvre la scène évoque un état paisible de l'espace naturel, où les sons des oiseaux sont clairement identifiables d'une espèce à l'autre et où la vue peut s'étendre jusqu'au ciel bleu. Cependant, à l'entrée du groupe des survivant-es — où le mot « brouillard » sépare les points de vue correspondant aux deux catégories —, le motif devient entravant d'autant plus qu'il révèle un carnage dont Céline est la

cause. Le brouillard empêche notamment de la distinguer des Affamé-es, tout comme il empêche de comprendre ou d'identifier la cause des sons et des mouvements.

Dans l'avancement du récit jusqu'à son point culminant, les descriptions représentent la transgression des catégories dans le registre de l'abject. On peut lire la lourdeur du voyage des survivant-es alors qu'ils s'enfoncent dans le territoire naturel : « Long travelling chorégraphique entre les arbres exprimant une ellipse dans le temps. Autre jour. Soleil brûlant. [...] Les positions du groupe ont changé. La forêt aussi, signe qu'ils voyagent depuis un bon moment déjà. Tantôt dense et verte par ses feuillus, tantôt noire et chargée par ses conifères. » (Aubert, p. 72) À la scène 138, les lecteurices sont plongé-es, pour la première du récit, dans le point de vue d'un Affamé lorsque « [l] a caméra ZOOM IN dans le noir. De l'intérieur, on voit la silhouette de Tania, comme si elle était observée » (p. 83). À la scène 156, on peut lire l'indétermination dans « des cris atroces proviennent du hangar. Ils sont "animaux". Ils sont "humains" » (p. 91), ou encore, lorsqu'un Affamé « y va d'un rire presque humain. Un rire d'excitation. [...] pour faire durer le plaisir » (p. 92). Or, la perception, précisément de Bonin, tend à se modifier vers une vision de la nature plus belle. Pendant que le groupe marche en forêt, Bonin exprime ceci à Tania : « je vois passer la lumière entre les arbres. Je sais que c'est laid ce qui arrive... mais j'ai pas m'empêcher de trouver ça beau » (Aubert, p. 76).

3.3.2 Réflexions sur le déni et le regard en lien avec la crise climatique

Les descriptions des scènes où les survivant-es errent dans les limites des catégories suscitent un processus imaginaire où la vision est étroitement contrôlée afin de produire de la confusion, mais aussi de l'abjection par rapport à la sidération des sens de l'ouïe et de la vue, et reflètent l'expérience d'emprisonnement et de deuil vécue par les personnages. En investissant ainsi les motifs naturels de la capacité à dissimuler et à révéler pour accentuer la peur et le suspense, cette approche évoque une perspective liée à l'appréhension sociale de la crise climatique et aux peurs qui en découlent. Différentes recherches dans les domaines de la psychologie, de la sociologie, des sciences de l'environnement ou dans les études culturelles ont pu explorer les réponses émotionnelles et psychologiques des Québécois-ses aux menaces climatiques, y compris les sentiments d'angoisse et d'anxiété, ou la manière dont différentes valeurs et traditions influencent les attitudes et les réponses face aux défis climatiques. À cet égard, l'ouvrage intitulé *Écoanxiété : l'envers d'un déni* de Noémie Larouche constitue une étude qui synthétise et explore divers aspects des défis psychologiques auxquels la société québécoise est confrontée collectivement. La chercheuse propose entre autres des études de cas auprès de personnes souffrant de troubles anxieux

liés aux enjeux climatiques, ce que l'on nomme précisément l'écoanxiété, qui permettent d'aborder des réflexions sur le deuil, le sentiment de privation d'avenir, l'urgence ressentie face à la rhétorique médiatique et scientifique de la planète en « mode survie » (Larouche, 2021, p. 84), ainsi que les défis liés au déni du public et des décideurs depuis les années 1990⁵². Plusieurs de ces problématiques résonnent avec notre interprétation du texte à l'étude, notamment ce constat que formule l'ouvrage :

Bien que la majorité des gens (aînés, adultes et jeunes confondus) sachent et admettent l'occurrence des changements climatiques, la plupart en ont une perception diffuse. Le réchauffement est encore une réalité éloignée, quelque chose qui arrive aux autres, ailleurs ou dans un futur indéfini. C'est ce que les psychologues appellent la distance psychologique. L'imperceptibilité de la crise fait qu'il est facile pour d'autres personnes de la nier. (Larouche, 2021, p. 43)

La représentation de l'abjection orchestrée par la « façon de voir » le texte met en lumière le phénomène de l'imperceptibilité en forçant les lectrices à chercher l'image, à reconnaître la menace. Cette idée de l'imperceptibilité des changements climatiques se retrouve également dans le vécu des protagonistes lorsqu'ils ignorent leur présent ou expriment leurs regrets d'avoir agi trop tard restant ainsi coincés dans leurs passés. Le thème du regard, en particulier, et son essence évoque une peur collective de la distance psychologique. Comme l'affirme Bonin à propos de la perte de sa famille : « Parce que je l'ai laissé tout seul. Même quand j'entendais crier mon neveu. J'ai rien fait. J'étais caché, pis j'ai rien fait. J'ai fermé les yeux pis j'ai attendu que ça passe. » (Aubert, p. 8) Ainsi, Vézina et Céline ont la vue bloquée, fixée sur le passé, fixée sur la vengeance, et ils n'arrivent pas à intégrer le présent ni à se sauver, mettant de cette façon les autres en danger. L'expérience phénoménale de l'horreur consiste en ce sens à se sentir coincé comme les personnages dans l'abject du déni. Le texte aborde cette vision à travers l'horreur.

⁵² Noémie Larouche parcourt les premières publications scientifiques sur le sujet qui remontent aux années 1960. C'est à la fin des années 1980 que les préoccupations concernant les changements climatiques prennent de l'ampleur avec la création du GIEC. Elle retrace aux années 1990 les premiers liens entre psychologie et l'écologie.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était d'organiser une lecture thématique et croisée de deux textes scénaristiques à travers différentes perspectives, théories et différents enjeux. Nous cherchions à comprendre les implications de l'utilisation d'une figure de l'horreur, celle du zombie, dans un texte comme le scénario en tenant compte du contexte historique, culturel et social mis en scène afin d'explorer les différentes significations et interprétations possibles. Notre projet visait en ce sens à mieux comprendre les variations des styles d'écriture et des choix narratifs utilisés dans ce format textuel dans le but de faire vibrer l'imaginaire des lectorices en produisant, tout particulièrement, une expérience de la peur. Ce projet, selon nous, rend compte de la richesse du contenu scénaristique. Nous souhaitons approfondir les préoccupations concernant les enjeux climatiques véhiculés à travers la transmission et de la codification de l'horreur dans les scénarios à l'étude. Ainsi, à l'aide du concept de l'abjection, nous avons analysé les motifs, les personnages, les événements et les thèmes pour mettre en lumière les liens qui se tissent dans ces textes entre la culture, le langage, l'image et l'horreur.

Le premier chapitre, nous a permis d'établir les fondements théoriques qui ont orienté notre approche afin d'organiser et de structurer notre lecture thématique et croisée des scénarios. Nous avons commencé par identifier les zones de contact entre *Blood Quantum* et *Les Affamés* pour faire ressortir les aspects de l'« éco-zombie », développé par la chercheuse en études zombiesques Sara Juliet-Lauro. Les deux textes associent l'apparition du virus à une force provenant d'un écosystème en abordant les aspects discursifs similaires de la colère et de l'épuisement. La Terre, qualifiée d'animal ou d'entité consciente, aurait choisi de se retourner contre la maltraitance infligée à son égard. Les scénarios de notre corpus suggèrent que l'infection des Affamé-es et des Zeds est le résultat d'un désastre naturel causé par la société et l'activité humaines, ce qui suggère un lien avec les causes des changements climatiques. Dans ce contexte sociopolitique commun, nous avons pu analyser la manière d'aborder les différents éléments, motifs, représentations et thèmes de ces univers fictionnels auxquels s'ajoutent des préoccupations culturelles spécifiques à chaque auteur.

Les chapitres deux et trois étaient respectivement consacrés à l'étude approfondie d'un des scénarios de notre corpus. Dans le chapitre deux, il a été question du scénario *Blood Quantum* et dans le chapitre trois, du scénario *Les Affamés*. Chacun de ces chapitres prenait forme à travers une structure analytique similaire que nous examinerons avant de présenter leurs synthèses respectives. D'abord, nous nous

sommes concentrés sur l'unité temporelle qui engage les connaissances génériques des lectorices en matière de zombie et sert à reconnaître, à travers les premières manifestations, la nature du monstre anthropophage. En l'absence d'une nomination explicite du terme « zombie », notre lecture a mis en lumière la relation entre les scénarios de notre corpus et l'influence cinématographique de George A. Romero. Ses films ont ancré certaines fonctions de la figure du zombie dans l'imaginaire occidental et ont notamment introduit son apparence cadavérique produisant une métaphore de « l'incarnation de la mort » accentuée par une esthétique *gore* qui expose les corps de manière excessive et explicite. Comprendre cet héritage visuel cinématographique nous a permis de rencontrer, dans les chapitres concernant les scénarios, les enjeux de la construction esthétique et de la représentation. Cela implique des processus de figuration contenus dans le langage dans le cadre d'un traitement formel particulier, celui des scènes sanglantes qui affectent le rythme, la structure et le ton des récits scénaristiques. Pour développer ce raisonnement, nous nous sommes référés aux propos de Barbara Le Maître sur le retour des schèmes de figuration au cinéma afin de soutenir les questions de la perception et du traitement de l'organicité qui revient dans les objets à l'étude. De cette façon, nous avons ciblé les enjeux de la lisibilité d'une telle figure dans *Blood Quantum* et *Les Affamés* pour interroger le sens de leurs variations et de leurs conformités.

Ensuite, nous devons établir les distinctions entre le sujet, l'objet et l'abject, afin de saisir les enjeux de ces catégories au sein d'une œuvre de fiction. Nous avons examiné ces éléments dans les deux scénarios de manière autonome pour comprendre l'abject selon les formes spécifiques et les codages différents du système symbolique présent dans les récits scénaristiques. Nous avons comme objectif d'identifier dans les scénarios les différentes catégories, à savoir celle du sujet, représenté par un groupe de personnes ; celle de l'objet, incarné et symbolisé par le motif du zombie ; et enfin, celle de l'abject, qui représente une opposition ultime *signifiée* par l'objet dans cette dualité, mettant en lumière l'horreur de l'absence de distinction entre les deux. L'exploration des différentes formes d'abjection préalablement contenues dans la figure du zombie, à l'instar des éléments et motifs provenant de l'héritage cinématographique, nous a amenées à interroger la spatialisation des récits scénaristiques et les espaces liminaires qui sont imposés ou transgressés par le motif du zombie, ainsi que le rôle de cet espace en tant que lieu de passage. Elles nous ont également permis d'aborder des orientations thématiques de l'un ou l'autre des scénarios, dont les aspects de l'organicité et du déchet convoquant l'idée de perte progressive chez le sujet et les aspects du manque. L'ensemble de ses éléments, que nous reprenons de la théorie de Julia Kristeva, constitue ce que nous appelons le « fond » du texte.

Puis, ce parcours nous a amenés à réfléchir à la manière dont l'abjection, en tant que phénomène reposant sur l'ambivalence et la confusion, se manifeste dans l'image (ici textuelle) en prenant appui sur les propriétés du système symbolique. Nous nous sommes alors concentrés sur la transmission narrative, la perception du texte et l'expérience esthétique qu'entendent produire les scénarios envers les lecteurices. La confusion des catégories du système symbolique provoque une réaction physique et émotionnelle semblable à une sidération sensorielle vécue en état de choc. Selon nous, l'expérience de l'abjection constitue le fondement des scènes de confrontation qu'engage une variété de moyens textuels. Nous avons ainsi développé notre approche des textes à l'étude en nous appuyant sur des théories littéraires, transposées dans un contexte scénaristique, comme *Poétique du regard. Littérature, perception et identité* de Pierre Ouellet qui a permis d'établir les relations entre l'image mentale, sensorielle et sonore et les propriétés fondamentales du langage — en jeu dans toute lecture et toute écriture — qui conditionnent leur perception. Nous avons donc orienté le dernier volet de notre analyse vers la « forme » des textes en nous appuyant sur la relation entre l'ouvrage de Pierre Ouellet et les travaux de Julia Kristeva qui approchent tous deux l'utilisation du langage servant à produire une image pour aller à la rencontre de phénomènes sociaux et culturels. Nous avons abordé ce qui se donne à voir au regard des personnages, ainsi qu'au regard des lecteurices et quelle signification particulière porte ce dernier type de regard. Cela nous a conduits à étudier la façon dont le travail imaginaire interagit avec le contexte d'écriture de nos objets à l'étude et à étudier comment certains principes de la focalisation scénaristique influencent la création d'une expérience esthétique unique à travers l'interaction texte/image.

Le chapitre deux se concentrait sur la lecture du scénario *Blood Quantum* en commençant par le prologue et la représentation du personnage de Joseph. Nous avons pu comprendre comment la structure dichotomique du système symbolique s'inscrivait géographiquement à partir du pont entre la réserve des Red Crows et les villages allochtones voisins. L'analyse de l'extrait en lien avec la scène suivante où une femme blanche tente de traverser le pont nous a amenés à développer l'association entre l'écosystème et les limites du territoire qui accompagnent l'identité du sujet. La limite naturelle de la rivière représente également, par les éléments du vent et de l'eau, l'espace où le corps de l'objet menaçant est « rejeté » du territoire Red Crow. De plus, le prologue du scénario de Jeff Barnaby, en limitant le regard à ce que peut voir Joseph au-delà de la rivière, constitue une limite épistémique qui concentre le récit sur le territoire de la réserve portée par le corps et le regard des personnes qui l'habitent. Nous avons ensuite exploré les scènes présentant les premières manifestations du motif du zombie dans la réserve, se tenant dans des lieux et des institutions impliquant des animaux et des personnages, soulevant des enjeux historiques. Ces

premières manifestations ont permis d'établir les liens entre la manière dont le texte à l'étude présente la corporalité désarticulée du motif du zombie, la représentation de ce corps qui déborde dans le registre du déchet, ainsi que la relation qu'un tel type de corps entretient avec la transgression des Blancs dans la réserve. Les représentations du corps altéré nous ont menées à réfléchir sur la notion de « blood quantum », en tant que réalité historique qui s'inscrit dans la division symbolique des catégories du texte. En convoquant les conséquences du discours sur l'identité des personnes autochtones développées par Bonita Lawrence et Bruno Cornellier, nous avons identifié comment le motif du zombie *signifie* l'abject du démembrement. Ces études ont permis de comprendre les aspects discursifs et historiques trouvant écho dans le scénario de Barnaby qui propose des relations entre le corps opaque, les notions de l'identité dans un sens collectif, les notions de l'identité reliée aux connaissances du territoire et la forme esthétique du *gore* abordant les modalités de l'excès.

Nous avons étudié la représentation de la barricade et de la figure du *Warrior* qui évoque le militantisme autochtone pendant la Crise d'Oka et soulève l'idée d'une corporéité opaque incarnée dans le regard témoignant de la limite atteinte par le colonialisme. En nous appuyant sur les aspects introduits par cette référence, nous avons examiné la manière dont le personnage de Lysol reconduit une division des catégories fondée sur l'oppression historique et coloniale. Dans le conflit interne qui émerge huit mois après l'apparition des Zeds, Lysol fait des personnes blanches un objet phobique dont il souhaite laver le camp. Toutes formes de transgression ou de mixité entre Blancs et Red Crow, comme l'enfant de Joseph et Charlie, déclenchent en lui une réaction d'abjection, car elles rappellent son propre trauma lié à l'exil et à la perte de sa famille. La logique d'extermination qu'il reproduit et qui finit par le couper de sa famille témoigne de son état altéré, de son état abject selon les configurations du système symbolique.

À la suite de ce portrait du contenu de l'intrigue et de ses propriétés symboliques élaboré à travers la représentation de la figure du zombie et la représentation de l'abject chez un personnage, la lecture thématique de *Blood Quantum* visait à explorer l'abjection s'étendant à l'expérience imaginaire du texte en présence. Pour ce faire, nous avons examiné les procédés et stratégies énonciatives orchestrant une « vision » confuse des scènes où les catégories se confrontent. Ainsi, la narration suggère un désordre entre les corps des Red Crows et les corps du motif du zombie, démembrés l'un par l'autre, engendrant un effet d'empilement et d'envahissement dans le travail imaginaire des lecteurices. L'abject du démembrement intègre donc un processus de figuration, incluant les images sonores, servant à susciter le dégoût par une représentation excessive des organes. La transmission narrative évoque de cette

manière l'inconfort de l'ambivalence entre les corps lorsqu'ils ne sont plus distingués et insiste sur les sensations de douleur causée par l'arrachement. En reliant le type de lecture et les effets de texte aux conséquences de la colonisation, le scénario *Blood Quantum* de Jeff Barnaby insiste sur l'usage des codes du genre en rendant centrale l'expérience de l'horreur vécue par les personnes autochtones. Autrement dit, le texte aborde la peur à travers un regard qui implique une présence physique et concrète autochtone pour en comprendre le sens.

Quant au chapitre trois, il se penchait sur la lecture thématique du scénario *Les Affamés* de Robin Aubert. Ce dernier, dès les premières scènes, expose la dualité entre la société et la nature, celle-ci étant imaginée comme l'antagoniste de l'identité du sujet, en organisant des successions et des superpositions entre les expressions du territoire naturel et humain. L'histoire plonge ainsi les lecteurices dans un espace-temps de l'abjection où les limites de l'une et l'autre des catégories sont en lutte. Le scénario situe précisément le contexte de la pollution et de l'activité humaine en relation avec la première infection révélée dans le récit. En parcourant les premières scènes qui représentaient le motif de l'Affamé, nous avons observé que la figure du zombie est écrite dans les énoncés descriptifs dans un style épuré relevant l'impact visuel du « regard particulier » et l'impact sonore d'un cri animal et surhumain. En revanche, les protagonistes, en tant que groupe « nommé humain », sont préalablement défini-es par les objets qu'ils possèdent et qui les caractérisent dans le regard des autres. Ce faisant, nous avons exploré les fonctions des tours construites par les Affamé-es qui évoquent l'idée du temple et du lieu de passage, tout en instaurant le thème de la trace matérielle qui intègre l'univers visuel et symbolique du scénario.

L'objectif du chapitre trois était par la suite d'explorer comment le regard s'inscrit dans les interactions entre les membres du groupe des survivant-es et comment son utilisation dans la transmission narrative produit un discours sur sa valeur symbolique. À travers une description qui invite à imaginer à partir de l'œil l'état émotif et sensible des personnages, le texte attribuait au regard une qualité particulière, celle de l'empathie, qui s'oppose au regard sans émotion des Affamé-es. Nous avons par exemple parcouru la scène entre Tania et Bonin pour expliquer ce phénomène que fait advenir le texte. Les aspects du verbe de perception *regarder* utilisé par Robin Aubert dans les didascalies rendent compte du statut du sujet percevant et de son agentivité plus que la cible, ce qui évoque également chez le sujet une volonté de transmettre, de sentir et de reconnaître la réalité. Comme l'explique Julia Kristeva, l'abjection — une réaction plus violente encore que l'inquiétant familier — se manifeste dans la figure du zombie qui ne reconnaît plus rien, soulignant ainsi que l'infection rejoint les modalités du déni. Nous avons examiné ses

aspects à partir du personnage de Céline qui incarne tout au long du scénario les caractéristiques des Affamé·es, notamment de leur froideur. Céline reflète la forme de l'abjection de soi qui repose sur la perte de sa famille et dont le point culminant est représenté au moment où elle ne se reconnaît plus elle-même dans le miroir témoignant de l'altération du personnage.

À la lumière de l'analyse consacrée au scénario de Robin Aubert, nous avons pu tisser des liens entre les implications du regard instauré dans l'intrigue et la mise en scène des confrontations visant à offrir une expérience esthétique particulière aux lecteurices. Nous avons ainsi exploré comment l'organisation du point de vue narratif empêche la cristallisation de l'image afin de refléter la difficulté des protagonistes à appréhender le temps présent, vécu en même temps dans les regrets du passé et l'incertitude de l'avenir. L'utilisation d'outils textuels dans *Les Affamés*, tels que la forêt et le brouillard agissant comme des filtres, rend les scènes de « surcharge pulsionnelle de haine et de mort » « difficiles à voir » pour les lecteurices amené·es à imaginer l'obstruction de leur regard. En matière de focalisation, l'emploi de l'ocularisation participe à cette atmosphère angoissante en restreignant le champ de vision et sonore aux mouvements des protagonistes qui se retrouvent pris·es au piège dans le territoire naturel. Ce procédé narratif nourrit l'horreur et la douleur du sentiment d'enfermement. Par ailleurs, plus le groupe des survivant·es s'enfonce dans la nature, plus la distinction entre personnes humaines et Affamé·es est confondue.

Les lectures thématiques des chapitres deux et trois ont conduit à une réflexion sur le sens commun de la figure du zombie à travers le prisme de l'éco-zombie. Notre analyse de *Blood Quantum* avait pour objectif d'étudier la représentation de l'horreur dans les corps démembrés en partant de l'abjection que représente le corps même du motif du zombie. Cela nous a menés à découvrir l'implication des corps autochtones dans divers aspects du texte, notamment son implication dans le point de vue. En explorant les thèmes de l'exil, de la vision holistique du territoire et les enjeux des références historiques, nous avons observé comment l'expérience collective du démembrement causé par la colonisation se perpétue dans l'expérience contemporaine des changements climatiques. Quant au scénario *Les Affamés* de Robin Aubert, nous avons analysé comment les mécanismes du regard utilisés dans le texte influencent le mode du suspense en représentant l'abject dans le regard des Affamé·es. La façon dont le scénario contrôle l'expérience perceptive en étroite relation avec les personnages évoque l'idée de « l'imperceptibilité » de la crise climatique, permettant d'en nier les conséquences. Les moments d'aveuglement des personnages et la manière dont les lecteurices sont aveuglé·es jusqu'à ce que le danger devienne soudainement visible résonnent avec les réflexions sur l'angoisse et le regret de l'inaction.

Les objets à l'étude ont ainsi en commun la volonté de faire vivre une expérience qui met en lumière la douleur du deuil, de l'exil, des sentiments d'impuissance et de claustrophobie. Cette expérience interroge la perte des repères identitaires et de la connaissance de soi et explore la douleur psychologique de la déconnexion dans les relations interpersonnelles ou les relations familiales. Comme le souligne Julia Kristeva, « le thème de la douleur de l'horreur est l'ultime témoignage [d']états d'abjection à l'intérieur d'une représentation narrative » (1980, p. 166). En ce sens, par les moyens de l'horreur, ces deux scénarios abordent comment l'anxiété n'est pas simplement un phénomène individuel et psychologique, mais comment elle est façonnée par des contextes sociologiques. Ici, les deux récits scénaristiques ont en commun de présenter une peur chronique du désastre environnemental qui marque l'époque contemporaine, celle de l'écoanxiété.

Dans son article intitulé « The Paradox of Horror : Fear as a Positive Emotion », Katerina Bantinaki soutient que la rencontre avec la peur dans les fictions d'horreur peut être un moyen de transformer des émotions négatives en une expérience positive. Elle explique qu'à travers cette expérience et par le biais du plaisir esthétique devenant l'attrait du genre,

we are given a chance to confront or learn to cope with fear in a safe environment : we learn to control our fear feelings and display mastery over our reactions to frightening stimuli ; to direct our thoughts—often aided by the narrative—to aspects of the situation that counter the fear (for instance, to the weak traits of the “monster” or to the resources that a protagonist has to confront it) [...] it can thus alter or reinforce our perception of self-efficacy and make us more fit in coping with fear in real-life risky situations. Perhaps (against what the modern culture of fear instructs) we need the challenges that fear-eliciting situations provide, especially when we can experience them in small, controllable doses, so as to become more able to deal with fear when it matters most. (Bantinaki, 2012, p. 390)

Blood Quantum et *Les Affamés* introduisent dans les scènes finales un nouvel état du monde où apparaissent de manière positive et réconfortante des motifs autrefois terrifiants suggérant que l'apocalypse zombie n'est peut-être pas, en soi, la fin de la vie. Les deux scénarios utilisent d'ailleurs le motif du brouillard, un élément souvent utilisé dans l'horreur pour créer une atmosphère inquiétante, afin de révéler une nouvelle vision du monde, une nouvelle perspective empreinte d'espoir. En ce sens, sur la dernière page de *Blood Quantum*, on peut lire :

The fog from the river casts the air a gauzy white. Joseph sits silently embracing the body of his lover. A bullet hold [sic:hole] bleeds out the back of her head. Joss sits at the aft of the boat, the shock of the night slowly taking hold. They float on the quiet river, the early morning fog embracing them until they are gone.

(Barnaby, p. 97).

Dans *Les Affamés*, vers la fin du scénario, lors la scène du « champ de bataille », on lit :

Le brouillard se dissipe devant eux. Au centre de cette prairie, une pyramide gigantesque a été construite à l'aide de centaines de chaises. Un totem géant. Bonin s'approche. Celle-ci est beaucoup plus grande que les autres, signe qu'ils sont plusieurs à l'avoir construite. Quelque chose se dégage de l'image à priori belle et poétique. Bonin est si petit devant cette chose. Une frayeur soudaine s'empare de lui.

(Aubert, p. 88)

Les deux extraits utilisent le motif du brouillard pour accompagner les personnages vers une nouvelle journée ou pour révéler — ouvrir le regard sur — une image belle et poétique. Dans le cas de *Blood Quantum*, Charlie, dernier personnage blanc infecté pendant la nuit, est incorporé dans la nature (« Charlie is as white as the river fog around her » [Barnaby, p. 95]). Ce faisant, elle accompagne Joseph, leur enfant, et Joss, en faisant dorénavant partie du territoire et de son histoire. Dans *Les Affamés*, c'est plutôt la modification du regard sur le monde qui permet de l'intégrer. Cet aspect est abordé à travers le regard de Bonin qui se transforme en expérience du sublime qui « place, au cœur de l'expérience esthétique, l'irrationnel, l'inconnu, le terrifiant, transformant ainsi la souffrance et le sentiment du danger en beauté (Heller, 1987, p. 201, cité dans Mellier, 1999, p. 183). Le passage entre personne humaine et Affamé-e apparaît dès lors moins abject. Ainsi, on peut lire sur la dernière page du scénario de Robin Aubert que défilent « différents plans de chaises accrochées les unes sur les autres de manière aléatoire et belle. Des chaises de toute sorte, représentant chaque passage, chaque humain, chaque affamé ». On y retrouve également deux Affamé-es qui « écoutent le chant [d'un] oiseau. Tania et Bonin à leur nouvelle demeure » (Aubert, p. 99). Les scénarios de notre corpus nous offrent une rencontre avec la peur pour faire voir l'horreur qui naît de nous-mêmes et de nos communautés. Comme l'exprime Katerina Bantinaki, le registre de l'horreur pousse à remettre en question nos inquiétudes et nos craintes, à les reconnaître et à les confronter, mais surtout à apprendre à leur faire face afin de transformer des émotions négatives en expérience positive.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

- Aubert, R. (2016). *Les Affamés* [scénario]. Tout part de là. <http://toutpartdela.ca/movies/les-affames/>
- Barnaby, J. (2018). *Blood Quantum*. Scénario de long-métrage non-publié.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.

Corpus secondaire

- Arsenault, M. (2012). Ruralité trash. *Liberté*, 53(3), 38-47. <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/2012-v53-n3-liberte074/66336ac/>
- Bacqué, M.-F. (2012). Le déroulement du deuil « normal ». Dans *Le deuil* (5e éd., p. 27-35). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/le-deuil--9782130590774-p-27.htm>
- Bantinaki, K. (2012, 1 novembre). The Paradox of Horror: Fear as a Positive Emotion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(4), 383-392. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01530.x>
- Besson, R. (2014, 29 avril). Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité [Billet]. *Cinémadoc*. <https://doi.org/10.58079/mt5m>
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror : Or, Paradoxes of the Heart*. Taylor & Francis Group.
- Chelebourg, C. (2012). *Les écofictions mythologies de la fin du monde*. Les impressions nouvelles.
- Cunsolo Willox, A., Harper, S. L., Ford, J. D., Landman, K., Houle, K. et Edge, V. L. (août 2012). « From this place and of this place » : Climate change, sense of place, and health in Nunatsiavut, Canada. *Social Science & Medicine*, 75(3), 538-547. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2012.03.043>
- Didi-Huberman, G. (1998) *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Les Éditions de Minuit.
- Douglas, M. (2002). *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo*. Taylor & Francis Group.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Gallimard.
- Fabula, É. de recherche. (2023, 1^{er} mai). *Enquête sur les littératures trash au Québec de la Révolution tranquille à aujourd'hui* [text]. Équipe de recherche Fabula. <https://www.fabula.org/actualites/112408/enquete-sur-les-litteratures-trash-au-quebec-de-la-revolution-tranquille-a-aujourd-hui.html>.
- Freud, S. (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Gallimard.

- Gaudreault, A., Jost, F. (2017). *Le récit cinématographique: Films et séries télévisées* (3éd.). Armand Colin.
- Grant, B. K. (1996). « Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film ». Dans B. K. Grant (dir.), *The dread of difference gender and the horror film* (2éd., p. 228-240). University of Texas Press.
- Kübler-Ross, E. (1973). *On Death and Dying*. Taylor & Francis Group.
- Langevin, F. (2019). MOURIR EN RÉGION. *Voix et Images*, 45(1), 29-47. <https://doi.org/10.7202/1068995ar>
- Larouche, N. (2021). *Écoanxiété: L'envers d'un Dénî*. Éditions MultiMondes.
- Louvel, L. (2010). *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiaire. Le tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*. Presses Universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.41005>
- _____ (2016). *Texte/Image : Images à lire, textes à voir. Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Presses Universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.40820>
- MacLeod, G. (2021). Brain Drain: Rural Poverty and the Quebecois Zombie Film. *Contemporary French and Francophone Studies*, 25(1), 106-115. <https://doi.org/10.1080/17409292.2021.1865060>
- Magistrale, T. (2005). *Abject terrors*. Peter Lang.
- Mellier, D. (1999). *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur* [Thèse]. H. Champion.
- Ouellet, P. (2000). *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Septentrion.
- Romero, G. A. et Russo, J. A. (1968). *Night of the Living Dead* [scénario]. <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/night-of-the-living-dead-1968.pdf>
- Romero, G. A. (1977). *Dawn of the Dead* [scénario]. The Internet Movie Script Database (IMSDB). <https://imsdb.com/scripts/Dawn-of-the-Dead.html>
- _____ (2004). *Land of the Dead* [scénario]. The Internet Movie Script Database (IMSDB). <https://imsdb.com/scripts/Land-of-the-Dead.html>
- Rouyer, P. (1997). *Le cinéma gore: une esthétique du sang*. Éditions du Cerf.
- Tidwell, C. et Soles, C. (dir.) (2021). *Fear and Nature : Ecohorror Studies in the Anthropocene*. The Pennsylvania State University Press. <https://doi.org/10.1515/9780271090436>
- Sur la figure du zombie
- Allard, J.-O., Lambert-Perreault, M.-C., Harel, S. (dir.) (2019). *La mort intranquille: autopsie du zombie*. Presses de l'Université Laval.
- Bergeron, P. (2013). Zombie, vous avez dit zombie ? Quand l'apocalypse zombie s'empare du roman. *Frontières*, 25(2), 75-92. <https://doi.org/10.7202/1024940ar>

- Bétan, J., Colson, R., Régner, G., Ruaud, A.-F. et Sévéon, J. (2013). *Zombies!* (Nouvelle éd. augmentée). Les Moutons électriques éd.
- Bishop, K.W. (2006). Raising the Dead. *Journal of Popular Film and Television*, 33(4), 196-205. <https://doi.org/10.3200/JPFT.33.4.196-205>
- Bishop, K. W. et Tenga, A. (dir.) (2017). *The Written Dead: Essays on the Literary Zombie*. McFarland.
- Coulombe, M. (2016). *Petite philosophie du zombie*. Presses Universitaires de France.
- Dendle, P. (2001). *The Zombie Movie Encyclopedia*. McFarland & Compagny.
- Dendle, P. (2007). « The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety ». Dans Niall Scott (dir.), *Monsters and the Monstrous : Myths and Metaphore of Enduring Evil* (p. 45-56). Rodopi.
- Domínguez Leiva, A. (2010). L'invasion néo-zombie : entre l'abjection, le grotesque et le pathos (2002-2009). *Frontières*, 23(1), 19-25. <https://doi.org/10.7202/1003583ar>
- Domínguez Leiva, A., Archibald, S. et Perron, B. (dir.) (2015). *Z pour Zombies*. Presses de l'Université de Montréal.
- Hubner, L., Leaning, M. et Manning, P. (2015). *The zombie renaissance in popular culture*. Palgrave Macmillan.
- Lauro, S.-J. (2011). « The eco-zombie : Environmental critique in zombie fiction ». Dans Boluk, S., et Lenz, W. (dir.), *Generation zombie : essays on the living dead in modern culture* (p. 55-66). McFarland & Company.
- Le Maître, B. (2015). *Zombie : une fable anthropologique*. Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Paris, V. (2013). *Zombies : sociologie des morts-vivants : essai*. XYZ.
- Soles, C. (2014). « And No Birds Sing » : Discourses of Environmental Apocalypse in *The Birds and Night of the Living Dead*. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 21(3), 526-537. <https://doi.org/10.1093/isle/isu082>
- Thoret, J.-B. et Angelier, F. (2007). *Politique des zombies : l'Amérique selon George A. Romero*. Ellipses.

En lien avec les personnes autochtones

- Alex R.K. et Susan Deborah S. (2019). Ecophobia, Reverential Eco-fear, and Indigenous Worldviews. *ISLE Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 26(2), 422-429. <https://doi.org/10.1093/isle/isz032>
- Beaumier, M. C. et Ford, J. D. (2010). Food insecurity among Inuit women exacerbated by socioeconomic stresses and climate change. *Revue Canadienne de Santé Publique*, 101(3), 196-201. <https://doi.org/10.1007/BF03404373>

- Boulianne, F. (Novembre 2020). Principe de Joyce [Mémoire].
https://www.atikamekwsiipi.com/public/images/wbr/uploads/telechargement/Doc_Principe-de-Joyce.pdf
- Cardona, A., Hawes, S. M., Cull, J., Connolly, K., O'Reilly, K. M., Moss, L. R., Bexell, S. M., Yellow Bird, M., Morris, K. N., Hill, K., Szydlowski, M., Hooper, J. et Heaney, S. O. (2023). Mandan, Hidatsa, and Arikara Nation Perspectives on Rez Dogs on the Fort Berthold Reservation in North Dakota, U.S.A. *Animals*, 13(8): 1422. <https://doi.org/10.3390/ani13081422>
- Cornellier, B. (2015). *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*. Nota bene.
- Cunsolo, A. et Ellis, N. R. (2018). Ecological grief as a mental health response to climate change-related loss. *Nature Climate Change*, 8, 275-281. <https://doi.org/10.1038/s41558-018-0092-2>
- Cunsolo Willox, A., Harper, S. L., Ford, J. D., Landman, K., Houle, K. et Edge, V. L. (2012). « From this place and of this place » : Climate change, sense of place, and health in Nunatsiavut, Canada. *Social Science & Medicine*, 75(3), 538-547. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2012.03.043>
- Fradette, G. (réal.) et Grenier, C. (scéna. & prod.) (2004). *Echo of the last howl* [Documentaire]. Productions Taqramiut.
- Goodleaf, D. K. (1995). *Entering the war zone : a Mohawk perspective on resisting invasions* (1éd.). Theytus Books Ltd.
- Komulainen, S. (1990) *Face to Face* [photographie]. Canadian Press.
- Létourneau, J.-F. (2017). *Le territoire dans les veines*. Mémoire d'encrier.
- Lewis, D., Williams, L. et Jones, R. (2020). A radical revision of the public health response to environmental crisis in a warming world : contributions of Indigenous knowledges and Indigenous feminist perspectives. *Revue canadienne de santé publique*, 111(6), 897-900. <https://doi.org/10.17269/s41997-020-00388-1>
- Ministère de la Justice du Canada. (Septembre 2017). *La lumière sur l'arrêt Gladue : défis, expériences et possibilités dans le système de justice pénale canadien*. Gouvernement du Canada. <https://www.justice.gc.ca/fra/pr-rp/jr/gladue/index.html>
- Obomsawin, A. (1984). *Les événements de Restigouche* [Documentaire]. Office national du film du Canada.
- _____ (1993). *Kanehsatake, 270 ans de résistance* [Documentaire]. Office national du film du Canada.
- Sinclair, N. J. et Dainard, S. (2016). Rafle des années soixante. Dans *L'encyclopédie Canadienne*. Repéré à <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sixties-scoop>
- St-Amand, I. (2015). *La crise d'Oka en récits : territoire, cinéma et littérature*. Presses de l'Université Laval.

Sur le scénario

- Boillat, A. (2011). À la recherche du scénario. Le scénario comme objet (d'étude) et pratique (d'écriture). *Archipel*, (34), 13-59. https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_4E322BE6C75C.P001/REF.pdf
- Châteauvert, J. (1993). Focalisation et structure du texte scénarique. *Études littéraires*, 26(2), 19-26. <https://doi.org/10.7202/501041ar>
- Perron, B. (1993). Focalisation. Un détour par la scénaristique. *Études littéraires*, 26(2), 27-35. <https://doi.org/10.7202/501042ar>
- Raynauld, I. (1991). Le Lecteur/spectateur du scénario. *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas : Journal of Film Studies*, 2(1), 27-41. <https://doi.org/10.7202/1001050ar>
- Tremblay, G. (2019). *Scénario et virtualité : ce que nous la lecture scénaristique* [Thèse, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/13446/1/D3666.pdf>
- _____ (2024). *Lire des scénarios : Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*. Presses de l'Université de Montréal.
- Vermeesch, A. (2004). Poétique du scénario. *Poétique*, 138(2), 213-234. <https://doi.org/10.3917/poeti.138.0213>
- Viswanathan, J. (1986). Une histoire racontée en images? *Études françaises*, 22(3), 71-81. <https://doi.org/10.7202/036902ar>
- _____ (1993). Une écriture cinématographique? *Études littéraires*, 26(2), 9-18. <https://doi.org/10.7202/501040ar>

Interviews avec les cinéastes

- Audebert, P. (2018, 19 juin). La solitude ne reste jamais très longtemps : entretien avec Robin Aubert, réalisateur des *Affamés*. *Culturopoing*. <https://www.culturopoing.com/cinema/entretiens-cinema/la-solitude-ne-reste-jamais-tres-longtemps-entretien-avec-robin-aubert-realisateur-des-affames/20180619>
- Bramesco, C. (2020, 28 avril). « I'm indigenizing zombies »: behind gory First Nation horror *Blood Quantum*. *The Guardian*, Film. <https://www.theguardian.com/film/2020/apr/28/blood-quantum-horror-film>
- Heeney, A. (2020, 28 avril). Jeff Barnaby on *Blood Quantum* and colonialist zombies. *Seventh Row*. <https://seventh-row.com/2020/04/28/jeff-barnaby-blood-quantum-zombies/>