

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉTÉ OÙ JE SUIS DEVENU CYBORG SUIVI DE SUBJECTIVATION ET SUBVERSION DES
REPRÉSENTATIONS DANS L'ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GAELE BAUMANS

MAI 2025

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

La rédaction de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien et l'encouragement de nombreuses personnes à qui je souhaite exprimer ma profonde gratitude. Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de recherche, Gabrielle Tremblay, pour sa rigueur bienveillante, sa précieuse expertise et ses conseils éclairés tout au long de ce projet. Sa confiance, son soutien constant et sa grande disponibilité m'ont permis de donner le meilleur de moi-même et d'approfondir mes réflexions, à mon rythme. Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à l'ensemble du corps professoral du Département d'études littéraires de l'UQAM. Leurs enseignements et leur confiance ont été une source d'inspiration et ont largement contribué à enrichir mon parcours académique.

Un grand merci à mes collègues étudiant-e-s, avec qui j'ai partagé des moments de doute, de questionnements et de complicité à travers cette grande aventure qu'a été la rédaction de mon mémoire. Nos séances de travail, nos discussions et le soutien mutuel que nous nous sommes apportés ont été essentiels au bon déroulement de cette étape de ma vie. Je tiens également à remercier ma famille et mes ami-es pour leur soutien indéfectible, leur patience et leur bienveillance. Vous avez cru en moi et n'avez cessé de m'encourager tout au long de mon cheminement.

Enfin, je remercie tout particulièrement mon conjoint et partenaire de vie, Antoine Tanguay, pour son soutien inconditionnel, sa patience et sa compréhension de mes besoins vis-à-vis ce projet. Je remercie sincèrement mes amies lectrices, Mélina Cornejo et Jaëlle Marquis-Gobeil dont le regard sur mon travail a su me guider et me faire persévérer. Un grand merci à mon groupe d'écriture de la Sororité de pommes d'or et de tomates dont le soutien et la présence m'ont offert un espace de création sensible et humain. Et un merci tout spécial à ma sœur de cœur, Marie-Maude Favreau Courtemanche, qui m'a accordé, à de nombreuses reprises, un espace de discussion fertile et dont mes réflexions ont su grandement profiter.

À toutes ces personnes, je dédie ce mémoire, avec toute ma gratitude.

DÉDICACE

À tout-es ceux qui ne se reconnaissent nulle part
et dont l'identité est niée.

Lorsque l'identité ne se conçoit que par la réduction de l'altérité à un reflet de soi, elle ne peut qu'être constamment menacée par l'existence de cette même altérité¹.

- Patricia Smart

[Narrativity endlessly] reconstructs the traumatic moment of an Oedipal drama [...] All narrative cinema, in a sense, is the making good of Oedipus, the restoration of his vision by the film's representation (reenactment) of the drama².

- Teresa de Lauretis

¹ Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, 2^e éd., Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1990, p. 244.

² Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 97.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT	vii
L'ÉTÉ OÙ JE SUIS DEVENU CYBORG	viii
SUBJECTIVATION ET SUBVERSION DES REPRÉSENTATIONS DANS L'ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE	6
INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 FICTIONS SOCIALES ET FICTIONS LITTÉRAIRES	14
1.1 Mythes fondateurs et cadres socio normatifs	15
1.2 Condition de figurabilité	18
1.3 Subversion des genres	21
CHAPITRE 2 L'ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE COMME ESPACE DE SUBJECTIVATION	24
2.1 Le processus de décolonisation identitaire.....	24
2.2 La subversion à partir du lieu ou le détournement de l'Œdipe	33
2.3 La subjectivation par l'effacement de soi	37
CONCLUSION	43
BIBLIOGRAPHIE.....	48

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore les enjeux liés au rapport entre forme et récit, au croisement des théories sur le genre littéraire et le genre identitaire. La réflexion est principalement axée sur le potentiel subversif du texte scénaristique dont la simultanéité de ses caractéristiques littéraires et cinématographiques permet le remaniement, à même sa textualité, des codes du langage cinématographique parmi lesquels figurent les questions de représentations identitaires. En s'appuyant sur une approche pragmatique des théories du genre littéraire, notamment de Jean-Marie Schaeffer, combinées aux théories de l'imagination de Paul Ricœur et aux travaux de Donna Haraway et de Paul B. Preciado sur les fictions sociales dominantes reconduites par la psychanalyse lacanienne, ce mémoire propose de mettre en lumière le rapport entre la mise en scène de récits de soi et la subjectivation de figures marginalisées au sein de l'imaginaire collectif et dont la culture audiovisuelle occidentale perpétue les stéréotypes. Les notions de genre littéraire et de genre identitaire y sont abordées dans leur concordance caractéristique en tant que système de classification des objets/corps, au travers d'une mise en dialogue des différentes propositions théoriques convoquées. L'analyse du roman scénaristique *Interior Chinatown* (2020) de l'auteur sino-états-unien Charles Yu à travers les théories de Patricia Smart sur la figure œdipienne du Père dans la littérature et les théories de l'écriture de la différence chez Jacques Derrida permet d'approfondir la réflexion sur le potentiel subversif de l'écriture scénaristique et de faire des liens avec le travail de création du mémoire, dont les enjeux portent principalement sur les questions de représentation des identités de genre dans le cinéma états-unien de science-fiction.

La partie création de ce mémoire, sous la forme d'un roman scénaristique, raconte l'histoire de Lou, un adolescent de 14 ans en pleine transition identitaire quant à son genre, et qui se voit obligé de passer l'été chez son grand-père. L'homme sexagénaire au tempérament solitaire et désagréable, et dont les valeurs détonnent largement de celles de son petit-fils, fait subir à Lou des situations de violence banalisée sous le couvert d'un déni de sa transition identitaire et d'une vision archaïque des rapports de pouvoir familiaux. C'est en découvrant la collection de vieux films en cassettes VHS de son grand-père que Lou vit un bouleversement identitaire majeur qui l'affectera à la fois physiquement et psychologiquement. Ce texte de création met en scène le dialogue théorique exploré dans la partie critique du mémoire en confrontant les perceptions du protagoniste aux idées préconçues liées au genre, tant dans sa dimension littéraire et cinématographique qu'identitaire. Le rapport corps/objets y est exploité à travers la figure du cyborg (Haraway) où se rencontrent humain et machine, notamment par l'intrusion de productions audiovisuelles et de leur support matériel au cœur de l'imagination et de la corporalité du protagoniste.

Mots clés : genre littéraire, genre identitaire, scénario, texte scénaristique, subjectivation, subversion, fiction, mythes, psychanalyse

ABSTRACT

This thesis explores the issues related to the relationship between form and narrative, at the intersection of theories on literary genre and gender. The reflection is primarily focused on the subversive potential of the screenplay, whose simultaneous literary and cinematographic characteristics allow for the reworking, within its textuality, of the codes of cinematographic language, which significantly include questions of identity representation. By relying on a pragmatic approach to literary genre theories, combined with Paul Ricoeur's theories of imagination and those of Donna Haraway and Paul B. Preciado on the dominant social fictions perpetuated by Lacanian psychoanalysis, this essay aims to shed light on the relationship between the staging of self-narratives and the subjectification of marginalized figures within the collective imagination, whose stereotypes are perpetuated by Western audiovisual culture. The analysis of the screenplay novel *Interior Chinatown* (2020) by Sino-American author Charles Yu, through Patricia Smart's theories on the Oedipal figure of the Father in literature and Jacques Derrida's theories on writing and difference, deepens the reflection on the subversive potential of screenplay writing. It also establishes links with the creative work accompanying the reflective essay in this thesis, whose main issues revolve around questions of gender identity representation in American science fiction cinema.

The creative portion of this thesis, presented in the form of a script-like novel, narrates the story of Lou, a 14-year-old adolescent undergoing a gender identity transition, who is compelled to spend the summer at his grandfather's house. The elderly man, in his sixties, is characterized by a solitary and disagreeable temperament, and upholds values that starkly contrast with those of his grandchild. Lou endures normalized forms of violence, veiled beneath the grandfather's denial of his identity transition and an archaic perception of familial power dynamics. It is through the discovery of his grandfather's collection of vintage VHS tapes that Lou experiences a profound identity upheaval, one that impacts him both physically and psychologically. This creative text enacts the theoretical dialogue explored in the critical portion of the thesis by confronting the protagonist's perceptions with ingrained conceptions of gender—both in literary and cinematic terms (genre), as well as in terms of personal identity. The relationship between body and object is explored through the figure of the cyborg (Haraway), where human and machine converge, particularly through the intrusion of audiovisual productions and their physical mediums into the protagonist's imagination and corporeality.

Keywords : literary genre, gender, screenplay, subjectivation, subversion, fiction, myths, psychoanalysis

L'ÉTÉ OÙ JE SUIS DEVENU CYBORG

Note éditoriale :

Ce scénario contient des dialogues provenant de films préexistants et dont les références ne sont pas indiquées tout au long du document, afin de favoriser la fluidité de lecture. Voici les références des films cités :

Alien : le huitième passager (V.F. de *Alien*), réalisé par Ridley Scott, 1979.

Aliens, le retour (V.F. de *Aliens*), réalisé par James Cameron, 1986.

Alien 3, réalisé par David Fincher, 1992.

Blade Runner, réalisé par Ridley Scott, 1982.

Espèces (V.F. de *Species*), réalisé par Roger Donaldson, 1995.

La Matrice (V.F. de *The Matrix*), réalisé par Lana et Lilly Wachoski, 1999.

Terminator 2 : le jugement dernier (V.F. de *Terminator 2 : Judgment Day*), réalisé par James Cameron, 1991.

INTRO

Une vidéo maison (style caméscope), sans son. La date 2007-07-19 apparait dans le coin inférieur gauche de l'écran.

Un jeune enfant (LOU, 3-4 ans) court sur du gazon. SON PÈRE (25 ans) le poursuit en riant et l'attrape. L'enfant rit aussi. Une table est installée sur l'herbe avec une nappe rose en plastique jetable sur laquelle sont déposés des cadeaux d'anniversaire. On entend des dialogues en voix hors champ qui se superposent les uns sur les autres :

RIPLEY

Vous allez me la faire répéter combien de fois cette histoire?

L'ORACLE

Vous savez ce que ça veut dire ? [...]

Ça veut dire « connais-toi toi-même ».

POLICIER

C'est qu'une fillette, je crois qu'on est de taille.

FITCH

On s'est dit qu'en faisant une femelle,
elle serait plus docile, mieux contrôlable.

L'enfant essaie de monter sur un tricycle en métal rouge. Son père l'encourage sans l'aider. L'enfant tombe, son père l'aide à se relever et le petit réessaie de monter sur le vélo. Il finit par y arriver. Son père l'applaudit.

NEO

Je sais que vous avez peur. Vous avez peur de nous.
Vous avez peur du changement.

RIPLEY

Si nous le laissons entrer, l'appareil peut être infecté.
Tu connais la procédure [...]. Si on n'applique pas la
quarantaine, on peut tous mourir.

FITCH

Ce n'est pas une fillette.

SMITHSON

Elle n'a pas peur de nous ça c'est sûr.

L'image coupe à : dans un petit salon sombre au décor rétro affublé de quelques décorations d'anniversaire en papier rose et doré, un enfant un peu plus vieux (LOU, 7 ans) souffle les bougies d'un gâteau au chocolat. L'image tremblante tourne maladroitement vers le père de l'enfant et sa mère (OPHÉLIE, 25 ans) qui s'embrassent. La date 2011-07-21 apparait dans le coin inférieur gauche de l'écran.

MORPHEUS

Bon nombre d'entre eux sont tellement inconscients
et désespérément dépendants du système qu'ils vont
jusqu'à se battre pour le protéger.

RIPLEY

Si cet organisme quitte cette planète, il détruira tout.

COUPURE AU NOIR

1 INT. – CHAMBRE – FIN D'APRÈS-MIDI

Insert sur l'écran d'un téléphone intelligent montrant un montage photo d'un tiktokeur trans depuis son enfance jusqu'à aujourd'hui.

Vue de haut de LOU (14 ans) couché sur un lit simple, un téléphone intelligent dans les mains. Plan plus large de la chambre à coucher d'un logement modeste datant des années 1970. Des vêtements traînent sur le sol, sur la chaise de bureau, au pied du lit. Des meubles usés remplissent la petite pièce. Des affiches de films d'horreur et de science-fiction récents (*Us* de Jordan Peel, *Midsommar* de Ari Aster, *Mad Max : Fury Road* de George Miller) collées sur les murs tentent de dissimuler la peinture défraîchie.

Le titre apparait en blanc (en couvrant l'entièreté du cadre).

L'ÉTÉ OÙ JE SUIS DEVENU CYBORG

2 INT. – MA CHAMBRE, CHEZ NOUS – FIN D'APRÈS-MIDI

Mon rideau à moitié tiré laisse passer la lumière de fin de journée du mois de juin.

Couché sur mon lit, mon téléphone dans la main droite, je fais glisser mon pouce machinalement sur l'écran, de bas en haut, sans m'attarder au contenu qui défile devant mes yeux.

J'ai fini mon secondaire 2 il y a deux jours. Mon dernier examen était celui de français. Je l'ai clanché, c'est ma matière forte. Mais j'ai quand même attendu la fin de la période pour sortir. J'ai surtout attendu que certaines personnes soient parties. J'ai toujours été un peu weird socialement, mais cette année, c'était *next level*. J'avais jamais eu aussi hâte que les vacances commencent.

MA MÈRE V.O.

(*en criant*)

Lou vient souper !

Je ferme les yeux un instant avant de me lever.

PREMIÈRE PARTIE : DYSPHORIE

3 INT. – CUISINE, CHEZ NOUS - SOIR.

Ma mère (OPHÉLIE, 31 ans) essaie de convaincre mes sœurs (ZOÉ et EVA, 4 ans) de rester assises à la table. Ça fait même pas une heure qu'elles sont rentrées toutes les trois et ma mère a déjà préparé le souper en jouant avec les filles à un jeu de mémoire en même temps pour les occuper.

Zoé se lève en riant, elle court vers le salon. Eva hésite à la suivre, puis s'exécute. Ma mère a le dos tourné, mais elle sait très bien ce qui se passe. Elle a juste abandonné. Eva se met à brailler.

ZOÉ (h-c)

J'ai rien fait, c'est pas moi !

Elle dit ça chaque fois, comme s'il y avait d'autres coupables possibles. Ma mère dépose brusquement l'assiette qu'elle tenait sur le comptoir et se dirige vers le salon en râlant.

J'ai pas trop suivi ce qui s'est passé après, c'est tout le temps les mêmes niaiseries de toute façon. Zoé a sûrement pincé ou mordu Eva parce que quelque chose faisait pas son affaire. Ceux qui disent que les jumeaux/jumelles ont une connexion spéciale qui les uni ont clairement jamais rencontré mes sœurs. Elles ont de la misère à être dans la même pièce plus que 5 minutes sans qu'une des deux fasse une crise à cause de l'autre. Deux petits monstres identiques.

Ma mère revient dans la cuisine en tenant Zoé par le bras, Eva suit derrière en pleurant.

MA MÈRE (*exaspérée*)

Peux-tu m'aider un peu, Lou ?

MOI (*les yeux sur mon téléphone*)

Je t'ai déjà proposé de les attacher et les nourrir de force, mais tu veux pas.

MA MÈRE (*sarcastique*)

Haha, très drôle.

Je lève les yeux. Zoé me lance un regard démoniaque avant de s'installer tranquillement sur sa chaise, la tête haute.

ZOÉ

C'est toi qu'on va attacher et on va te faire manger du caca !

MA MÈRE (*sur un ton raide*)

Ok, ça va faire! On parle pas comme ça à table Zoé.

EVA

(en repoussant l'assiette que ma mère vient de lui servir)

C'est dégueu, j'ai mal au cœur.

MOI

Je peux-tu aller manger dans ma chambre ?

MA MÈRE *(en se servant une assiette)*

Non, on mange tout le monde ensemble, en famille. Ça va faire les enfantillages, Lou. T'es l'ainé, peux-tu s'il te plait agir en conséquence?

MOI *(énervé)*

C'est pas moi qui a demandé d'avoir des p'tites sœurs,
Pourquoi ça serait ma responsabilité ?

Ma mère ferme les yeux. Elle respire longuement avant de s'asseoir devant son assiette.

MA MÈRE

J'ai parlé à grand-papa aujourd'hui.
De toi, de comment ton année s'est passée.

MOI

Et?

MA MÈRE

Il est d'accord que tu as besoin de changer d'air.
Il propose que tu viennes passer l'été avec lui.

MOI

QUOI?! Tout l'été?!

MA MÈRE

Ton année a été difficile, tu penses pas que l'air de la campagne te ferait du bien? En plus, tu connais ton grand-père, il a sûrement plein de choses à te faire faire autour de la maison.

MOI

Non merci.

MA MÈRE

J'y ai pensé, et ça me ferai du bien aussi, Lou. C'est le dernier été des filles à la garderie avant leur rentrée en maternelle et j'ai pas envie de te voir passer tout l'été à rien faire à la maison en plus.

MOI

Fait que tu m'envoies me faire torturer par grand-papa, qui est sûrement la personne qui me comprend le moins au monde?

MA MÈRE

Il va pas te torturer, franchement. Et ça va te faire du bien de travailler un peu.

MOI

Quand ça t'arrange, faut que je me comporte en adulte, mais tu prends encore des décisions sur ma vie comme si j'étais un bébé ?! Oublie ça ton plan, je vais pas passer l'été là!

Je me lève brusquement en laissant mon assiette sur la table. Je me dirige vers ma chambre et claque dramatiquement la porte derrière moi.

4 INT. – MA CHAMBRE, CHEZ NOUS – SOIR.

Le visage enfoncé dans un coussin, je hurle de toutes mes forces.

Je pensais jamais que l'année horrible que je viens de passer pouvait empirer. Je comprends pas pourquoi ma mère m'envoie chez mon grand-père, elle est la première à se plaindre de son caractère de marde et de sa façon de penser arriérée. Elle sait très bien que je vais souffrir là-bas tout seul.

Je me couche sur mon lit, mon téléphone dans les mains. Je vais sur Instagram, par habitude, puis je me rappelle que j'ai supprimé mon compte. Je vais voir sur Tik-Tok et commence à faire un vidéo, mais je me rétracte. La dernière fois que j'ai publié quelque chose, je me suis fait niaiser pendant des semaines par le monde de mon école. Si j'étais dans un film, il y aurait un beau flashback ici pour montrer les violences que j'ai subies. Mais, j'ai vraiment pas envie de me remémorer ça *live*.

Je lâche mon téléphone, me tourne sur le dos et regarde le plafond. Je ferme les yeux. Je sais vraiment pas comment je vais me sortir de cette situation-là.

5 INT. – DANS LA VOITURE DE MA MÈRE – JOUR

Installé sur le siège passager dans la voiture pactée, je regarde ma mère sortir de chez la voisine qui garde mes sœurs pour la journée.

MA MÈRE (*en entrant dans la voiture*)
Bon, on part.

Je réponds pas, les yeux fixés sur l'écran de mon téléphone.

MA MÈRE
Prépare-toi à t'en passer.
Tu sais comment ton grand-père hait ça.

MOI
Bin là, c'est mon seul contact avec l'extérieur!
Qu'est-ce que je fais si il faut que j'appelle à l'aide?!

MA MÈRE
Exagère pas là, tu t'en vas pas en prison quand même.

Ma mère démarre la voiture. Je me cale dans mon siège et regarde par la fenêtre. Le motif d'un immeuble se reflète sur moi, créant un effet de barreaux.

Mon grand-père habite à environ deux heures de Montréal, en Estrie. Deux heures avant que mon calvaire commence. Je tente le tout pour le tout.

MOI
Tu pourrais me donner de la job toi, cet été. Genre des tâches à faire,
ou des courses. Je pourrais être ton assistant personnel.

MA MÈRE
Non, Lou.

MOI
Je pourrais m'occuper des filles plus souvent. Je pourrais
aller les chercher à la garderie et les emmener au parc.
Tous les jours si il faut.

Ma mère ne bronche pas.

MOI

Maman, je t'en supplie, je veux pas aller passer l'été là-bas.

MA MÈRE

Ça va te faire du bien, tu vas voir.

MOI

On peut-tu attendre après ma fête au moins?

(avec petite voix mielleuse)

J'aimerais ça être à la maison pour ma fête, avec toi...

MA MÈRE

On va venir te rejoindre pour ta fête,
les filles et moi. On va venir passer le week-end.

MOI

Tu viendras pas avant ça?!

MA MÈRE

Ta fête est dans trois semaines, Lou.

Je me cale dans mon siège en soupirant, découragé.

On va pas si souvent chez mon grand-père, mais assez pour avoir un genre de rituel de route. D'habitude, ma mère fait jouer des vieilles tounes pop des années 90 et chante à tue-tête. Mes sœurs embarquent dans son délire à chaque fois. Moi aussi, des fois. On s'arrête toujours manger au A&W de la sortie 55 sur la 10. On mange dans l'auto, mais dans le stationnement, parce que ma mère hait ça manger en conduisant, et que si elle surveille pas mes sœurs, elles mettent de la bouffe partout. Elles s'endorment habituellement quand on repart, et ma mère et moi on en profite pour écouter des podcasts.

Mais cette fois-ci, pas de musique, pas de A&W, pas de podcast. On roule en silence tout le reste du voyage. Je sors de mon sac à dos mes écouteurs sans fil, je les mets et je me calle dans mon siège, la tête tournée vers la fenêtre.

Je profite de la longue route pour vous raconter ma vie. C'est qu'il y a une raison très précise de pourquoi je veux rien savoir d'aller chez mon grand-père.

MOI (*en voix off*)

Je m'appelle Lou Krauss, je vais bientôt avoir 14 ans et je suis trans. J'ai fait mon coming out à Noël l'année passée. Ma mère l'a assez bien pris, elle m'a avoué qu'elle s'y attendait un peu. Mais mon grand-père, lui, a fait une crise dont il ne s'est pas encore remis, je pense.

Je suis né en 2004, premier enfant de mes parents. Ils avaient pas grand-chose quand ils m'ont eu, même pas un endroit où vivre. Ma mère vient d'une famille bourgeoise qui l'a pas pris du tout quand elle leur a annoncé qu'elle était enceinte de son chum un peu bum, un européen plus vieux qu'elle venu s'installer en Amérique du Nord sans papier ni argent. Mon grand-père a voulu la convaincre de se faire avorter. Il a pas réussi, évidemment.

J'ai passé plusieurs années seul avec mes parents. Ils travaillaient beaucoup pour des petits salaires. On vivait dans un HLM. J'étais un enfant solitaire. Il y avait pas beaucoup d'autres enfants dans le bloc, et en général, leurs jeux m'intéressaient pas vraiment. J'aimais mieux discuter avec les voisins et voisines sur le chômage qui passaient leur journée sur leur balcon de la cour intérieure. Je me rappelle surtout de Monsieur Bédard, qui habitait au #128, au premier étage. Quand je passais devant chez lui, je m'arrêtais toujours pour jaser. Il disait qu'on vivait dans une société pleine de bullshit qui nous forçait à jouer des rôles et que si j'avais pas envie d'être une fille, bin j'avais bin l'droit. Il me racontait souvent des histoires de son passé et me disait que j'étais bien chanceux de pas avoir connu les années 80.

J'avais 8 ans quand ma mère nous a annoncé qu'elle était enceinte de mes sœurs. On a déménagé pas longtemps après parce que notre appartement était trop petit.

MA MÈRE (*étouffé, presque inaudible*)
Range des affaires, on arrive bientôt.

MA MÈRE (*en se tournant vers moi*)
Lou!

J'enlève un écouteur en tournant la tête vers elle.

MOI
Quoi?

MA MÈRE
On arrive bientôt. Ramasse tes affaires.

En soupirant, j'enlève mes écouteurs et les remets dans leur petit boîtier.

MOI (*en voix off*)

Des fois, je me demande si Monsieur Bédard est encore vivant. Il était vieux et toussait tout le temps. Il disait qu'il avait vécu une vie de rockstar et que ça le rattrapait. J'ai jamais trop compris ce que ça voulait dire. Mon père aimait pas que je passe du temps avec lui, il disait que c'était un vieux fif sénile et qu'il racontait juste des conneries.

6 EXT. – DEVANTURE DE LA MAISON DE MON GRAND-PÈRE – JOUR

On arrive sur une route en gravier.

MA MÈRE

(la voix enterrée par le bruit des cailloux qui revolent sur les parois de la voiture)

Maudite garnotte, ça va scraper mon char.

La maison apparaît devant nous, après un tournant. Elle surplombe une colline et se dresse devant un champ de sapin. Le petit chemin qui la sépare de la route, en pente ascendante, accentue l'effet de contre-plongée. Malgré le soleil et le ciel bleu, elle me paraît lugubre. On dirait une vieille maison hantée ou habitée par un vampire.

Comme à son habitude, mon grand-père (PAUL, 60 ans) sort de la maison pour nous accueillir. Les mains sur les hanches, l'air bête, il se tient debout sur son imposante galerie qui laisse voir un cafouillis en dessous : des outils rouillés, des morceaux de bois, des restes de matériaux, des vieux meubles brisés. La végétation qui tente de reprendre le dessus sort à travers les débris. Le large escalier qui mène à la galerie est aussi encombré de toute sorte d'affaires.

Ma mère stationne la voiture comme elle peut sur le terrain en pente. Elle met le frein à bras et sort.

MA MÈRE (*exaspérée*)

Bonjour papa.

Je sors aussi, en hissant mon sac de voyage sur mon dos. Le pas lourd, je me dirige vers l'escalier, puis atteint la galerie.

MON GRAND-PÈRE

Bonjour.

Je passe devant lui sans le saluer. Je sens son regard sur moi.

MA MÈRE

Lou, tu pourrais dire bonjour.

Je ne réponds rien et entre dans la vieille maison. Les adultes restent dehors. Je n'entends plus ce qu'ils disent, mais je sais qu'ils parlent de moi.

7 INT. – REZ-DE-CHAUSSÉE (entrée, salon, cuisine) – JOUR

L'intérieur de la maison est aussi glauque et encombré que l'extérieur. Mon grand-père est un ramasseur, il entasse toute sorte d'affaires dans tous les coins de sa maison et de son terrain. Au rez-de-chaussée, c'est moins pire parce qu'il y a moins de racoins, tout est à aire ouverte. Mais à l'étage, c'est une autre histoire.

Je me tiens debout dans la cuisine. Je peux voir tout le rez-de-chaussée de là où je me trouve. Tous les murs sont en bois. Les planchers et plafonds aussi. Les meubles sont dépareillés, ramassés sur le bord du chemin ou donnés par des membres de la famille éloignée. Mon grand-père aime un peu trop la récupération. Dans le salon, un vieux canapé rabougri adossé au mur fait face à une bibliothèque mince et moderne qui détonne avec le décor. Elle est remplie de CD et de petits livres. À côté, un système de son probablement plus vieux que moi est posé sur une petite table rétro entourée de deux haut-parleurs. La salle à manger est délimitée par une table massive de huit places. La cuisine est assez moderne, mon grand-père l'a rénovée plusieurs fois : un grand comptoir en L et un îlot central, un immense frigo en inox, un poêle au gaz et des armoires à n'en plus finir.

Ma mère passe la tête dans le cadre de la porte d'entrée.

MA MÈRE

Bye Lou !

MOI

Tu pars déjà ?

MA MÈRE

Oui, la voisine pouvait pas garder les filles
toute la journée. Je t'aime!

Je reste planté là, sans savoir quoi répondre.

8 INT. – ESCALIER ET COULOIR À L'ÉTAGE – JOUR

Je monte l'escalier qui mène à l'étage. Arrivé en haut, je me dirige vers la chambre que je partage habituellement avec ma mère. Mon grand-père m'intercepte.

MON GRAND-PÈRE
Où tu t'en va comme ça?

MOI
Dans ma chambre...

MON GRAND-PÈRE
Non, c'est pas là ta chambre.

Il passe à côté de moi d'un pas assuré et se rend à l'autre bout du couloir. Il s'arrête devant la porte du fond et l'ouvre. On va jamais dans cette pièce-là d'habitude, on a pas le droit.

MON GRAND-PÈRE
C'est là que tu vas dormir.

Je m'approche, l'air incrédule. Je reste dans le cadre de porte un moment, en espérant que mon grand-père me niaise.

9 INT. – MA CHAMBRE (c'est pas vraiment une chambre, c'est plus un ramassis d'affaires avec un vieux lit dans un coin) – JOUR

La pièce est sombre malgré le soleil qui brille dans le ciel. L'unique fenêtre encrassée laisse à peine entrer la lumière. Des masses indéfinies encombrant presque l'entièreté du plancher de bois défraîchi. Je parviens à distinguer des bacs de plastique empilés le long d'un mur, des caisses de lait pleines de bébélles et une étagère fatiguée qui supporte de peine et de misère un cafouillis de livres, de journaux et de petites boîtes. Dans un coin, il y a un vieux lit superposé qui a l'air d'avoir fait la guerre. Je le reconnais, c'était le lit de ma mère quand elle était petite. Ça fait des années que je l'ai pas vu, je pensais que mon grand-père s'en était enfin débarrassé.

J'avance lentement dans la pièce, le plancher craque sous mes pas. Je laisse tomber mon sac qui atterrit au sol en faisant lever un nuage de poussière. Je tousse un peu en secouant l'air.

Mon grand-père entre derrière moi.

MON GRAND-PÈRE

Bon, tu vas être bien ici.

MOI

C'est sûr que je dors pas là. Je vais genre mourir
asphyxié tellement que c'est poussiéreux.

MON GRAND-PÈRE

T'as pas vraiment l'choix, c'est la seule pièce disponible.

MOI

Tu m'niaises? Y a genre cinq chambres dans la maison!

MON GRAND-PÈRE

Pis ça, c'est la tienne. Tu l'adorais ce lit-là
quand t'étais p'tite. Je l'ai mis ici juste pour toi.

Je roule les yeux.

MOI

T'aurais pu passer la balayeuse au moins.

MON GRAND-PÈRE

Si tu es pas contente, tu peux la passer toi-même.
Oublie pas de mettre des draps sur ton lit.

Mon grand-père sort de la pièce. Je me traîne jusqu'au lit superposé et me couche sur le matelas du bas. Les lattes sous le lit du dessus sont pleines de collants usés. Des chats brillants qui brillent plus vraiment, des pouliches arc-en-ciel, des aliments avec des visages qui sentent quand on les gratte. Ils doivent pu sentir grand-chose.

Je reste un moment à les regarder.

Je me lève, me cognant presque le front sur le lit du haut. Il est clairement trop petit pour moi.

10 INT. – COULOIR À L'ÉTAGE/ESCALIER/REZ-DE-CHAUSSÉE – JOUR

Je me dirige vers la penderie dans le couloir. En passant devant les autres chambres, je remarque qu'elles sont toutes vides. Les lits sont faits. Je ne vois aucun bagage ou autre signe d'occupation.

Je descends les marches rapidement. Je traverse le rez-de-chaussée en regardant partout.

11 EXT. – TERRAIN DEVANT LA MAISON, PRÈS DU POTAGER – JOUR

Je sors de la maison. Mon grand-père arrose son potager.

MOI

Pourquoi je dois dormir dans la pièce qui te sert de remise si y a personne dans les autres chambres?

MON GRAND-PÈRE (*après un moment*)

Parce que je reçois régulièrement de la visite l'été, et que je veux garder les chambres pour mes invités.

MOI

Pis moi ? Je suis pas ton invité ?

MON GRAND-PÈRE

Toi, t'es un paquet de trouble.

Tiens (*il me tend le tuyau d'arrosage*), rends-toi donc utile, finis d'arroser le jardin

Il s'éloigne sans se retourner.

12 EXT. – POTAGER – JOUR

Je fixe du regard l'eau qui jaillit du boyau d'arrosage à un rythme régulier. Les rayons du soleil qui la traversent font apparaître un arc-en-ciel au-dessus du jet. Les couleurs se fondent les unes aux autres. Je n'arrive pas à discerner le début ni la fin du spectre coloré.

J'observe attentivement les gouttes d'eau rebelles qui rebondissent et se perdent dans l'air. Je reste longtemps à contempler leurs petites chorégraphies aléatoires.

La voix brusque de mon grand-père me fait sursauter.

MON GRAND-PÈRE (*en criant*)

Qu'est-c'tu fais là? T'es en train d'inonder les laitues !

Je me tourne vers lui sans réagir. Il dépose ses outils d'un geste sec, s'avance vers moi et me prend le boyau des mains.

MON GRAND-PÈRE (*impatient*)

R'garde, il faut que tu fasses des mouvements de gauche à droite
avec la hose pour couvrir toute la surface, et surtout,
pour pas inonder la terre. Tu vas tuer mes laitues
si tu continues d'même !

MOI

Ça te tentais pas de le dire avant?

MON GRAND-PÈRE (*toujours impatient*)

J'pensais pas qu'il fallait que j't'explique comment arroser des plantes !

MOI (*sarcastique*)

Bin oui, je fais ça tous les jours chez nous, voyons.

MON GRAND-PÈRE

Parle-moi pas sur ce ton-là. Ta mère t'a pas élevée
comme du monde, mais chez nous, tu me parleras pas comme ça.

Je réponds rien et le regarde s'éloigner. J'hais ça quand il insulte ma mère. Même si je lui en veux tellement de m'avoir envoyé ici.

Je reprends mon arrosage en imitant les mouvements qu'il m'a montrés. Je lève les yeux vers le soleil qui m'éblouit.

Mon grand-père revient vers moi avec une espèce de grosse fourchette aux dents pliées.

MON GRAND-PÈRE

T'as assez arrosé. Maintenant, tu vas arracher les mauvaises herbes.
(*il pointe des bouquets de feuilles frisottées éparpillés un peu partout dans le potager*)
C'est ça que tu dois enlever. Trompe-toi pas là!

MOI

Mais là, la terre est tout trempée, ça aurait pas été
plus logique que je fasse ça avant d'arroser?

MON GRAND-PÈRE

Ouin, mais il fallait arroser avant que le soleil soit trop haut sinon,
ça brûle les plantes. Pis, c'est bin juste de la boue.

MOI

C'est un peu dégueulasse d'aller me mettre les mains là-d' dans.

MON GRAND-PÈRE

Et que t'es princesse, pareille comme ta mère.

MOI (*en levant un peu le ton*)

J'suis pas princesse, c'est juste dégueu!

MON GRAND-PÈRE

Arrête donc d'chialer, ça te fera pas
d'tort de travailler pour une fois.

Je roule les yeux et me mets au travail, à contrecœur.

13 INT. – CUISINE – SOIR

Les mains sous le jet d'eau de l'évier de la cuisine, je frotte de toutes mes forces pour essayer de faire partir les tâches de terre qui persistent.

MON GRAND-PÈRE (*en regardant mes mains*)

Ça va finir par partir.

(*un temps*)

Demain, tu vas continuer à nettoyer le potager. Faut que je fasse de la place aussi dans le garage, il y a pas mal de stock à sortir.

MOI

Tu vas me faire travailler tous les jours comme ça?

MON GRAND-PÈRE

Faut bin que tu serves à quelque chose.

14 INT. – SALLE À MANGER – SOIR

Mon grand-père finit son assiette. Moi, j'ai presque rien mangé, je suis trop épuisé. Le coude sur la table, la face accotée sur ma main, je fais tourner les spaghettis autour de ma fourchette.

MON GRAND-PÈRE

Arrête de pigrasser pis mange.

(*un temps*)

Pis enlève tes coudes de sur la table.

MOI

J'ai pas faim.

MON GRAND-PÈRE

Comment ça tu as pas faim? On a pas arrêté de la journée !
Viens pas me voir dans une heure pour manger parce que y'aura plus rien.

MOI

Je vais me coucher.

Je me lève sans attendre sa réponse.

MON GRAND-PÈRE

Attends un peu, Lou.

Je m'arrête, me retourne difficilement parce que mon corps entier me fait atrocement mal.

MON GRAND-PÈRE

Ton assiette! Elle va pas se mettre
dans le lave-vaisselle toute seule.

Je traîne mes pieds douloureux jusqu'à la table, prends mon assiette et mes ustensiles et me dirige vers la cuisine. Entre l'îlot et le comptoir, j'ouvre le tiroir-poubelle et y jette les restes de nourriture.

MON GRAND-PÈRE

Jette pas ça aux poubelles ! T'es bin niaiseuse !
Ça va au compost, ça !

MOI (*en déposant brusquement l'assiette*)

Fait le donc toi-même, ça te tueras pas!

Mon grand-père se lève brusquement et fonce vers moi. Pendant une seconde, j'ai peur. Je me dirige rapidement vers l'escalier. Mon grand-père m'a pas suivi, il a juste continué à vider mon assiette en grommelant. Je pense pas qu'il serait *game* de me frapper, mais je prendrai pas de chance.

Je monte l'escalier. Mes cuisses mon font mal, mes pieds sont lourds.

15 INT. – MA CHAMBRE – SOIR

Je m’effondre sur mon lit trop petit, sans prendre le temps de me déshabiller.

FLASHBACK (style caméscope comme dans l’intro)

J’ai 5 ans, je joue devant la galerie chez mon grand-père. Je porte un t-shirt trop grand et des shorts qui vont presque jusqu’aux genoux. Je cours à travers les arbustes fruitiers. Je cueille des framboises et m’en remplis la bouche. Je me cache dans un vieux poulailler. Il fait sombre à l’intérieur même si on est en plein jour. Il y a plein de morceaux de bois et de vieux objets qui traînent. Je trouve un genre de bâton en fer qui fait une épée parfaite. Je me bats contre un ennemi imaginaire.

COUPER À

Une adolescente (ADO 3, 14 ans) s’adresse à la caméra de son téléphone :

ADO 3

Non mais c’est quoi cette enfant-là ?
Veux-tu me dire c’est quoi le but de t’habiller de même?

COUPER À

Deux autres adolescentes (ADO 4 et ADO 5, 14 ans) dans un salon, devant une caméra de téléphone intelligent, m’imitent en riant. Ils se battent avec des parapluies en répétant :

ADO 4

Ha! Ha! Ha! Regardez-moi, je m’appelle Lou Crasse.

ADO 5

Je me prends pour un gars et je fais comme si je savais me
battre pour avoir l’air d’un vrai gars. Ha! Ha! Ha!

Les symboles de Tik-Tok apparaissent sur la gauche de l’écran, les chiffres montent :



1690, 1703, 1781, 1812 ...



65, 93, 115, 139 ...

Les images s'alternent de plus en plus rapidement. On entend les dialogues et les rires des adolescents des vidéos se répéter en écho.

FIN DU FLASHBACK

16 INT. – MA CHAMBRE – SOIR

Je me réveille en sursaut. Il fait encore nuit. Finalement, je l'ai eu mon flashback.

Je regarde autour de moi. J'ai l'impression de voir des trucs qui bougent dans la pièce, d'entendre des frôlements, des murmures. J'allume la lampe de poche de mon téléphone et j'éclaire les racoins : des boîtes, des piles de bacs, immobiles. Rien ne bouge.

Je ne me suis pas rendormi cette nuit-là.

17 EXT. – VIEUX POULAILLER – JOUR

Je regarde la cabane délabrée et envahie de végétation qui se dresse devant moi.

Le poulailler était déjà là quand mon grand-père a acheté la maison pour en faire leur chalet. Ma mère était encore une enfant. Ils venaient juste les fins de semaine, et ils n'ont jamais eu de poules. Cet été, mon grand-père a décidé qu'il était temps de le démolir parce que ça devenait trop dangereux pour mes sœurs.

Il entre dans la cabane, armé d'une masse et d'une barre à clous. Je le suis. La peinture bleu pâle des murs en bois est écaillée presque partout. Des débris de matériaux traînent, on s'y fraie difficilement un chemin. Un caisson de bois dont les parois sont constituées de cage-à-poule brochée menace de s'effondrer.

Mon grand-père s'arrête dans un coin, au fond. Il dégage la surface d'une petite table et y dépose ses outils. Il prend un pas de recul tout en regardant les murs.

MON GRAND-PÈRE

Bon, on va commencer par arracher les planches des murs.

Après ça, on va les mettre dans le trailer de mon char.

(il me lance une paire de gants de jardinage)

Tiens, essaye de pas salir tes p'tites mains aujourd'hui.

J'enfile les gants en soupirant. Ils sont beaucoup trop grands.

MON GRAND-PÈRE

On va avoir de la visite ce soir, un ami de longue date qui vient souper.
(*il se tourne vers moi*) Tu es bin mieux d'être du monde.

MOI

C'est qui ton ami? Je le connais tu ?

MON GRAND-PÈRE

(*en déplaçant des débris en pile dans un coin*)
Je pense pas non, ça fait des années que je l'ai pas vu.
Je pense que la dernière fois, ta mère avait ton âge.

Je prends la masse posée sur la petite table.

MOI

Bon, par où je commence?

MON GRAND-PÈRE (*il se retourne vers moi*)

Woh minute! Fais attention avec ça, tu vas te faire mal.
Prend la barre à clou à la place, tu vas arracher les planches.

Il me prend la masse des mains et me donne la barre.

MOI (*sarcastique*)

Je pourrais me faire mal avec ça aussi.

MON GRAND-PÈRE

Faudrait vraiment être débile pour se blesser avec ça.
Quoique dans ton cas, il y a peut-être des chances.

Je l'assommerais avec sa masse.

Je m'approche d'un mur, je coince l'extrémité la plus courbée sous une planche et je tire de toutes mes forces. La planche de bouge pas. Je me tourne vers mon grand-père, il ne pas m'a pas vu, je crois. Je réessaie sans succès.

MON GRAND-PÈRE (*dos à moi, sans se tourner*)

Commence par les planches qui retroussent, c'est moins forçant.

Il s'est pas rendu compte que j'avais déjà essayé. Je réponds pas.

J'essaie de repérer une planche qui retrousse, mais elles sont toutes bien clouées en place. Je longe le mur en quête d'une brèche, d'une faille. Ce vieux cabanon décrépi doit bien avoir une faiblesse quelque part, une fissure, un trou de souris.

Je m'arrête net en voyant une planche fendue dans le coin droit. Je me penche pour l'atteindre. C'est par là que je dois commencer. Il faut repérer la brèche. Je coince la barre à clous dans la fente et je tire de toutes mes forces. La planche éclate et je suis projeté en arrière. J'atterris sur le dos, dans un tas de petits débris. Mon grand-père se tourne vers moi, brusquement.

MON GRAND-PÈRE

Bin voyons! Qu'est-ce t'as fait là?

MOI

Bin j'essaie d'arracher les planches!

MON GRAND-PÈRE

(il me prend la barre à clous des mains)

Bon, faut encore que j'te montre comment faire.

R'garde là, c'est pas compliqué.

Il insère l'extrémité la moins courbée de la barre sous une planche et pousse sur l'autre extrémité, en la tenant comme une poignée.

MON GRAND-PÈRE

Il faut faire un effet de levier.

Allez, lève-toi.

Je me relève en secouant la poussière sur mes vêtements. Je prends la barre à clous que mon grand-père me tend. Je pile sur les débris. Et sur mon orgueil aussi.

Mon grand-père retourne à sa tâche. Je me retrouve à nouveau seul avec le mur. Même si je déteste faire ce que mon grand-père me dit, j'ai pas vraiment le choix si je veux lui montrer que je suis capable de faire des travaux manuels. Que je suis pas *une princesse*.

Je prends une grande respiration et je retourne vers la planche que j'ai éclatée. Un trou béant se trouve maintenant à sa place. Un espace vacant qui expose la vulnérabilité des autres planches autour. J'entreprends de les arracher une par une, en perfectionnant ma technique à chaque fois. Quand une planche résiste, je finis par en venir à bout.

Chaque planche arrachée est une petite victoire intérieure.

Je me sens fort.

Je me sens invincible.

La voix de mon grand-père me ramène abruptement sur terre.

MON GRAND-PÈRE

Tu es juste rendue là? T'es bin lente!

MOI

Bin là ! Je suis pas une machine!

MON GRAND-PÈRE

Eille! Change de ton! Laisse faire les planches, c'est trop long.

Va défaire la cage-à-poule qui est brochée sur les caissons de ponte.

Pis arrange-toi donc pour que ça te prenne pas toute la journée.

Les caissons de ponte se trouvent à l'entrée du poulailler. C'est des genre de petits compartiments en bois et en grillage métallique à deux étages, avec une petite rampe sur le côté. Sur le palier du haut, il y a des trous parfaitement circulaires. Celui du bas est recouvert de paille poussiéreuse.

Quand j'étais enfant, j'aimais aller me cacher dans ces caissons. J'étais assez petit pour m'y faufiler. J'ai arrêté d'y aller le jour où mon grand-père m'a vu faire et s'est mis à me traiter de « p'tite poule ».

Pinces à la main, je m'agenouille et commence à couper le grillage. Je coupe habilement chaque fil de métal broché dans le bois. Je termine un premier panneau et tente de le replier sur lui-même.

Je pense aux poules qui ont vécu là, avant que mon grand-père achète la maison. Je me demande si elles étaient nombreuses, si elles avaient assez d'espace pour vivre. Étaient-elles conscientes de leur captivité. Si des laitues peuvent se noyer, peut-être que les poules peuvent être consciente de leur condition?

Une douleur vive me prend.

Je regarde mon avant-bras sur lequel une longue écorchure rouge qui va de mon coude jusqu'à mon poignet apparaît. Ça saigne pas beaucoup, mais ça chauffe. Je sors subtilement du poulailler et cours vers la maison. Je dis rien à mon grand-père, j'ai pas envie de me faire engueuler encore. Je monte dans ma chambre et enfille un chandail à manches longues.

Quand je reviens dehors, mon grand-père est sorti du poulailler.

MON GRAND-PÈRE
Qu'est-ce que tu fais, t'as pas fini!

MOI
Je suis juste allé au toilettes.

Je retourne dans le poulailler et reprends la coupe de cage-à-poule.

MON GRAND-PÈRE (V.O. *en criant*)
Scrape pas la cage-à-poule, je veux la garder.
Roule les feuilles pis laisse-les là.

Je lève les yeux aux ciel. Je tente de déplier délicatement la première feuille que j'ai coupée, celle avec laquelle je me suis blessé. Je la roule sur elle-même du mieux que je peux.

Ma blessure chauffe de plus en plus.

18 INT. – SALLE DE BAIN – SOIR

Devant le miroir de la pharmacie, au-dessus du lavabo, je fixe mon reflet. Je regarde mes cheveux courts qui repoussent trop vite. Je regarde mes sourcils qui sont pas assez épais, ma mâchoire qui est pas assez large.

Je retrousse ma manche pour regarder ma blessure. Je prends le temps de l'inspecter. Je la nettoie avec de l'eau et du savon, en espérant que ça s'infecte pas. Ça pas l'air trop grave, c'est juste en surface.

19 INT. – SALLE À MANGER – SOIR

L'ami en visite s'appelle VINCENT THIBODEAU (60 ans), mais mon grand-père l'appelle juste Thibodeau. Il parle fort et gesticule avec sa fourchette dans une main. J'ai un peu peur pour mes yeux. Je fais des petits mouvements de tête vers l'arrière pour éviter d'être éborgné.

Depuis le début du repas, il raconte juste des histoires de *cruise* pis de comment aucune femme ne peut lui résister, apparemment. Il m'écœure.

THIBODEAU (*à mon grand-père*)
Te rappelles-tu la fois où on s'était ramassé deux
jumelles au bar sur la route vers Calgary ?
Des méchants pétards !

Il se tourne vers moi.

THIBODEAU
Ça c'était bin avant que tu naisses.
Si tu savais toutes les niaiseries que ton père a faites.

MOI (*en le regardant de travers*)
C'est mon grand-père...

MON GRAND-PÈRE (*amusé*)
Racontes-y pas ça, un plan pour qu'a s'en serve contre moi après.

THIBODEAU
Pis toi tu as-tu un p'tit chum ?
Tu dois commencer à faire tourner les têtes pas mal

Je plisse les yeux de dégoût. Il vient-tu vraiment de me demander ça?!

MOI
Ark, t'es tu pédo?

MON GRAND-PÈRE (*en colère*)
Eille, reste polie !

THIBODEAU (*en riant*)
Bin non, c'est correct. C'est normal de trouver ça
bizarre au début, de devenir une femme. Tu vas voir,
tu vas y prendre gout. Tu vas être cute en plus.

Mon visage entier se crispe. Mon cœur se met à battre tellement fort que j'en tremble. C'est plus fort que moi, je me lève brusquement, ouvre la bouche, et laisse les mots débouler sans aucune retenue.

MOI (*hors de moi*)
Eille, tu penses-tu vraiment qu'on y croit à tes histoires de loser qui
passe son temps à cruiser des femmes qui veulent rien savoir faque
faut que tu les harcèles pour avoir une date?

Je me rends compte que je suis debout et que je serre ma fourchette dans ma main, pointée vers Thibodeau.

Ma blessure me brûle. Je lâche l'ustensile, il tombe dans mon assiette encore pleine.

THIBODEAU (*en riant*)

Fâche-toi pas !

(*à mon grand-père*) Elle a un méchant caractère en plus.

MON GRAND-PÈRE (*en criant*)

Lou, assis-toi pis excuse-toi tout de suite !

Je ne bronche pas.

MON GRAND-PÈRE (*en criant*)

Lou, j'te parle !

Je reste immobile, silencieux.

MON GRAND-PÈRE

Bon ça va faire. Donne-moi ton téléphone
pis monte dans ta chambre !

Je lance mon téléphone sur la table et me dirige vers l'escalier. Je monte et reste un moment au sommet des marches pour entendre leur conversation.

THIBODEAU

C'est sa génération qui sont tous fuckés à cause des niaiseries
qu'ils entendent sur les réseaux sociaux. T'imagines-tu les pauvres
ti-gars, comment ils vont faire pour cruiser ça ?

MON GRAND-PÈRE

Elle passe l'été ici parce qu'elle s'est fait niaiser sur internet justement.
Elle est dans un trip de vouloir être un gars, je sais pas trop. (*il prend une gorgée de vin*)
Elle va se calmer. Elle est pareil que sa mère à c't'âge-là.

20 INT. – MA CHAMBRE – NUIT

J'entre dans ma chambre en claquant la porte. Je donne des coups de pied dans les boîtes de carton au sol, jusqu'à mon lit. J'attrape un oreiller, m'enfoncé le visage dedans et hurle à m'époumoner.

Je me couche sur le dos et fixe le dessous du lit du dessus. Les collants de ma mère me regardent avec leurs sourires épais. Je ferme les yeux.

Ma blessure me fait encore mal. Je lève ma manche et rapproche mon bras de mon visage. Je vois rien, il fait trop noir, et j'ai pas mon téléphone pour m'éclairer.

Je me lève pour aller allumer le plafonnier et je m'enfarge dans les boîtes que j'ai fait tomber tantôt. Une d'entre elles s'est renversée et une partie de son contenu s'est vidé. Je me rends jusqu'à l'interrupteur puis m'approche du tas d'objets renversés. Des petits boîtiers avec des images de vieux films sont éparpillés au sol. L'un d'entre eux retient particulièrement mon attention : sur un fond noir, une lumière vert fluo jaillit d'un œuf craqué. Je ramasse la boîte, me dirige vers l'interrupteur mural et j'allume. Je peux alors lire le titre du film : *Alien*.

De la petite boîte rectangulaire sort une autre boîte du même format, noire, en plastique, avec deux petites fenêtres qui laissent voir une bobine de pellicule. Je reconnais l'objet, c'est une cassette. C'est comme ça qu'on écoutait des films à la maison avant internet et les DVD. On en a même encore chez nous, avec des vidéos maison de quand j'étais petit. Mais je n'en a jamais regardé parce qu'on n'a pas la machine.

Je remets la cassette dans son boîtier et me tourne vers les autres. J'en prends quelques-uns et lit les titres : *Aliens le retour*, *Blade Runner*, *La Mouche*, *La Matrice*, *Espèces*, *Abyss*, *Alien 3*, *L'Effroyable Chose*, *Terminator 2 : le jugement dernier*.

Je fouille dans les autres boîtes autour : elles sont aussi pleines de cassettes. Il doit y en avoir au moins une centaine. J'aurais de quoi me divertir si je pouvais les visionner. Je me mets à la recherche d'un appareil qui pourrait les lire, mais je ne sais pas ce que je cherche. Ça doit ressembler à un lecteur DVD mais plus gros. Je regarde dans les bacs empilés le long du mur du fond, sans succès.

Je m'approche d'une pile de caisses à lait remplies d'objets pêle-mêle. Sous une des caisses, je trouve un petit téléviseur carré dont l'écran est bombé. Je le soulève. L'appareil est lourd malgré sa petite taille. Je retourne près des cartons remplis de cassettes et dépose la télé au sol. En m'asseyant devant pour l'examiner, je remarque que sous l'écran, il y a une petite trappe rectangulaire sur laquelle il est écrit « TV-VCR COMBINATION ». À voir la taille de la trappe, j'en déduis que c'est un lecteur de cassette intégré à la télévision. Parfait.

Je branche le fil qui sort de l'arrière de l'appareil dans la seule prise de courant de la pièce. Sur le devant de la télé, plusieurs boutons sont alignés au-dessus la trappe. J'appuie sur le premier à partir de la gauche où il est écrit « POWER » : l'appareil s'allume, l'écran devient bleu. J'attrape le boîtier

de *Alien* et en fais glisser délicatement la cassette que j'insère dans la fente. La machine la gobe dans un bourdonnement mécanique.

L'écran passe du bleu au noir. Une image sautillante accompagnée d'un bruit sourd fait place aux lettres géantes et dorées du logo de *Fox Video*, puis celles semblables de la *20th Century Fox*, éclairées de projecteurs sur bruit de tambours et trompettes. Enfin, le cosmos apparaît en défilant lentement vers la droite. Une lueur jaune cachée par ce qui semble être une planète envahit l'écran. Des lignes blanches dans le haut du cadre forment lentement le titre du film : d'abord le I, puis le A, le N, le L et finalement le E. Le sous-titre *Le huitième passager* apparaît juste en dessous.

ELIPSE

Le générique de fin défile sur l'écran. Je ne sais pas combien de temps le film a duré, mais la maison est silencieuse.

Je reste un moment figé sur place. Je baisse le son de la télé puis me lève sans faire de bruit. J'ouvre lentement la porte de ma chambre et passe ma tête par le cadre. Le long couloir sombre me paraît plus inquiétant que d'habitude. Le ronflement de mon grand-père amplifie l'ambiance glauque. Je me trouve un peu niais d'avoir peur, c'était juste un film.

Un claquement mécanique me fait sursauter. Un vrombissement sourd se fait entendre. Je referme doucement la porte de ma chambre et cherche la source du bruit. Je me rassois devant la petite télévision. Le bruit vient de là, comme si elle allait exploser. Je ne sais pas trop quoi faire. Un autre claquement, puis plus rien. La fente recrache la cassette qui reste pris là, pas complètement sortie. Je la tire doucement, elle ne résiste pas. Elle est chaude. J'attends un moment pour être sûr que mon grand-père ne s'est pas réveillé. Son ronflement se fait toujours entendre.

Je remets la cassette dans son boîtier et je prends celui de *Aliens le retour*. Je sais que j'arriverai pas à dormir tout de suite de toute façon.

Le deuxième volet de la série commence avec un saut de 57 ans dans le futur. Ripley a passé toutes ces années à dériver dans l'espace, en hypersommeil. Personne n'est au courant de la créature monstrueuse qu'ils ont trouvé sur la planète LV-426. Personne ne croit à son histoire. Et surtout, ils ont envoyé des colonies là-bas, des familles entières.

Ripley trouve un enfant dans les ruines des colonies, Newt. Elle est la seule survivante.

Je plonge dans le film comme si ma vie en dépendait.

DEUXIÈME PARTIE : MUTATION

21 INT. – MA CHAMBRE, LE COULOIR, L’ESCALIER – JOUR

Je me réveille brutalement sous le bruit des coups à la porte. Je me suis endormi sur le plancher. La télévision est encore allumée, l’écran est bleu et la cassette de *Aliens le retour est* à moitié sortie dans la fente.

MON GRAND-PÈRE (*derrière la porte, furieux*)
Lève-toi Lou, il est 11h !

Je me lève de peine et de misère. Mon corps est raide comme le bois du plancher. Je frotte mon visage de mes deux mains, puis à la hâte, je range les cassettes qui traînent, éteins la télévision et ouvre la porte à mon grand-père.

MOI
J’étais puni, t’avais juste à me l’dire si j’avais l’droit de sortir.

MON GRAND-PÈRE
Fais pas ta smatte.
(*il commence à descendre l’escalier*)
Viens-t’en, faut qu’on vide le garage.

MOI (*je le suis*)
Je peux-tu ravoir mon phone?

MON GRAND-PÈRE
Quand t’auras fini.

Il s’arrête sec et se retourne vers moi.

MON GRAND-PÈRE
Des attitudes comme hier avec mes invités,
j’en veux pu jamais, c’est-tu clair?

MOI
T’as juste à pas inviter des...

Je me retiens. Ça sert à rien, il va juste se fâcher plus. Il faut que je sois plus stratégique dans mes modes de défenses. Il faut que je trouve la brèche pour affaiblir ma cible.

MON GRAND-PÈRE
...des quoi?

MOI (*sur un ton moqueur*)
Des vieux comme toi qui comprennent rien!

Je me dirige vers l'escalier sans attendre sa réponse. Il me suit en rétorquant :

MON GRAND-PÈRE
M'a t'en faire des vieux!

22 EXT. – DEVANT LE GARAGE – JOUR

J'arrive au garage avant mon grand-père. J'en profite pour regarder ma blessure.

Je prends mon coude gauche dans ma main droite et retourne mon bras. La peau enflée autour de la coupure est de plus en plus rouge. La sensation de brûlure s'est atténuée, mais tout mon avant-bras est encore sensible. Je touche doucement à la croute sanguinolente qui s'est formée sur la plaie. Elle craque un peu quand j'appuie dessus. Ça m'écœure.

MON GRAND-PÈRE
Bon, allons-y!

Je baisse ma manche rapidement en entendant mon grand-père arriver. Ça chauffe un peu.

MON GRAND-PÈRE
Tu vas avoir chaud avec tes manches longues.

MOI
Non, c'est correct.

J'ai trop honte de ma blessure, je préfère avoir chaud. J'ai quand même mis des shorts, découpés dans des vieux jeans. Ma mère a refusé de m'en acheter des nouveaux sous prétexte que ceux de l'année dernière me font encore. Sauf que l'année dernière, je portais des shorts de fille qui sont rendus vraiment trop courts.

23 INT. – GARAGE – JOUR

Je fais quelques pas incertains vers l'intérieur. Ça pue l'humidité.

Le garage est à l'image de la maison, plein d'objets placés n'importe comment : un kayak, une brouette, des pièces d'autos, des pneus, des outils de jardinage, des outils de construction, des

chaudières, des pots de peinture, un hamac déchiré, un vieux quatre-roues, une vieille luge en bois. Je suis jamais venu ici, on a pas le droit d'y aller habituellement. Trop dangereux.

Je regarde au sol, essayant de ne pas marcher sur des débris. Une main sur mon épaule me fait sursauter.

MON GRAND-PÈRE

Tiens. *(il me tend la même paire de gants trop grands de la veille)*
Mets-les, faudrait pas que tu te blesses.

Je mets les gants, mes mains flottent dedans. Je dois serrer les poings pour qu'ils restent en place.

MON GRAND-PÈRE

Va voir au fond, il devrait y avoir des bacs vides
à quelque part. Ramène-les en avant, on va trier le stock.

Je reprends mon chemin dans la grotte humide. J'avance lentement, en regardant partout, comme si je faisais partie de l'équipage du Nostromo.

J'essaie d'identifier les objets autour de moi : j'enjambe une scie, des chaînes en tapons, des sacs de poubelle pleins et poussiéreux. Je contourne un meuble de rangement dont les tiroirs traînent par terre. Au fond du garage, à côté de l'établi, je repère des bacs noirs en plastique emboîtés les uns dans les autres. Je m'approche, sûr d'avoir trouvé ce que je cherchais.

J'agrippe le rebord du bac au-dessus de la pile. J'essaie de le tirer vers le haut. Une masse visqueuse au fond m'arrête dans mon élan. Je me penche plus pour essayer de voir c'est quoi. L'odeur qui s'en dégage me frappe d'un coup : un mélange de pourriture et de vomi. Je me bouche le nez et examine l'amas brun-vert. Je remarque alors des petits points blancs qui en sortent. La masse se met à grouiller, une multitude de petits vers émerge sous mes yeux. Frappé de dégoût, je recule brusquement en poussant un cri de panique.

MON GRAND-PÈRE

Bin voyons, t'as-tu vu un fantôme?

MOI

Ça grouille de vers la d'dans, c'est dégueulasse !

Mon grand-père s'approche. Il jette un coup d'œil dans le bac et acquiesce tranquillement.

MON GRAND-PÈRE

Ah oui, c'est vrai. J'avais commencé à faire du compost

dans ce bac-là, mais j'ai opté pour un plus gros finalement.
J'ai dû l'oublier là.

MOI

Moi, je touche pas à ça.

MOI/KANE

On dirait qu'il y a une vie, une vie organique.

Je sais pas pourquoi j'ai dit ça. C'était pas ma voix. Inquiet, je regarde mon grand-père.

MON GRAND-PÈRE

Bon bon, fais pas ta feluette, c'est juste de la bouffe décomposée.

Il a pas entendu.

MOI

Ça fait combien de temps que c'est là?

MON GRAND-PÈRE

Je sais pas.

Depuis l'été passé sûrement.

MOI (*en grimaçant de dégoût*)

J'pense que tu vas être capable de t'en occuper tout seul, hein?

MON GRAND-PÈRE

Va falloir le nettoyer, j'en ai besoin de ce bac-là.

MOI

Non, non. C'est pas moi qui va faire ça.

MON GRAND-PÈRE

Va chercher la hose, on va aller vider ça dans le bois.

C'est bon pour les arbres.

Je reste immobile, un air de dégoût étampé au visage.

MON GRAND-PÈRE

Lou! La hose!

Toujours en grimaçant, je sors du garage et me rends jusqu'au potager. J'ai la sensation d'être recouvert de petits vers.

24 EXT. –FORÊT PRÈS DU TERRAIN DERRIÈRE LA MAISON – JOUR

L'eau qui sort du boyau rebondit sur les parois du bac que je tiens par un côté, l'ouverture inclinée vers le sol. Des masses de compost collées au fond résistent au jet trop faible. Une flaque de bouette se forme à mes pieds. Je sautille en reculant pour éviter que le liquide touche à mes Converse.

MON GRAND-PÈRE

Si tu avais mis des bottes de travail comme je t'avais dit,
tu risquerais pas de salir tes souliers.

MOI

Elles sont bin trop grandes pour moi tes bottes.
Pis j'ai l'air d'un épais avec.

MON GRAND-PÈRE

T'as pas l'air plus fin avec ça dans les pieds.

Mon grand-père éteint le boyau. La flaque qui s'est formée au sol s'immobilise tranquillement. Des mottes brunes et vertes flottent à la surface. L'odeur qui s'en dégage est encore plus forte. Je ferme les yeux et me concentre pour pas vomir.

MON GRAND-PÈRE

Bon, ça va être ça. Je nettoierai le reste à la main.

Il roule le boyau sur lui-même et s'éloigne, me laissant là avec le bac encore plein de bouette à l'intérieur. Je regarde l'état des lieux : on a fait un carnage de boue et de marde en pleine forêt. Une fausse septique à aire ouverte.

Je baisse les yeux vers la flaque devant moi : des petits points blancs émergent de l'eau répandue par terre. Je frissonne de dégoût.

MOI/PARKER

On n'aurait jamais dû se poser sur cette planète.

Ça vient d'arriver encore : j'ai parlé, mais c'était pas ma voix. Ça doit être la fatigue qui me fait halluciner. Je rejoins mon grand-père en courant.

Sous le jet de la douche, j’essaie de régler la température de l’eau à assez chaud pour pas geler, mais pas trop pour pas me faire mal. L’eau qui coule sur ma blessure brûle même si elle est tiède.

Une matière blanchâtre se détache de l’intérieur de la coupure. Pendant un instant, un frisson me parcourt le dos : je crois voir des vers en sortir.

MOI (*inquiet*)

Ark, c’est quoi ça?

(je passe mes doigts sur la substance qui sort de mon bras)

J’ai peut-être été contaminé par la masse grouillante
qu’on a répandue dans la forêt.

MOI/RIPLEY

Attends une minute, si nous le laissons entrer,
l’appareil peut être infecté. Tu connais la procédure
de quarantaine, 24h de décontamination.

MOI/ASH

Il a la drôle d’habitude de perdre ses cellules et de les remplacer
par du silicone polarisé, ce qui lui donne une résistance plus
grande pour affronter son environnement et s’en défendre.

Je ferme les yeux et respire profondément. J’essaie de me rassurer, de me dire que ces phrases ne sont pas vraiment sorties de ma bouche.

Je regarde attentivement ma blessure, en rapprochant mon bras le plus possible de mon visage.

MOI

Non, c’est juste les tissus morts qui sortent à cause l’eau.

Je sors de la douche. Sur le mur qui fait face à la cabine, il y a un grand miroir qui laisse voir l’entièreté de mon corps. Je resserre ma serviette enroulée autour de moi, pour écraser ma poitrine. J’ai pas encore vraiment de seins, mais je sais que ça s’en vient. Je sais aussi que j’ai beau les écraser le plus possible, ça empêchera pas leur croissance.

Je regarde mon reflet encore un moment. Je laisse tomber ma serviette. Je regarde mes hanches, mon ventre. Je regarde mes bras. Je vois mon corps muter depuis quelques temps. Je sais qu’il va continuer à changer.

Je regarde ma blessure le long de mon avant-bras gauche. Je me demande si ça va laisser une cicatrice.

26 INT. – MA CHAMBRE – SOIR

Je suis monté tout de suite après le souper, après avoir enfin récupéré mon téléphone. Mon grand-père avait rien à dire d'intéressant de toute façon. Et j'avais trop hâte de regarder d'autres films.

J'insère la cassette de *Alien 3* dans le lecteur VHS. Le film commence avec un montage au ralenti d'images sombres qui s'enchaînent en fondu québécois et de manière assez chaotique. Puis, en bas de l'écran à droite, on peut lire :

FIORINA « FURY » 161
RAFFINERIE D'HUILE MINÉRALE DU VOILE EXTÉRIEUR
PÉNITENTIER CORRECTIONNEL DE TRAVAIL – DOUBLE CHROMOSOME Y

Je fais une recherche rapide sur mon téléphone : le chromosome YY est une anomalie chez les hommes cis qui peut entraîner des troubles d'apprentissages. Dans les années 1970, un mythe s'est répandu autour de cette condition, alors surnommée le chromosome du crime, prétendant qu'elle serait responsable de comportements violents et d'actes criminels.

C'est *cringe*.

Ripley est donc identifiée comme étant la seule femme sur cette planète-prison. Newt est morte dans la capsule pendant son hypersommeil, comme le reste de l'équipage. Ils sont 25 hommes dans la prison, 25 hommes à avoir fait vœu de chasteté et à se sentir menacé par la soudaine présence d'une femme...

DILLON (*dans le film*)
Nous estimons la présence d'un étranger quelconque,
et plus encore une femme, comme un risque visant
notre harmonie et une fracture possible de notre unité spirituelle.

MOI
Haha, bin oui, me semble que ces 25 hommes-là sont tous straight !

Tout au long du film, le xénomorphe répand sa viscosité partout dans la prison. Les surfaces de métal deviennent gluantes, glissantes. Ça coule des tuyaux.

Ripley est condamnée : l'alien s'est introduit en elle. Elle veut mourir, se sacrifier pour éliminer cette créature invasive une bonne fois pour toutes (ça fait genre 60 ans qu'elle la combat). Mais les hommes autour d'elle ne l'écoutent pas. Ils ne la laissent pas prendre contrôle de son destin. Même si c'est la seule chose qui pourrait les sauver.

Le film se termine sur le sacrifice héroïque de Ripley, suivi d'un message enregistré provenant du premier film de la franchise :

RIPLEY (*dans le film*)

Ici Ripley, la dernière survivante du Nostromo. Terminé.

Quel fin nulle. J'aurais préféré qu'elle vainque enfin la créature qui la poursuit sans cesse. On dirait que les producteurs ne voulaient pas la laisser s'en tirer. Ils l'ont eu à l'usure.

Insatisfait, je fouille dans la boîte, je tombe sur le film *Espèces*. L'image du boîtier représente une femme assise dont le visage est humain, mais le corps nu est monstrueux. Un jet de lumière verte sort de son torse. Je retourne la boîte et lit le résumé derrière :

Elle est belle, séduisante, intelligente, mais son charme manque d'entraîner la destruction de la race humaine! Lorsque Sil, hybride humano-extraterrestre d'une grande beauté (Natasha H.) s'échappe du lieu où elle était en observation, le scientifique Xavier Fetch (Ben K., titulaire d'un OSCAR) dépêche un tueur du gouvernement (Micheal M.), un medium (Forrest W.), une biologiste (Marg H.) et un anthropologue (Alfred M.) pour la trouver. Ils la retrouvent à L.A. et ils découvrent avec horreur ses intentions : s'accoupler avec des hommes qui ne se doutent de rien et procurent ainsi une progéniture qui pourrait détruire l'humanité. Étant donné que son horloge biologique tourne rapidement, Fetch et son équipe sont entraînés dans une course d'enfer dont dépend le sort de l'humanité entière.

J'éclate de rire. Je viens de terminer une série de films qui font constamment des liens entre une femme et un alien, à tel point que l'un contamine l'autre et qu'ils ne font plus qu'un à la fin. Et là, je trouve un film qui raconte précisément l'histoire d'un alien ayant l'apparence d'une jolie femme pour piéger les hommes afin de se reproduire, comme une menthe religieuse. Je pense que je vais prendre un break de vieux films sexistes.

Mon bras me fait mal.

J'ai l'impression que ma coupure s'agrandit à vue d'œil. Je remarque dans ma plaie des traces visqueuses comme celles que les aliens laissent derrière eux dans les films.

Des œufs sont cassés et vidés dans une poêle à frire. Le liquide translucide et gélatineux se répand, entraînant avec lui son centre jaune vers la paroi de l'ustensile.

Mon grand-père prépare le déjeuner en sifflotant. Sa bonne humeur n'est pas rassurante, j'ai un peu peur de ce qu'il va encore me trouver comme tâche aujourd'hui. Ça va bientôt faire deux semaines que je suis arrivé, et je n'ai pas eu droit à un seul jour de repos.

La chaleur écrasante me complique la tâche pour cacher ma blessure. J'ai enfilé une chemise à manches longues. Le frottement du tissu de me gêne pas trop, bien que la plaie me fasse de plus en plus mal.

MON GRAND-PÈRE

(vient me rejoindre à la table et me sert mon assiette)

T'as pas chaud avec tes manches longues?

MOI *(exaspéré)*

Non, arrête de me le demander.

Si j'avais chaud, je mettrais un t-shirt.

MON GRAND-PÈRE

Il annonce une grosse canicule aujourd'hui.

On est mieux de rester dans la maison.

MOI

Bon ! J'vais enfin pouvoir me reposer.

MON GRAND-PÈRE

Ah bin non, on va aller faire du ménage dans le grenier. Va falloir qu'on monte un ventilateur par exemple, si on veut pas étouffer.

MOI

Coudonc y'a donc bin d'affaires à faire chez vous.

MON GRAND-PÈRE

T'en fais pas, tu manqueras pas d'ouvrage.

Mon téléphone sonne. C'est ma mère.

MOI (*à ma mère*)

Allo.

MA MÈRE (V.O.)

Allo, mon lapin, comment tu vas?

MOI

Bien à part que je me fais exploiter par ton père.

Mon grand-père lève les yeux.

MA MÈRE (V.O.)

Bon, Paul te fait travailler fort?

C'est bien, au moins tu passeras pas l'été à rien faire.

MOI

J'te rappelle que je suis censé être en vacances.

MA MÈRE (V.O.)

On en profitera quand je serai là. J'arrive
dans une semaine, pour ta fête !

MOI

(en regardant mon grand-père d'un air moqueur)

Je sais pas si je vais avoir droit à une journée
de congé pour l'occasion.

MON GRAND-PÈRE

Veux-tu bin arrêter de chialer.

MA MÈRE (V.O.)

Je sais que c'est pénible. J'en ai passé des étés à travailler
comme ça moi aussi. Mais je me dis que c'était bon pour moi,
j'ai appris plein de choses.

MOI

As-tu appris que forcer les enfants à travailler, c'est criminel ?

MA MÈRE (V.O.)

Lou, exagère pas.

Peux-tu me passer ton grand-père?

MOI

Apelle le! Je lui donne pas mon phone !
Des plans pour qu'il le garde après.

MA MÈRE (V.O.)

Je t'aime Lou.

MOI

Bye maman.

Je mets mon téléphone dans la poche de mon short.

MON GRAND-PÈRE

Qu'est c'qu'elle dit de bon?

MOI

(un temps)

Elle va t'appeler

Je me lève et sors de table. Mon bras me fait souffrir.

MON GRAND-PÈRE

Eille, va-t'en pas, on a plein de choses à faire.

MOI *(irrité)*

Faut que j'aille aux toilettes,
j'ai tu besoin de demander la permission?

MON GRAND-PÈRE

Non, mais tu peux rester polie par exemple.

28 INT. – SALLE DE BAIN – MATIN

J'ai enlevé ma chemise. J'ai de la misère à tourner mon bras pour mieux voir ma blessure tellement que ça fait mal. Je grimace de dégoût devant l'éventail de couleur de la gale qui s'est formée le long de la coupure : rouge, violet, bleu, jaune, noir, pourpre.

J'approche mon bras le plus possible de mon visage pour mieux la voir. La plaie est toujours ouverte, alors qu'elle devrait avoir commencé à guérir. Je commence à craindre une infection, malgré que j'aie cherché sur internet les signes à surveiller et que je l'ai lavé tous les jours. J'ai

l'impression qu'elle est plus profonde qu'avant. J'ouvre le robinet et me savonne les mains frénétiquement. Je les rince et les sèche avec la même intensité.

Une fois que mes mains sont impeccables, je plonge mon index dans l'ouverture sanguinolente. En retenant avec peine mes cris de douleur, je parviens à l'enfoncer jusqu'à la deuxième jointure. Je constate avec effroi que, compte tenu de la taille menue de mes avant-bras, je devrais avoir atteint l'os. Pourtant, le bout de mon doigt ne détecte que la masse molle et humide de la chair.

J'ouvre la porte de la pharmacie et cherche de quoi faire un bandage. Je trouve un rouleau de gaze et j'en recouvre mon bras.

29 EXT. – TERRAIN DEVANT LA MAISON, PRÈS DE LA ROUTE – JOUR

Il n'y avait pas grand-chose à ranger dans le grenier, donc on a fini tôt. Heureusement, parce que mon bras me fait tellement mal, j'aurais pas pu continuer encore longtemps. Je décide d'aller me promener, loin de la maison. Même si la chaleur est insupportable, j'avais envie d'être seul.

Je marche tout le long du chemin qui descend vers la route, lentement, les mains dans les poches. Je fixe le champ de maïs en face. Les plants ont déjà poussé beaucoup depuis mon arrivée. Ils étaient tous petits, et maintenant, ils doivent sûrement me dépasser.

En m'approchant de la route, je remarque une petite boule de poils noirs immobile. Je m'arrête pour voir si c'est un animal, s'il est vivant. Une petite tête se lève lentement : c'est un chaton! Je m'approche doucement, il me regarde sans bouger. Il me laisse le prendre, je le colle contre ma poitrine. Il est peut-être blessé.

Je remonte le chemin vers la maison en courant.

30 INT. – SALON – JOUR

J'entre en trombe dans le salon où mon grand-père lit, assis dans son fauteuil. Il lève la tête brusquement.

MON GRAND-PÈRE
Veux-tu bin te calmer?

MOI (*essoufflé*)
R'garde, j'ai trouvé un bébé chat sur le bord de la route.

MON GRAND-PÈRE

C'est pas surprenant avec toutes les fermes qu'y a autour.

MOI

J'pense qu'il est blessé, il a pas bougé quand je l'ai pris.

Mon grand-père enlève ses lunettes et dépose son livre. Il se lève en me regardant pour que je le suive.

31 INT. – CUISINE – JOUR

Mon grand-père installe une serviette sur le comptoir de l'îlot et me fait signe de déposer le chaton dessus. Il tâte le petit animal en cherchant une possible blessure.

MON GRAND-PÈRE

Je vois rien.

MOI

Peut-être qu'il la cache, sa blessure?

(un temps)

Je pense que je vais l'appeler Newt.

MON GRAND-PÈRE

Donnes-y pas de nom, on l'gardera pas.

MOI

Pourquoi?

MON GRAND-PÈRE

Parce que j'veux pas d'chat ici. On va l'amener à la SPCA demain.

Je passe le reste de la journée à m'occuper de Newt. Je lui fais un petit coin douillet pour qu'il se repose, près duquel je dépose un petit bol d'eau et une assiette dans laquelle je vide une canne de ton. Je sais pas si c'est bien qu'il mange ça, mais faut bien qu'il reprenne des forces. J'ai pas l'intention de laisser mon grand-père l'amener.

Après quelques heures, Newt se lève et cherche à jouer. Je m'amuse avec lui, il s'agrippe à ma main et me mordille les doigts. Ça fait pas vraiment mal, c'est des petites dents de bébé. Je suis content de voir qu'il va mieux.

Je m'installe devant la télé, prêt à écouter un autre film. J'ai eu ma dose de *Aliens* et j'ai envie d'essayer autre chose. Je prends le boîtier de *Terminator 2 : le jugement dernier*.

Newt est avec moi. Il est en boule sur mes jambes, il respire doucement.

Le film commence sur des images de ruines. La guerre entre les humains et les robots a réduit la planète en miettes. Je me rends vite compte que de ne pas avoir vu le premier film de la série n'a pas d'incidence sur ma compréhension du récit. Tout est très clairement expliqué, pas de mystère ici. Ainsi, on apprend que Arnold, qui incarne le méchant Terminator T800 programmé pour éliminer Sarah Connor dans le premier film joue cette fois le rôle du bon robot qui doit, au contraire, protéger John, le fils de Sarah, à tout prix.

Dans *T2*, l'antagoniste est le Terminator T1000, le modèle dernier cri. Il est fait en une espèce de métal liquide, mais consistant et peut prendre n'importe quelle apparence, qu'elle soit de nature humaine ou matérielle. Il peut prendre la forme du plancher ou du plafond d'un endroit pour y accéder. Il peut devenir n'importe quelle matière, la traverser. Lorsqu'il se transforme, sa métamorphose n'est pas mécanique, mais plutôt organique, comme de la glue. Le bruit que font les balles de fusil lorsqu'elles l'atteignent ressemble à celui d'un steak qu'on perfore.

Je repense à Bishop dans *Aliens*. Il est fait en chair synthétique aussi. Ce n'est pas un alliage polymimétique comme le T1000, mais c'est le même genre de créature humanoïde conçu comme un être vivant plutôt que comme une machine, pour bernier les protagonistes humains qui gravitent autour. Ripley s'attache à Bishop. Les Connors s'attachent au T800. Ces robots-là sont presque humains.

ELIPSE

Le générique de fin défile sur le petit écran lorsque je éteins l'appareil. J'attends le déclic qui indique que la machine va rembobiner la cassette. J'écoute le bourdonnement jusqu'à la fin. J'ai pris gout à ce petit rituel. Le bruit que fait la machine brise le silence, comme un hurlement mécanique qui viendrait des profondeurs de son être. Un cri du cœur.

Puis la machine vomit la cassette et la maintient en suspens. Je la retire délicatement. Sa chaleur me fait penser à Newt, le chaton, comme si elle la dégageait naturellement. Je ne sais pas si les cassettes sont fragiles, comme les DVD, qu'on doit manipuler d'une certaine manière pour ne pas les abîmer. Dans le doute, je la glisse doucement dans son boîtier de carton en la tenant par les extrémités, du bout des doigts.

Newt vient se frotter sur mes mains en ronronnant.

33 INT. – MA CHAMBRE – NUIT

RÊVE

Une douleur vive provenant de mon bras me sort du sommeil. Je suis en sueur. J'essaie de me redresser dans mon lit, mais mon bras refuse de bouger. Je constate avec horreur qu'il est énormément enflé, la coupure a pris des proportions inimaginables.

Je regarde attentivement la plaie : elle semble bouger. Une masse brun-rouge émerge de la coupure. Elle déchire lentement la chair autour. Je crie de douleur et de peur, mais aucun son ne sort de ma bouche.

D'énormes tentacules visqueux se débattent pour sortir de mon bras. Puis en sort une tête sans yeux et à la gueule géante remplie de dents pointues, qui dégouline de bave collante. L'hideuse créature me crache du venin paralysant au visage.

FIN DU RÊVE

Je me réveille en sursaut. Ma respiration haletante est interrompue par un coup de tonnerre fracassant. Je tourne nerveusement la tête vers la petite fenêtre de ma chambre. À part le bruit de la pluie violente qui tombe dehors, la chambre est silencieuse.

Le rythme de ma respiration ralenti. Mon bras me fait très mal. J'ouvre les yeux et regarde ma plaie. Elle semble normale, du moins, humaine. Rien ne bouge et la taille de mon bras est la même que quand je me suis couché.

J'appelle Newt. Il ne vient pas. Il doit être apeuré par l'orage. Je me lève pour mieux le chercher. J'allume le plafonnier, puis me penche pour regarder sous le lit.

MOI/SMITHSON

Elle n'aimait pas être isolée comme ça.
Elle n'aimait pas être enfermée tout le temps.

Je cherche dans tous les recoins de la pièce, dans les boîtes, dans mes bagages. Le chaton est introuvable.

34 EXT. – TERRAIN DEVANT LA MAISON – NUIT

Je sors de la maison en serrant contre moi l'imperméable trop grand que j'ai enfilé. La pluie et le vent brouillent ma vue. J'avance à tâtons en m'éclairant de la lampe de poche de mon téléphone. J'entends mon cœur battre malgré le vacarme de la tempête.

MOI (*en criant*)
Newt !

Je sais qu'il ne peut pas m'entendre, mais j'ai peur qu'il se soit sauvé après avoir repris des forces.

Un jet de lumière transperce le ciel. Pendant un court instant, je perçois l'ampleur de la tempête : des nuages noirs à perte de vue occupent tout l'horizon. Les collines bucoliques ont disparu derrière un rideau d'averses déchaînées.

Le tonnerre retentit au bout de quelques secondes. Je sursaute. Le bruit me rappelle que je suis là, dehors, exposé aux intempéries. Je devrais rentrer. Mais je suis persuadé que Newt est quelque part là, dehors.

Je fais le tour du terrain, en avançant difficilement. Le sol gazonné devient de plus en plus bouetteux au fil de mes pas. Je désespère de plus en plus de retrouver Newt cette nuit. La tempête finit par avoir raison de moi. Je me fais à l'idée et remets mon capuchon mouillé sur ma tête.

35 INT. – HALL D'ENTRÉE - MATIN

Mes Converse ont pris une teinte gris-brun dégueulasse. Ils sont croulés par endroit à cause de la boue qui a séché pendant la nuit. Je les prends par les lacets et les soulève du sol. Il se balancent devant mon air de dégoût.

MON GRAND-PÈRE (*V.O. de la cuisine*)
Veux-tu bin me dire qu'est c'que t'as fait à tes souliers ?

MOI
J'te l'ai dit, je suis sorti dehors cette nuit parce que Newt a disparu!
Il faut qu'on le retrouve.

MON GRAND-PÈRE (*V.O. de la cuisine*)
T'iras pas bin loin avec ça d'in pieds.

MOI

Je sais, je vais les nettoyer. En attendant, je peux peut-être mettre les bottes que tu voulais me prêter?

MON GRAND-PÈRE (V.O. *de la cuisine*)
Bon, tu les veux asteure ?!

MOI
J'ai pas vraiment l'choix !

MON GRAND-PÈRE (V.O. *de la cuisine*)
C'est un chat de ferme que tu as trouvé. Il doit être bien loin à c't'heure-là.
Ces chats-là sont presque sauvages, ils appartiennent à personne.

MOI
Mais c'est un bébé ! Il lui est peut-être arrivé quelque chose !

J'enfile les bottes trop grandes de mon grand-père et me précipite vers la porte.

MON GRAND-PÈRE (V.O. *de la cuisine*)
Prends donc le temps de manger avant !
Je suis vraiment déterminé à retrouver mon chat, mais l'odeur des crêpes me retient.

36 INT. – CUISINE – JOUR

Je mange avec appétit. Mon grand-père fait les meilleures crêpes au monde. Surtout quand il ajoute du jambon et du fromage dedans.

MON GRAND-PÈRE
T'amèneras tes souliers dehors,
on va les passer à la hose pour les laver.

MOI (*la bouche pleine*)
Je veux continuer à chercher mon chat avant.

Mon grand-père reste silencieux et me regarde d'un air sérieux. J'avale ma bouchée et le regarde aussi un moment.

MOI
Quoi ?
Qu'est c'qu'y a?

MON GRAND-PÈRE

Y a rien.

MOI

Ok...

Je me lève et prends mon assiette, que je dépose à côté de l'évier. Je me dirige vers le hall d'entrée.

MOI

Bon, j'y retourne.

MON GRAND-PÈRE

Attends un p'tit peu, Lou.

Je m'arrête juste avant le hall d'entrée et me retourne. Mon grand-père se lève aussi et vient me rejoindre.

MON GRAND-PÈRE (*sérieux*)

Viens, je dois te montrer quelque chose.

Il se dirige vers la porte. Je fronce les sourcils, puis je le suis, intrigué.

37 INT. – GARAGE – JOUR

On entre dans le garage, mon grand-père et moi. Je marche derrière lui sans poser de question, mais je bouille à l'intérieur à la fois de curiosité et de peur. Mon grand-père s'arrête devant une petite table, sur laquelle est déposée une petite glacière. Il l'ouvre et me fait signe de regarder dedans.

Je me penche lentement, de plus en plus inquiet de ce que je vais y découvrir. Une vision abominable apparaît devant mes yeux : le petit corps inerte de Newt repose sur un lit de glaçons. Ma gorge se serre, mes yeux se remplissent de larmes. Un frisson parcourt l'entièreté de mon corps, de mes pieds jusqu'à ma tête. Je me penche sur le petit cadavre et éclate en sanglots.

MON GRAND-PÈRE

Je l'ai trouvé ce matin en venant arroser le potager.

MOI (*en pleurant*)

Pourquoi t'as rien dit?

MON GRAND-PÈRE

T'étais dans la salle de bain, je voulais pas te déranger.

MOI (*en pleurant*)

Me déranger !? J'ai passé la matinée à le chercher partout !

MON GRAND-PÈRE

Je sais Lou. Mais t'avais pas encore mangé, pis je savais que si je te le disais tout de suite, tu te mettrais dans cet état-là pis que tu voudrais plus rien faire de la journée.

Je lance un regard rempli de haine à mon grand-père avant de sortir du garage.

38 INT. – MA CHAMBRE – JOUR

Je pleure longtemps, seul dans ma chambre. Je connaissais Newt depuis seulement une journée, mais je l'aimais déjà tellement. J'espérais même demander à ma mère si on pouvait le garder. Je reste un long moment assis par terre, le dos appuyé contre mon lit.

Un élan de douleur me prend au bras. J'ai oublié de me refaire mon bandage tellement j'étais préoccupé par Newt. Il est dans un sale état, surtout avec la pluie de cette nuit qui s'y est infiltrée. Je lève difficilement la manche de mon chandail. La gaze du bandage s'est enroulée sur elle-même. À certains endroits, elle semble avoir fusionné avec la plaie. Je tire délicatement dessus, mais je m'arrête aussitôt. La douleur est indescriptible. La taille de la coupure s'est élargie, j'en suis sûre. Je peux la voir sans avoir à retourner mon bras. Elle occupe presque toute la surface, ça pas de sens. La peau autour est devenue une croute épaisse et insensible. Je vais la laisser respirer, on verra bien. J'ai pas envie de sortir de ma chambre de toute façon. Et j'ai une bonne raison d'y rester enfermé.

Je me dirige vers la boîte de cassettes, en espérant trouver de quoi me changer les idées. Je choisis *Blade Runner*, ça l'air vraiment *dark* comme film, exactement mon *mood*. Je fais glisser la cassette hors de son boîtier dans ma main et l'insère délicatement dans la fente VHS de la télévision. J'aime poser ce geste, tranquillement, avec précision. Chaque fois, j'ai l'impression de décoder un message, d'avoir accès à des informations secrètes. Un petit déclic se fait entendre, l'écran devient bleu, puis noir. Un bruit sourd indique que la lecture de la bande audio est commencée. L'image suit de peu.

Le film est vraiment long et lent, mais j'embarque quand même dedans. L'histoire se déroule dans le futur du passé, en 2019. Je suis fasciné par les répliquants et leur vision du monde. Ils ont été fabriqués par les humains puis se sont rebellés contre eux. Comme dans Terminator. Sauf que là,

c'est pas une guerre entre les robots et les humains, c'est juste une gang de répliquants qui cherchent à se libérer d'un rapport de domination clairement problématique.

J'éteins la télévision quand le film se termine et me lève lentement. Je marche jusqu'à mon lit où je m'étends sur le dos. Je suis fatigué, mais je ne m'endors pas. Mon bras me fait tellement mal, je voudrais qu'on me l'arrache. Il a enflé pendant le film. Il s'engourdit progressivement, comme si je m'étais couché dessus. Son poids aussi semble avoir augmenté. J'ai de la misère à le lever.

Je continue à penser aux répliquants. Si j'en étais un, je ne pense que pas que j'arriverais à passer pour un être humain. Le test Voight-Kampff me démasquerait facilement. J'aurais envie de les détruire, sans doute. J'aurais envie d'être libre, d'être moi-même. Pas de me conformer à une façon d'être et d'agir pour vivre dans une illusion de sécurité sociale. Je préférerais être libre et en cavale qu'être prisonnier d'une identité qui n'est pas la mienne. Finalement, le film est pas si loin de la réalité d'aujourd'hui.

Je ferme les yeux, dans l'espoir que je m'endors et que demain, mon bras ait désenflé.

39 INT. – MA CHAMBRE – MATIN

À mon réveil, mon bras est toujours enflé. Il est rouge aussi, plus que les derniers jours. Je commence à me dire que quelque chose m'a bel et bien contaminé. J'enlève le chandail avec lequel j'ai dormi. Mon bras passe difficilement dans la manche gauche. Je ne peux pas sortir de ma chambre comme ça et je commence à manquer d'options pour cacher ma blessure.

Je prends le rouleau de gaze que j'ai judicieusement apporté dans ma chambre hier. Je refais mon bandage, tranquillement cette fois, en faisant bien attention de tout recouvrir. J'espère que je ne vais pas en manquer.

Ça cogne à ma porte.

MON GRAND-PÈRE (V.O. *de l'autre côté de la porte*)
Viens-tu déjeuner ? Il est 10h !

La faim remet en doute ma certitude de ne pas sortir d'ici de la journée.

MOI
Non, j'ai pas envie.

MON GRAND-PÈRE (V.O. *de l'autre côté de la porte*)
Si tu manges pas maintenant, y aura rien d'autre jusqu'au dîner.

MOI

Je sais! Je vais survivre!

J'entends mon grand-père s'éloigner et je regrette aussitôt d'avoir répondu ça. Je me sens pas très bien et je pourrais manger un éléphant. Je suis un peu étourdi et j'ai encore des sueurs froides. Je fais peut-être de la fièvre.

Je fouille dans mes bagages et trouve un hoodie XL. Je l'enfile assez facilement, mon bras rentre très bien dans la grande manche qui camoufle sa taille disproportionnée.

40 INT. – CUISINE – MATIN

Je dévore mon déjeuner comme si je n'avais pas mangé depuis des jours. Mon grand-père me dévisage, l'air perplexe.

MON GRAND-PÈRE

Comment tu te sens ce matin?

Je vérifie du regard que ma manche couvre bien mon bras blessé.

MOI (*méfiant*)

Pourquoi tu me demandes ça?

MON GRAND-PÈRE

À cause de ton p'tit chat qui est mort. Je sais que ça t'as fait beaucoup de peine, mais c'est des choses qui arrivent.

MOI (*soulagé*)

Oui... Je comprends pas comment il est sorti de ma chambre pendant la nuit.

MON GRAND-PÈRE

Les animaux peuvent être surprenants. Si tu veux, on peut l'enterrer sur le terrain... Lui faire un genre de cérémonie.

L'empathie de mon grand-père me surprend. La bouche pleine, j'hausse les épaules en guise de réponse.

41 EXT. – TERRAIN PRÈS DU POULAILLER – MATIN

Je recouvre de terre la petite boîte de carton qui sert de cercueil à Newt, déposée au fond d'un trou que mon grand-père a creusé. Il s'est éloigné, pour me laisser seul, j'imagine. Les voix qui sortent de ma bouche recommencent :

MOI/DILLON

Pourquoi les innocents sont-ils punis?

Pourquoi ce sacrifice? Pourquoi cette souffrance? [...]

Nous confions ces morts au grand vide, avec un cœur léger.

Car dans chaque graine il y a la promesse d'une fleur et dans chaque mort d'un être, si infime soit-il, il y a toujours une vie nouvelle. Un nouveau commencement.

MOI

Adieu Newt.

MOI/GAFF

Domage qu'elle doive mourir. Mais c'est notre lot à tous.

MON GRAND-PÈRE (*en revenant vers moi*)

Ta mère s'en vient tantôt. Je vais aller nettoyer la piscine, veux-tu m'aider ?

Tes sœurs vont sûrement vouloir se baigner en arrivant.

MOI

Non, je vais retourner dans ma chambre. Je suis fatigué.

J'attends pas la réponse de mon grand-père et me dirige vers la maison. Je suis sûr au moins qu'il ne m'entend pas quand les voix parlent à travers moi. Je suis aussi convaincu maintenant qu'elles viennent des films en cassette que j'ai regardés. J'ai reconnu le discours prononcé à l'enterrement de Newt et Hicks, au début de *Alien 3*...

42 INT. – MA CHAMBRE – FIN D'APRÈS-MIDI

Couché sur le dos, dans mon lit, j'entends une voiture arriver dehors. Une portière claque, puis une deuxième. J'entends les petites voix aiguës de Zoé et Eva. J'avais tellement hâte qu'elles arrivent, ma mère surtout. Et pourtant, là, je n'ai pas envie de la voir.

Après un petit moment, ça cogne à la porte.

MA MÈRE
Lou? Je peux entrer?

MOI
Oui...

Ma mère entrouvre doucement la porte, passe la tête dans le cadre.

MA MÈRE
Ça va mon lapin?

MOI
Correct.

MA MÈRE
Ton grand-père m'a dit pour le p'tit chat...
(*un temps*)
Est-ce que tu descends?

LOU
Ouais, j'arrive dans pas long.

MA MÈRE
(*en ouvrant la porte un peu plus grand*)
Wow, tu as trouvé sa collection de cassettes?
(*elle entre dans la pièce*)
Ça fait longtemps que j'ai pas vu ça!

Je m'assois dans mon lit. Ma mère s'agenouille devant la boîte contenant les cassettes des films que j'ai regardés. Elle remarque la petite télévision.

MA MÈRE
En as-tu regardé quelques-uns?

LOU
Oui, plusieurs. Il y a des trucs vraiment weird.

MA MÈRE
Ha ha, oui, des vieux films de science-fiction. J'ai grandi avec ça moi.
(*en manipulant les boîtiers*) Tous les soirs, après le souper, il regardait un film.

Je souris en levant les sourcils.

MA MÈRE

Mais là, il y a des affaires qui font peur là-dedans.
Alien, Blade Runner, t'as pas regardé ça j'espère ?

MOI

Bin là maman, c'est des vieux films,
pis sont en français en plus. Ça fait zéro peur.

MA MÈRE

Oui, j'imagine que ça doit pas avoir très bien vieilli tout ça.

MOI

Non en effet. C'est surtout des vieux *dudes* qui ont peur
des femmes fortes qui prennent les choses en main.

MA MÈRE (en riant)

Dis pas ça à ton grand-père, il va crier au scandale.

MOI

Je lui ai pas dit que je regardais ses cassettes.
Je pense même pas qu'il sait qu'elles sont là.

MA MÈRE

C'est mieux comme ça.
Allez, viens, ça va être l'heure de souper.

J'attends qu'elle se lève et qu'elle sorte de la chambre pour me lever. Je sais pas si elle va remarquer que mon bras est rendu gros comme un tronc d'arbre. J'ajuste mon hoodie pour le camoufler le mieux possible.

43 INT. – CUISINE – SOIR

Mes sœurs courent en riant autour de la table à manger.

MA MÈRE

Zoé, Eva, venez vous asseoir pour souper !

MON GRAND-PÈRE (*en servant leurs assiettes*)
Voyons, sont donc bin mal élevées ces enfants-là.

MA MÈRE
Ah papa, commence pas là.

ZOÉ
On veut aller se baigner !

MON GRAND-PÈRE
Bin non, c'est l'heure du souper, on ira se baigner demain.

EVA
Mais, maman, tu avais dit qu'on pourrait y aller en arrivant.

MA MÈRE
On ira faire une saucette après le souper.

EVA ET ZOÉ (*en venant s'asseoir*)
Yééé !!

Je regarde mes deux pestes de sœurs grimper sur leurs chaises avec peine. Je suis quand même content d'avoir un peu d'action ici.

EVA
Lou, est-ce que tu vas venir te baigner?

MOI
Non, je suis trop fatigué.

ZOÉ
Allez, dis oui! Je veux que tu me lances
dans l'eau comme l'autre fois !

Ma mère et mon grand-père s'assoient à la table.

MOI
Je peux pas Zoé, faut que j'aille dormir. Grand-papa m'a
fait faire des travaux forcés tout le temps que j'étais ici.
Pis là, ben c'est ton tour. Comme ça, je vais pouvoir me reposer.

ZOÉ

Maman, je peux pas faire des travaux forcés!

MA MÈRE

Mais non, Zoé, c'est pas vrai.

MON GRAND-PÈRE (*à Zoé*)

Quand tu auras son âge, ça va être ton tour pour vrai.

MA MÈRE (*à moi*)

Tu as l'air vraiment fatigué, en effet.

MOI

Demande à ton père tout ce que j'ai dû faire,
tu vas comprendre pourquoi.

MON GRAND-PÈRE

T'exagères, c'était pas si pire. Si tu te couchais le soir
au lieu de niaiser sur ton cell, tu serais plus en forme.

Ma mère me jette un regard complice.

MA MÈRE

Bon, demain c'est ta fête. On va profiter
de ce week-end de congé pour relaxer.

MOI

Est-ce que je peux monter maintenant?

MON GRAND-PÈRE

Finis ton assiette avant.

MA MÈRE (*en coupant la parole à mon grand-père*)

Oui mon amour, va te reposer.

Je me lève en prenant mon assiette d'une seule main, que je dépose ensuite près de l'évier.

44 INT. – MA CHAMBRE – SOIR

J'angoisse à l'idée que ma mère voit mon bras.

Je retourne à mon éternelle boîte de cassettes. Malgré ma fatigue extrême, mon cerveau en demande encore. Je choisis au hasard, trop paresseux pour étudier les boîtiers plus en détail. Ma main droite attrape la cassette de *La Matrice*. J'ai tellement entendu parler de cette histoire-là, où les gens vivent dans une réalité illusoire, et qu'en fait ils sont endormis et contrôlés par des robots ou quelque chose comme ça...

Le film commence et ce n'est pas long avant que je me mette à penser qu'on vit peut-être dans la matrice. En fait, quand j'y pense, la matrice est comme une représentation poussée à l'extrême du système social dans lequel on vit. Moi-même je vis en décalage de mon corps, parce qu'il ne correspond pas vraiment à qui je suis. C'est comme une version de moi qui n'est pas la réalité.

MORPHEUS (*dans le film*)

Tu corresponds à présent à ce que nous appelons l'image intérieure résiduelle. C'est une projection mentale de ton moi digital.

MOI

Ouais, on pourrait dire ça.

Je vais me coucher après avoir terminé le film.

Si j'étais dans la matrice, mon bras ne serait pas réellement blessé. Ou le serait-il? Puisque ce qui nous affecte physiquement dans la matrice peut nous affecter aussi dans la réalité. À moins de devenir un master de la projection de soi et d'arriver à un point où plus rien ne nous blesse. Je suis pas rendu là.

45 INT. – MA CHAMBRE – NUIT

Cette fois, c'est pas un rêve. Je me réveille, pour vrai, parce que mon bras a atteint une taille complètement démesurée. Il est presque aussi gros que mon torse. Je commence à croire que je suis peut-être coincé dans un film de science-fiction.

J'ai des sueurs froides, je panique en devinant l'état monstrueux de mon bras dans la pénombre. Me tordant de douleur, je me laisse tomber du lit et parviens à me rendre jusqu'à la télévision pour l'allumer. Sa lumière bleutée m'éclaire assez pour voir ce qui se passe sur mon corps. La coupure a triplé de largeur. Elle a maintenant une forme rectangulaire, définie par des lignes complètement droites. Je l'examine, tétanisé. Puis, mon regard se tourne vers la télévision. Je reconnais la forme sur l'appareil ancien : une trappe à cassette.

Je m'accroupis sur le sol, en respirant rapidement. Mon bras continue de se transformer. Ma peau a durci et a viré au mauve noir. J'ai l'impression que mon bras est en plastique. D'énormes veines mauves montent jusqu'à mon épaule. Je me retiens de crier pour réveiller personne.

MOI/NEO

Il t'est déjà arrivé de ne pas savoir
si tu es réveillé ou encore endormi?

De ma coupure sortent des espèces de tentacules plates et lisses qui partent dans tous les sens. Elles sont recouvertes d'un liquide gluant. On dirait de la bobine de pellicule qui a trempé dans la slime. Je grimace, le regard terrorisé.

MOI/ARDEN

Quand une espèce de prédateur est introduite dans un écosystème
fermé, l'extinction des espèces plus faibles est inévitable.

MOI

C'est moi l'espèce plus faible ?!

MOI/TYRELL

La complexité de la vie. La moindre altération dans l'évolution
d'un système organique vivant est fatale. Un code génétique ne peut
pas être corrigé une fois qu'il a été établi [...] Parce que le second jour
d'incubation, toute cellule qui a subi la moindre réversion ou mutation
engendre un groupe de cellules qui reviennent à leur type primitif, comme
des rats quittant le navire, alors le navire coule.

MOI/NEO

Pourquoi c'est tombé sur moi? Je ne suis personne,
je n'ai rien fait. Je vais mourir!

Les voix se bousculent dans ma tête. Les répliques sortent de ma bouche machinalement, une après l'autre. J'essaie de comprendre ce qu'il se passe, mais ça va trop vite. En quelques instants, mon corps se déforme, mes pensées s'embrouillent. Ma peau s'étire de tous côtés, les veines sur mon bras transpercent ma chair et jaillissent en une multitude de fils rouges et bleus, éclaboussant de la même substance gluante que les tentacules en pellicule toutes les surfaces autour de moi.

Je ne peux plus me retenir : je pousse un hurlement de terreur. Le temps de réaliser que mon cri a possiblement alerté toute la maison, ma mère déboule dans ma chambre.

MA MÈRE

Lou ?! Qu'est-ce qui t'arrive ?!

MOI

Non! Maman! Sors de ma chambre !

MA MÈRE

Ben voyons, qu'est-ce qui est arrivé à ton bras ?!

(en hurlant à mon grand-père)

Papa! Viens vite!

Je ne peux pas rester là, je ne peux pas les laisser voir ce qui m'arrive.

MOI/RIPLEY

Écoute-moi, si on n'applique pas
la quarantaine, on peut tous mourir.

Il faut que je sorte d'ici.

MOI/TRINITY

Lève-toi, [...] Allez lève-toi!

MOI/T800

Viens avec moi si tu veux vivre.

Avec le peu de force qu'il me reste, je réussis à me relever. Mon bras-machine gesticule dans tous les sens, je ne le contrôle plus. Je l'attrape de ma main droite et le sers contre mon buste. Je fonce vers ma mère qui est toujours dans le cadre de porte.

MA MÈRE

Lou ! Reste ici !

TROISIÈME PARTIE : RÉSURRECTION

46 EXT. – TERRAIN DEVANT LA MAISON – NUIT

Je sors de la maison en courant, la porte rebondit sur le mur et reste ouverte.

MOI/SOLDAT

Il en arrive de tous les côtés ! Ils sortent par les murs, partout!

Je maintiens mon bras avec difficulté contre mon corps. Des fils rouges et bleus transpercent la peau de mon dos, du côté gauche. Je dévale le chemin qui descend vers la route.

MOI/MORPHEUS

Je peux te guider, mais tu dois m'obéir aveuglément.
Libère-toi de tout, oublie la peur, le double et la vraisemblance.

47 INT. – COULOIR À L'ÉTAGE – NUIT

Mon grand-père sort de sa chambre en trombe.

MON GRAND-PÈRE

Voyons, qu'est c'qui se passe ?

MA MÈRE

(en criant)

Papa ! Lou a le bras complètement éclaté!

Tu m'as jamais dit qu'il s'est blessé!

MON GRAND-PÈRE *(énervé)*

Je l'savais pas! C'est elle qui m'a rien dit!

Est où là?

MA MÈRE *(à la fois en colère et paniquée)*

Je sais pas, il est parti en courant!

Voyons que tu t'es pas rendu compte qu'il s'est fait mal!

48 EXT. – ROUTE ET CHAMPS DE MAÏS – NUIT

Je traverse la route sans regarder. Le champ de maïs du voisin d'en face surgit dans la noirceur. Je me retrouve entre deux rangées de plants qui me dépassent de quelques pieds. Je cours à en perdre haleine, une force intérieure me pousse à continuer.

NEO (*en voix off*)

Je sais que vous avez peur. Vous avez peur de nous.

Les répliques sortent de moi. Pas de ma bouche cette fois, mais de mon épiderme. Comme si la surface de ma peau était un haut-parleur s'étendant sur tout mon corps.

RIPLEY (*en voix off*)

Vous m'avez envoyé au massacre et maintenant vous voulez me réexpédier là-bas?

NEO (*en voix off*)

Vous avez peur du changement.

MORPHEUS (*en voix off*)

Il faudra bien que tu comprennes tôt ou tard qu'il y a une différence entre connaître le chemin et arpenter le chemin.

SMITH (*en voix off*)

Je sens d'ici votre pestilence et [...] j'avoue que j'ai moi-même peur d'être infecté tellement vous me répugnez.

RIPLEY (*en voix off*)

Pour moi c'est fichu, je dois y laisser ma peau.

Je m'effondre au beau milieu du champ de maïs, à bout de souffle. Mon bras est devenu complètement mécanique. La moitié de mon dos aussi. Les fils rouge et bleu s'entremêlent autour de mon membre supérieur gauche. Des claquements secs résonnent, suivis d'un sifflement de plus en plus aigu.

Une cassette qui rembobine.

TRINITY (*en voix off*)

Je sais pourquoi tu es ici, je sais tout ce que tu as fait. Je sais pourquoi tu dors à peine, pourquoi tu vis seul, pourquoi nuit après nuit, tu restes assis devant ton écran. Tu le cherches désespérément. Je le sais parce que moi aussi je l'ai longtemps cherché.

DECKARD (*en voix off*)

Et si la machine ne marche pas

TRINITY (*en voix off*)

La réponse est là, quelque part. Elle te cherche
aussi, et elle

Le bruit s'arrête : clac! Puis, un bruit sourd, une bande audio magnétique qui s'enclenche. Je suis étalé sur le dos, les yeux fermés.

Mon corps cyborg placé en étoile, tourné vers le ciel.

Les fils électriques se sont faufilés jusqu'à mon cou, jusqu'à ma tête. J'entends mon cœur battre à l'extérieur de moi-même.

BATTY (*en voix off*)

J'ai vu tant de choses que vous [...] ne pourriez
pas croire... Tous ces moments se perdront dans l'oubli,
comme les larmes se perdent dans la pluie.

DECKARD (*en voix off*)

Ce sont des implants. Ce ne sont pas
vos souvenirs, ce sont de quelqu'un d'autre.

JOHN (*en voix off*)

Tu es une comme une machine en dessous,
n'est-ce pas ? Mais comme vivant à l'extérieur ?

BATTY (*en voix off*)

Nous ne sommes pas des robots [...]
nous sommes des êtres vivants.

J'ouvre les yeux. Le ciel noir me renvoie ses milliers de petits points lumineux.

BATTY (*en voix off*)

Il est temps de mourir.

SMITHSON (*en voix off*)

C'est pas facile de prendre la décision de tuer quelqu'un.

GAFF (*en voix off*)

Domage qu'elle doive mourir. Mais c'est notre lot à tous.

J'entends à peine les cris de ma mère qui se rapprochent, les voix les étouffent. Je sens le sol trembler légèrement sous mon corps mécanisé. Le métal raisonne faiblement. Ce qui me reste de chair se met à trembler aussi, au rythme des bandes magnétiques qui défilent le long de mon bras. Mes paupières sont si lourdes que je n'arrive plus à les garder ouvertes.

NEWT (*en voix off*)

Est-ce qu'on va dormir tout le long du voyage?

COUPURE AU NOIR

RIPLEY (*en voix off*)

Oui [...], c'est fini.

(*un temps*)

Dors bien.

49 INT. – CHAMBRE DE MA MÈRE – MATIN

J'ouvre les yeux, difficilement. Mes paupières pèsent une tonne chaque, ma tête me fait tellement mal que je vois flou. Je cherche des repères le temps que ma vision revienne.

Je reconnais l'odeur de ma mère.

MA MÈRE

Lou ?

Je suis couché dans un lit, dans la chambre que ma mère occupe, chez mon grand-père. Jusque-là, tout me semble familier. Je commence à voir plus clair. Ma mère est assise près de moi, le regard inquiet. Il fait jour, la lumière du soleil m'éblouit.

MA MÈRE

Lou ? Est-ce que tu m'entends ?

MOI

Oui...

Ma voix grésille, je me racle la gorge.

MA MÈRE

Tu m'as tellement fait peur cette nuit !
Qu'est-ce qui t'as pris de t'enfuir comme ça?

Je sais pas quoi lui répondre. J'essaie de lever mon bras gauche, il me fait encore mal.

MA MÈRE

Attends, bouge pas.

Elle m'aide à me redresser dans le lit, place des oreillers derrière ma tête, et sous mon bras. Je le vois mieux. Sa taille et sa couleur sont normales. Un pansement recouvre une partie de mon avant-bras.

MA MÈRE

C'est une méchante coupure que tu t'es faite.

Ça aurait pu vraiment s'infecter. Tu aurais dû le dire à ton grand-père.

MOI

Je sais maman.

MA MÈRE

Est-ce que tu as faim?

MOI

Oui !

Ma mère se lève, contente de ma réponse. Je la suis du regard, content qu'elle soit là finalement.

ÉPILOGUE

50 INT. – SALLE À MANGER CHEZ MON GRAND-PÈRE – MATIN

Une vidéo sur un téléphone intelligent montre moi et ma famille autour de la table de la salle à manger. Ma mère dépose devant lui un gâteau au chocolat décoré de bougies allumées. Tous, sauf moi, chantent « Bonne Fête ». Mes sœurs se tiennent de chaque côté de moi. La voix de mon grand-père est la plus audible, puisqu’il tient le téléphone qui filme.

La chanson terminée, je souffle de toutes mes forces sur les bougies qui s’éteignent. On m’applaudit.

COUPURE AU NOIR

LOU/MORPHEUS (*en voix off*)

Leur force et leur rapidité sont limitées
par un monde qui est bâti sur des normes,
par conséquent, tu auras l’avantage sur eux,
tu seras plus fort et plus rapide.

Un vrombissement aigu de petit moteur se fait entendre.

COUPURE AU BLEU

Un compteur de temps en chiffres blancs dans le coin en haut à gauche de l’image défile rapidement.

SUBJECTIVATION ET SUBVERSION DES REPRÉSENTATIONS DANS L'ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE

INTRODUCTION

Dans la langue française, la notion de genre peut prendre plusieurs sens selon le contexte dans lequel on l'utilise. Néanmoins, elle renvoie inmanquablement à un système de classement d'êtres ou d'objets ayant des caractéristiques communes, et le terme « genre » reste le même, peu importe de quoi on parle³. Ainsi, les locutions « genre littéraire » et « genre identitaire » partagent un tronc commun, ce qui permet de faire certains rapprochements théoriques, puisque le sens accordé à chacune ne varie qu'en fonction du qualificatif qu'on y ajoute. Le principe de la généricité s'y retrouve : organiser des êtres ou des objets en classes selon certains critères définis par l'autorité d'un champ disciplinaire donné. C'est du moins ainsi que le présente Jean-Marie Schaeffer à propos du genre littéraire⁴. En tentant de saisir les nuances liées aux tentatives de classements des œuvres en littérature, à partir des théories d'Aristote et quelques-uns de ses successeurs, Schaeffer fait le constat d'une certaine impasse quant aux théories de la généricité :

[U]ne théorie générique, quelle qu'elle soit [...] ne peut pas décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence, donc sa nature interne propre d'après laquelle elle se développerait selon un programme interne et selon des relations systématiques avec une totalité appelée littérature ou poésie, totalité qui serait une sorte de superorganisme dont les différents genres seraient les organes⁵.

Si Schaeffer utilise des termes relevant de la biologie, c'est parce qu'il souligne la comparaison problématique des approches organiciste et biologiste entre les œuvres littéraires et les êtres humains, qu'on ne peut, selon lui, catégoriser de la même manière étant donné que l'objet littéraire, à la différence de l'humain, ne possède pas d'essence naturelle définissant son genre. Bien que sa critique me paraisse tout à fait pertinente en ce qui concerne les œuvres littéraires, je ne peux m'empêcher de soulever un biais majeur : le genre identitaire humain ne relève pas plus d'une essence naturelle innée que les objets littéraires. Si on a pu déconstruire les impasses de la généricité en littérature et reconnaître que le genre est un concept mouvant et socialement établi, de nombreuses théoriciennes en études de genre, dont Judith Butler, Donna Haraway, Teresa de Lauretis, et Paul B. Preciado ont démontré qu'il en va de même pour le genre identitaire. C'est ici, précisément, que figure le point de départ de ma réflexion, au

³ À la différence de la langue anglaise, dans laquelle les termes correspondants sont « genre » (prononcé *gen-ra*) pour le genre littéraire et « gender » pour le genre identitaire.

⁴ Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1989, 184 p.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

croisement des notions de genre littéraire et de genre identitaire en tant que systèmes de catégorisation variables et fluides, parfois même glissants, voire gluants (pour le dire avec le mot de la professeure Joëlle Rouleau) et difficiles à (re)définir.

Lorsqu'on se penche sur la hiérarchisation des genres littéraires comme l'effet qu'un système de classification trop rigide risque d'entraîner, on peut saisir un rapport de force entre les différentes classes de textes encore prégnant aujourd'hui. Dans un contexte de recherche-crédation, il m'apparaît essentiel de s'y attarder, surtout pour réfléchir aux rapports entre genres et création littéraire. La relation entre écriture et forme textuelle est plus importante qu'il peut n'y paraître. Il n'y a qu'à penser au genre de l'autofiction qui a été développé principalement par des auteur·rice·s écrivant à partir de leur vécu, du ressenti, de la blessure, du trauma, comme l'exprime Annie Ernaux lorsqu'elle affirme écrire pour « sauver de l'effacement des êtres et des choses dont [elle a] été l'actrice, le siège ou le témoin [...] »⁶. Il est alors pensable de se demander si le roman, qui s'impose encore aujourd'hui comme la forme prééminente du texte narratif en prose, correspond bel et bien à tous les récits. Le collectif *Se faire éclaté·e : expériences marginales et écritures de soi*⁷ explore précisément ces liens entre forme et récit à travers plusieurs textes prenant des formes différentes et abordant des enjeux identitaires liés à l'écriture d'un point de vue marginalisé. Parmi ces textes, celui d'Alex Noël, chercheur et professeur adjoint au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, exprime les obstacles à la création qu'il a rencontrés face à l'incompatibilité entre le récit de soi qu'il tentait de construire et la forme romanesque classique provenant de la tradition française, qu'on tentait de lui imposer dans un cadre académique. Il explique que :

Pour les personnes queer, avant le contenu, c'est peut-être la forme elle-même, tel que la culture dominante nous la lègue, qui ne convient pas, car pour les queer elle est trop contraignante : cette forme ne leur permet pas de s'inscrire réellement dans leur art. Écrire en tant que queer, c'est, avant toute question de contenu, faire face au problème de la forme, à la recherche de formes qui parviendraient à témoigner de cette expérience, sans en nier les plurivocités, sans sacrifier ce qu'elle a de plus précieux à la construction artificielle d'une unité. Écrire en tant que queer, c'est justement faire éclater la forme, briser la soi-disant unité pour

⁶ Ernaux, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 114.

⁷ Dawson, Nicholas, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau Beaunoyer, *Se faire éclaté·e. Expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2021, 160 p.

réorganiser ses éléments secondaires de façon différente, de façon à ce qu'ils ne soient plus enrôlés au service d'une ligne directrice et aplanissant du réel⁸.

Ces mots résonnent fortement avec ma réflexion sur les rapports entre genre littéraire et genre identitaire dans un contexte d'écriture. En recherche-crédation, les limites implantées par les théories du genre littéraire, parfois rigidifiées par l'héritage académique, ont d'ailleurs été contestées afin d'en dégager les possibilités réflexives. C'est dans cet esprit que Schaeffer critique certaines traditions théoriques qui consacrent beaucoup d'importance au respect des catégories de genre afin de pouvoir même reconnaître la valeur littéraire d'un texte en sa qualité d'œuvre. Il n'en demeure pas moins, comme le suggère Schaeffer, qu'un système de catégorie implique d'avoir été préalablement établi, puis fait consensus afin d'avoir une certaine reconnaissance dans sa discipline. Il propose d'ailleurs de prendre en compte l'historicité des genres, de contextualiser cette notion à travers les courants sociohistoriques qui ont garni la littérature d'un système de catégorisation sujet aux changements. Il parle d'un modèle de lecture, et d'écriture, qui varie manifestement selon la relation entre un texte et le genre auquel il se réfère; il s'intéresse surtout à la logique référentielle qui définit l'appartenance d'un texte à un genre :

[U]ne œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende⁹.

J'entends ici les échos des théories sur le genre de Teresa de Lauretis dans lesquelles elle aborde les différentes technologies sociales qui configurent ces classes d'humains, qu'elle conçoit avant tout comme un système de relations définissant le genre identitaire comme sa propre représentation :

[G]ender constructs a relation between one entity and other entities, which are previously constituted as a class, and that relation is one of belonging; thus, gender assigns to one entity, say an individual, a position within a class, and therefore also a position vis-à-vis other preconstituted classes¹⁰.

⁸ Noël, Alex, « Appeler la tornade », *Se faire éclaté-e. Expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Nota Bene, coll. « Indiscipline », 2021, p.69.

⁹ Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1989, p. 80.

¹⁰ Lauretis, Teresa de, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, JSTOR, Indiana University Press, 1987, p. 410.

Sans faire de raccourci, ce rapprochement entre les différentes conceptions de genres comme identité mouvante et découlant d'une logique relationnelle prend tout son sens dans un contexte où il sert de point d'ancrage à une réflexion sur les enjeux de l'écriture à partir d'une posture marginalisée et dans une forme qui peine à être reconnue pour sa textualité. Dans le cadre de cet essai, je me concentre sur une forme textuelle faisant encore l'objet de débat quant à sa qualité littéraire : le scénario cinématographique.

Avant de poursuivre vers le cœur du sujet, il est indispensable de brosser un portrait de la situation actuelle en études francophones quant à la considération du scénario dans l'univers littéraire. Car si j'ai aujourd'hui l'opportunité de l'aborder comme telle dans le cadre de ce mémoire, les recherches sur la textualité et la littérarité du scénario sont, somme toute, assez récentes et participent grandement à la réflexion déployée ici. Je m'appuie principalement sur les travaux de Gabrielle Tremblay, professeure en études scénaristiques au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, qui a consacré plusieurs publications à la question de la textualité du scénario et aux enjeux liés à sa spécificité en tant que texte à la fois littéraire et cinématographique. Dans son plus récent ouvrage sur la lecture du scénario, elle aborde le combat stérile qui oppose les milieux littéraires et cinématographiques à propos de la valeur du scénario comme œuvre de fiction :

L'écriture scénaristique est souvent perçue comme une forme de préparation technique en vue du film à faire, alors que la création cinématographique à proprement parler s'effectuerait plutôt du côté de sa réalisation filmique. L'importance du scénario peut ainsi être valorisée au moment de l'écriture et du développement d'un projet de film, cependant qu'on n'accorde que peu de crédit artistique à la forme textuelle scénaristique¹¹.

Elle ajoute :

La « méfiance littéraire » qui traverse les études scénaristiques au Québec (et ailleurs), ainsi qu'une grande partie du milieu professionnel, tend non seulement à invisibiliser la diversité des filières et des contextes à l'intérieur desquels l'écriture et l'étude de scénarios se produisent, mais elle impose également un cadre somme toute rigide aux pratiques scénaristiques et décourage presque d'emblée les étudiants, les chercheurs et les scénaristes à considérer pleinement les enjeux interdisciplinaires que soulève pourtant bien concrètement l'écriture de scénarios, et ce, à la manière de plusieurs autres pratiques artistiques¹².

¹¹ Tremblay, Gabrielle, *Lire des scénarios*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2024, p. 87.

¹² *Ibid.*, p.97.

À la lumière de ces observations, Tremblay propose de faire un « pas de côté » afin de percevoir le scénario dans sa textualité et ainsi penser la lecture de scénario dans une perspective pragmatique. C'est précisément sous cet angle que je m'intéresse aux enjeux liés à l'écriture scénaristique, dans un contexte autre que celui, plus traditionnel, de la production cinématographique ou encore des écoles professionnelles. Je conçois plutôt le scénario comme un espace de création des représentations, dont on retrouve potentiellement les archétypes audiovisuels certes, mais qui est avant tout un texte, ainsi que la matière première de ma réflexion sur les représentations identitaires liées au genre, et ce au croisement des études littéraires. Je ne cherche pas à faire de comparaison entre littérature et cinéma ici, mais bien de réfléchir à leur coexistence dans la configuration des perceptions et de l'imaginaire collectif, à même la textualité du scénario. D'ailleurs, Gabrielle Tremblay vient précisément développer l'idée de cette « simultanéité littéraire et cinématographique » du scénario. Elle démontre que cette simultanéité, qu'elle souligne en parlant de texte littéraire/cinématographique¹³

fait coïncider l'expérience littéraire de lecture et celle d'un travail cinématographique de l'imaginaire. [...] Les paramètres de l'expérience lectrice scénaristique se révèlent alors intimement liés à l'imaginaire cinématographique que déploie pour soi un lecteur de scénarios. Cela donne à voir et à penser la lecture scénaristique comme « appareillée », nécessairement orientée par les références et allusions répétées, dans les scénarios, aux dispositifs techniques du cinéma (prise de vue et de son, mouvements de caméra, montage, etc.)¹⁴.

Cette approche sous-tend ma réflexion afin de tisser des liens entre la fiction, au sens littéraire, comme véhicule de l'imagination organisée en récit par le biais de l'écriture, et la fiction, au sens social, relevant des mythes communs qui nourrissent notre rapport au monde, particulièrement autour des questions d'identité. Dans cet essai, je m'appuierai notamment sur les mythes reconduits par la psychanalyse freudienne et lacanienne, dont les théories du cinéma, depuis les années 1970, abondent. De la même manière que la simultanéité littéraire/cinématographique du scénario abordée par Gabrielle Tremblay permet de penser le scénario dans sa complexité interdisciplinaire, le pont que je cherche à déployer entre genre littéraire et genre identitaire (dans cet essai, comme dans ma démarche créative) ouvre la porte à une conception décoloniale et dépathologisante des identités marginalisées, par le biais d'un récit qui

¹³ Tremblay explique « l'usage de la barre oblique [entre littéraire et cinématographique] [...afin] de maintenir ensemble, articulés l'un à l'autre, les deux termes en présence, voire de les superposer l'un sur l'autre ». *Ibid.*, p. 108

¹⁴ *Ibid.*, p. 13-14

correspond à une tentative de franchir les barrières socialement établies du concevable et de l'inconcevable.

S'il est reconnu que les théories du cinéma sont grandement marquées par celles de la psychanalyse, l'ampleur de cette connexité peut parfois passer inaperçue auprès du grand public. En ce sens, on ignore parfois que de nombreux mythes sociaux instaurés et/ou reconduits par la psychanalyse habitent, de nos jours, les représentations qu'on peut voir aux grand et petit écrans. Car si la théorisation psychanalytique du cinéma remonte aux années 1970, notamment avec les travaux de Christian Metz¹⁵, elle est enseignée et étudiée encore aujourd'hui, tant dans les universités que dans les écoles professionnelles. Cela signifie qu'elle teinte non seulement la réception et l'étude filmique, mais aussi sa création, dont fait partie l'écriture de scénarios. C'est précisément sur ce rapport entre scénarisation et psychanalyse que je souhaite me pencher afin de comprendre comment se perpétuent les conceptions coloniales et pathologisantes des identités marginalisées à travers le prisme des imaginaires collectifs dont le cinéma est un vecteur non négligeable. Afin d'aborder la psychanalyse comme un lieu important de propagation des fictions sociales, je m'appuierai sur les travaux de Donna Haraway, théoricienne multidisciplinaire¹⁶, qui déconstruit les conceptions traditionnelles du genre identitaire et critique les limites imposées par un système de catégorisation patriarcal et colonial, par l'analyse rigoureuse de plusieurs œuvres littéraires provenant de postures marginalisées. Les théories de l'imagination de Paul Ricœur m'amèneront à réfléchir au potentiel subversif du scénario comme modèle d'écriture à partir d'une telle posture. Aussi, je convoquerai les écrits de Paul B. Preciado, philosophe trans qui critique abondamment la pathologisation des identités trans dans la psychanalyse, tant au point de vue de la théorie que de la pratique.

Afin de maintenir l'écriture de scénarios au centre de ces axes réflexifs, je propose d'analyser le roman scénaristique *Interior Chinatown* de Charles Yu, auteur et scénariste sino-américain. Cette œuvre transcende les codes d'écriture du scénario et dépeint habilement les liens entre représentations de classes identitaires et marginalisation à partir des formalités de l'écriture scénaristique hollywoodienne. L'écriture scénaristique permet à l'auteur de brosser un portrait des situations vécues par les personnes

¹⁵ Je pense principalement à son ouvrage *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, paru en 1977 et faisant encore partie des corpus enseignés en études cinématographiques.

¹⁶ Donna Haraway étudie, enseigne et fait de la recherche dans les champs de la zoologie, de la philosophie, de la biologie et des études de genre.

d'origine chinoise aux États-Unis, et ce à travers les codes de représentation et les archétypes reconduits par le cinéma hollywoodien. On peut y percevoir une décolonisation des corps marginalisés – ici par leur identité chinoise – par le truchement de la réappropriation de leur propre récit. La lecture que je fais de cette œuvre me permet de penser de façon subversive le mythe de l'Œdipe, dans une perspective décoloniale, en m'appuyant sur les travaux de Patricia Smart, théoricienne féministe de la littérature, sur l'écriture et les effets de la domination patriarcale blanche, ainsi que ceux de Jacques Derrida sur l'écriture et la différence. Cette analyse participe de ma réflexion critique et théorique en démontrant comment le rapport en forme et récit peut devenir vecteur de subjectivation dans un contexte d'oppression identitaire reconduite par les récits dominants. Cette œuvre romanesque a grandement influencé mon travail de création par sa mécanique textuelle qui use des modalités d'écriture scénaristique au profit d'un récit de soi qui subvertit les conventions culturelles et les modes de représentations des identités marginalisées.

CHAPITRE 1

FICTIONS SOCIALES ET FICTIONS LITTÉRAIRES

Bien avant d'entamer mes études universitaires, je m'intéressais déjà aux enjeux des représentations identitaires, qu'elles me paraissent nuancées ou stéréotypées, humanisantes ou discriminatoires, tant au cinéma qu'à la télévision. Bien que cela se manifeste de manière plus ou moins consciente, quand je prends le temps d'y penser, la plupart de celles qui me laissent un goût amer proviennent de productions audiovisuelles, surtout hollywoodiennes, mais pas que, louangées par la réception générale (critiques, festivals, professeur.es, etc.). Il m'a fallu un long moment après le début de mes études afin d'être capable de nommer ce malaise récurrent, et ce fut principalement avec les études féministes, grâce à un vocabulaire précis concernant principalement les figures de femmes à l'écran. J'ai pensé pendant un moment que ce malaise était dû au sexisme ordinaire, ou encore au *male-gaze*¹⁷. Je n'avais pas tort, mais quelque chose d'autre m'habite. Quelque chose de plus fort qu'un simple malaise.

Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Télévision Queer*¹⁸, Joëlle Rouleau évoque le spectacle *Nanette*¹⁹ de Hannah Gadsby en précisant comment son approche de la comédie et du *stand up* comique renverse les conventions du genre : « Gadsby expos[e] les dynamiques de pouvoir qui permettent à la comédie de fonctionner, culturellement parlant. Elle pre[nd] la boîte du stand-up comique et la repli[e] sur elle-même²⁰. » Rouleau cite le spectacle afin d'illustrer son propos, avec un passage où Gadsby explique que la comédie, la blague, nécessite d'instaurer une tension avec le public, et que plutôt que d'avoir à créer cette tension, elle l'a toujours incarnée : « À l'époque, ce n'était pas un travail, ce n'était même pas un passe-temps, c'était une tactique de survie. Je n'ai pas eu à inventer la tension. J'étais la tension²¹. » En lisant ce passage, je reconnais alors cette sensation qui m'habite depuis si longtemps vis-à-vis des

¹⁷ Tel que le définit Laura Mulvey dans Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 201 p. Le concept de *malegaze* implique que le sujet femme, au cinéma et dans les arts audiovisuels en général, est traditionnellement construit à partir du regard masculin dominant l'industrie, ce qui, par conséquent, entraîne la reconduction de stéréotypes associés au genre féminin, notamment d'avoir comme principale fonction d'incarner l'objet du désir masculin.

¹⁸ Rouleau, Joëlle et al., *Télévision queer*, Montréal (Québec), Les Éditions du remue-ménage, 2022, 168 p.

¹⁹ *Hannah Gadsby (juin 2018). Nanette [Spectacle télédiffusé]. Madeleine Parry et John Olb (réalisé par). Diffusion Netflix Canada. <https://www.netflix.com/title/80233611>.*

²⁰ Rouleau, Joëlle et al., *Télévision queer*, Montréal (Québec), Les Éditions du remue-ménage, 2022, p. 10.

²¹ Hannah Gadsby citée par Joëlle Rouleau, 2022, p.10.

productions audiovisuelles et que Gadsby nomme explicitement : une tension. J'ai visionné *Nanette* avant de lire le texte de Rouleau et pourtant les mots de Gadsby n'avaient pas autant résonné en moi. Peut-être que le fait de les lire noir sur blanc, en français et dans un contexte de recherche a eu un impact particulier sur mon ressenti et sur ma façon de réfléchir à la notion de tension. Mon travail de création, qui prend la forme d'un scénario, est empreint de cette résonance, par l'intrusion de dialogues provenant des films visionnés par le protagoniste et qui participe en même temps à la tension dramatique du récit. Lou, un adolescent trans de 14 ans, doit passer l'été chez son grand-père, un sexagénaire aux idéaux un peu rétrogrades, où il découvre une collection de films en cassette VHS et passe plusieurs nuits à les visionner. Les dialogues provenant de ces films de science-fiction s'immiscent alors à même le texte, sous la forme de dialogues, comme si les voix des personnages des films que visionne Lou faisaient partie de son récit à lui, bien qu'il soit le seul à les entendre. L'idée derrière ce procédé est de mettre en relation les différents discours normatifs sur l'identité qu'on retrouve dans plusieurs films populaires états-uniens des années 1980-1990 et les questionnements identitaires de Lou qui se retrouve exposé à ces discours. L'écriture scénaristique, par ses modalités techniques et cinématographiques, a rendu possible cette mise en relation en tenant compte de la posture à partir de laquelle les modalités d'écriture sont établies. Les dialogues et la tension qu'ils engendrent résonnent ainsi à même l'intériorité du personnage principal de la même manière que les fictions sociales reconduites dans les productions audiovisuelles résonnent dans notre compréhension du monde et de notre propre identité. Le protagoniste incarne en quelque sorte la tension dramatique nécessaire dans l'écriture d'un scénario en devenant lui-même le transmetteur de ces dialogues provenant de différentes productions audiovisuelles dans lesquelles les stéréotypes de genre sont exorbités ou remis en question.

1.1 Mythes fondateurs et cadres socionormatifs

Dans son essai sur les représentations à la télévision publique québécoise et canadienne²², Stéfany Boisvert démontre les biais derrière les figures trans proposées dans nos petits écrans. Elle affirme qu'il existe manifestement une « tendance à cadrer les représentations des personnages LGBTQ+ à l'intérieur d'un ordre cishétéronormatif, de manière à rendre ces représentations compatibles avec l'idéologie dominante d'un public perçu comme invariablement *straight* et cis.²³ » Boisvert précise que bien que ces

²² *ICI Radio-Canada Télé et la CBC : une télévision publique, généraliste et... queer?* dans *Télévision Queer* p. 80 à 95.

²³ *Ibid.*, p. 93.

représentations augmentent conséquemment aux mesures mises en place pour offrir une plus grande diversité identitaire, « [...] ce qui demeure implicite, non questionné, non-subverti, c'est le point de vue ciscentré, la conception d'un public perçu comme étant *straight* et cisgenre. ²⁴» On se retrouve ici encore dans la logique d'un modèle de lecture normatif et limitatif qui évacue la possibilité d'une réception par un public trans, qui pourtant existe.

Depuis la parution de cet ouvrage, la série québécoise *FEM*²⁵, sortie en février 2024 sur la chaîne Unis TV, propose un récit complexe et nuancé autour des identités et des rapports sociaux de genre en les questionnant plutôt qu'en forçant des représentations figées et ciscentrées, comme ce que critique Boisvert. Par ailleurs, le processus d'écriture derrière cette série est peu commun dans le paysage télévisuel québécois : le créateur de la série, Maxime Beauchamp, s'est entouré de plusieurs co-scénaristes et consultant-es appartenant aux communautés LGBTQ+ afin de développer cette histoire de fiction qui entraîne un questionnement non seulement des représentations, mais des enjeux liés aux rapports de genre et à la diversité de ces identités. Les modalités d'écriture habituelles ont donc été modifiées afin de créer un espace de création approprié pour raconter adéquatement ce récit, en tenant compte de la sensibilité des personnes concernées. J'y vois un exemple fort d'une production audiovisuelle qui a su déplacer certains paradigmes afin d'éviter les pièges du cadre normatif imposé par l'industrie télévisuelle québécoise. Et cela se ressent à même la réception de la série dont la lecture (ou plutôt le visionnement) implique un modèle autre que celui auquel le grand public est habitué. Le regard est dirigé vers et par les complexités qu'entraînent un questionnement identitaire tel que celui vécu par le personnage principal et son entourage, plutôt qu'à travers un regard cisnormatif qui a tendance à pathologiser les expériences trans plutôt que de les humaniser. Ce genre de changement dans les modèles de lecture et d'écriture fait écho aux travaux de Donna Haraway dans lesquels elle critique les récits qu'elle nomme « mythes fondateurs », c'est-à-dire des récits qui composent l'imaginaire collectif occidental et qui, pour la plupart, véhiculent et essentialisent les rapports de pouvoir entre identités humaines. C'est précisément en analysant des œuvres littéraires qui proposent des modèles d'écriture différents que Haraway fait ressortir les incongruités de ces mythes, que la littérature dominante²⁶ a tendance à

²⁴ *Ibid.*, p.103.

²⁵ Maxime Beauchamp et al., (février 2024). *FEM* [Série télévisée]. Patrick Bilodeau (produit par), Marianne Farley (réalisé par). Production UGO Média. <https://www.tv5unis.ca/fem/>.

²⁶ Ce que j'entends ici par « dominante » renvoie au terme anglais *mainstream*, c'est-à-dire qui se rapporte à une littérature dite grand public, issue du courant dominant.

reconduire plutôt qu'à questionner. Parmi ces mythes fondateurs, Haraway considère ceux provenant de la psychanalyse freudienne et lacanienne comme étant les plus dévastateurs vis-à-vis des rapports de classes et de genre, ce sur quoi nous reviendrons. De même, dans son essai sur la télévision québécoise, Stefany Boisvert parle de *cis-gaze*²⁷ pour qualifier les « récits [présentés] à travers le regard cisgenre [et qui] se manifeste notamment à travers l'insistance mise sur la dimension psychologique de la transition²⁸. » La notion de mythes fondateurs établie par Haraway renvoie à cette logique d'un cadre normatif dominant qui commande les récits et les représentations sans tenir compte des impacts sur le réel et l'expérience sensible des personnes marginalisées. Parallèlement, en écrivant à partir de son expérience trans, le philosophe Paul B. Preciado qualifie de fiction ce cadre limitatif dans la conception sociale qui est mise de l'avant du genre identitaire afin de démontrer qu'« il n'y a pas de vérité du genre, du masculin et du féminin, hors d'un ensemble de fictions culturelles normatives²⁹. » Ces différentes analyses d'un phénomène vraisemblablement récurrent nous amènent à nous demander s'il existe une forme de réciprocité entre les fictions socioculturelles et la fiction en tant que genre littéraire et cinématographique.

Par ailleurs, ces réflexions autour du genre identitaire et des mécanismes socioculturels qui tentent de le moduler pour le bon fonctionnement du discours dominant ne sont pas bien éloignées de la critique que fait Jean-Marie Schaeffer de l'approche essentialiste des genres littéraires, comme nous l'avons vu précédemment. Dans *Manifeste Cyborg*³⁰, Donna Haraway formule une critique féministe des courants de pensée essentialistes et universalistes qui ont dominé le 20^e siècle, dans d'autres champs d'études que la littérature, notamment la biologie, l'histoire et la psychanalyse. Elle pose un regard nouveau et lucide sur les mythes fondateurs qui les composent, et en soulève tant les incongruités que l'ampleur de leurs impacts sur les conceptions dominantes des identités de classe et de genre :

²⁷ Tel que défini par Tom Sandercock dans Sandercock, Tom, « Transing the small screen: loving and hating transgender youth in Glee and Degrassi », *Journal of Gender Studies*, vol. 24, n° 4, Routledge, juillet 2015, p. 436-452, en ligne, <doi: [10.1080/09589236.2015.1021307](https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1021307)>.

²⁸ *ICI Radio-Canada Télé et la CBC : une télévision publique, généraliste et... queer?* dans *Télévision Queer* p. 90.

²⁹ Preciado, Paul B., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, France, Grasset, coll. « Points », 2021, p. 225.

³⁰ Haraway, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Exils Édition, coll. « Essais (Paris. 1998) », 2007, 333 p.

L'histoire des origines, au sens humaniste occidental du terme, repose sur le mythe d'une unité, d'une plénitude, d'une béatitude et d'une terreur originelles représentées par la mère phallique dont tous les humains doivent se détacher, pour accomplir leur double tâche de développement individuel et historique, selon les mythes jumeaux superpuissants hérités du marxisme et de la psychanalyse³¹.

La notion de mythes fondateurs renvoie à l'idée de fictions qui composent l'imaginaire collectif, ou pourrait-on dire l'imaginaire social comme l'entend Paul Ricœur dans son essai *L'imagination dans le discours et dans l'action*³². De fait, il attribue à ce concept un caractère constituant qui rendrait efficace toute image de la réalité véhiculée par le « système d'autorité d'une société donnée », même si cette image reflète l'inverse de la réalité. On peut ainsi en déduire qu'un système de représentation, qu'il soit biaisé ou non, doit son efficacité à la valeur sociale que lui accorde l'instance autoritaire en cause et non à la légitimité de l'image qu'il renvoie. Ricœur développe la notion d'imaginaire social en s'appuyant sur les phénomènes d'idéologie et d'utopie en tant que pôles ayant comme point commun un « critère de non-congruence » qui, selon lui, « présuppose que les individus, aussi bien que les entités collectives (groupes, classes, nations, etc.), sont d'abord et dès toujours reliés à la réalité sociale sur un autre mode que celui de la participation sans distance, selon des figures de non-coïncidence qui sont précisément celle de l'imaginaire social³³. » À mon sens, cela sous-entend que les identités humaines, qu'elles soient historiques ou fictives, ne sont pas (re)présentées dans l'imaginaire social depuis l'intérieur de leurs expériences propres, mais plutôt avec une distance extérieure dont la compréhension, potentiellement biaisée, n'est pas remise en question et contribue ainsi à la propagation d'images déformées et uniformisées de ces expériences dans les fictions contemporaines, incluant les productions cinématographiques et télévisuelles, de même que scénaristiques.

1.2 Condition de figurabilité

Les enjeux de représentations des identités marginalisées n'échappent pas au façonnement des perceptions et à la reconduction de discours discriminatoires et réducteurs qui nourrissent les rapports de pouvoir sociaux. La complexité de ces enjeux réside notamment dans l'utilisation du langage comme vecteur de diffusion de certains lieux communs de l'imaginaire collectif. Dans cette optique, la théorie de la métaphore de Paul Ricœur comme moyen de penser notre rapport à l'image autrement que découlant

³¹ *Ibid.*, p. 32.

³² Dans Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 255.

³³ *Ibid.*, p. 255.

de la simple perception répond à la nécessité de creuser la question du langage et de ses significations plus en profondeur. En effet, Ricœur propose de « relier l'imagination à l'usage du langage, plus précisément à y voir un aspect de l'innovation sémantique, caractéristique de l'usage métaphorique du langage³⁴. » Il précise que « [l]a métaphore est plutôt un usage déviant des prédicats dans le cadre de la phrase entière. Il faut donc parler d'énonciation métaphorique, plutôt que de noms employés métaphoriquement³⁵. » Si on applique cette proposition à l'écriture scénaristique, on assiste à un double usage du langage : celui propre à l'écriture, et celui, à un autre degré, lié au langage cinématographique (et des productions audiovisuelles au sens large). Ce dernier, qui regorge de codes et de symboles audiovisuels incluant le discours parlé à travers les dialogues, peut être considéré métaphorique en soi, selon la conception qu'en fait Ricœur, c'est-à-dire la reconnaissance d'une ressemblance entre des champs sémantiques éloignés entraînant un choc³⁶. Le langage cinématographique fonctionne précisément sur ce mode d'associations inusitées entre images-sons et idées, afin de créer un sens propre au récit mis en scène. Le niveau de complexité des significations peut largement varier d'une œuvre audiovisuelle à l'autre, tout comme à l'intérieur d'une même œuvre, créant ainsi tout un éventail de conceptions et d'interprétations possibles. Il arrive que de nouvelles significations n'émergent qu'au moment de la réception d'une œuvre, et qu'elles diffèrent de celle imaginée lors de sa création. Mais le fond de l'écriture scénaristique n'en reste pas moins semblable à l'élaboration de ce que Ricœur nomme l'énonciation métaphorique, qui implique « l'usage déviant des prédicats dans le cadre de la phrase entière.³⁷ », pouvant être appliquée à l'entièreté d'un récit et de son univers intradiégétique. Considéré ainsi, le récit scénaristique, incluant ses modalités d'écriture, fait office d'énoncé métaphorique porteur d'innovation sémantique, à l'instar de la fiction elle-même, dont la force heuristique, toujours selon Ricœur, est sa « capacité d'ouvrir et de déployer de nouvelles dimensions de réalité³⁸. » Étant spécifique au texte scénaristique, la simultanéité entre littérature et cinéma rend possible la subversion de sa fonction traditionnelle et donc de ses modalités d'écriture, tout en conservant son caractère cinématographique. Comme nous le verrons sous peu, un récit qui convoquerait le langage cinématographique et ses effets sur l'imaginaire collectif, à travers les énoncés métaphoriques que sont les mythes, les symboles et autres

³⁴ *Ibid.*, p. 241.

³⁵ *Ibid.*, p. 242.

³⁶ *Ibid.*, p. 243.

³⁷ *Ibid.*, p. 242.

³⁸ *Ibid.*, p. 264.

aspects types de ce langage, ainsi que l'usage du métalangage technique du scénario a tout le potentiel d'innover en matière de conceptions socioculturelles des identités dans un contexte donné.

Afin de considérer ce potentiel sous l'angle de la création littéraire, il faut se rappeler que dans la tradition scénaristique affiliée au domaine du cinéma, l'utilisation du langage dans un scénario est principalement dédiée à la description stricte de ce qui sera vu et entendu à l'écran. Autrement dit, il existe peu de place pour un usage autre que celui de prévoir une production éventuelle (tournage, montage, etc.). Toutefois, le simple fait de décrire une action renvoie précisément à la définition que fait Ricœur du récit de fiction, c'est-à-dire un procédé de redescription dont la fonction heuristique découle de la structure narrative et qui a pour référent l'action elle-même. Ricœur précise que « [...] soit que la fiction contribue à redécrire l'action déjà là, soit qu'elle incorpore au projet de l'action d'un agent individuel, soit enfin qu'elle engendre le champ même de l'action intersubjective³⁹. » En s'appuyant sur cette fonction de la fiction dans un contexte scénaristique, il est possible de considérer un potentiel pragmatique autre que de simplement décrire l'action, puisque ce procédé réside dans les fondements mêmes de la fiction, comme l'explique Ricœur, et peut être déployé par n'importe quel texte de fiction. De plus, le langage cinématographique y étant amplement convoqué, notamment à travers des figures de style audiovisuelles (comme la métaphore, d'ailleurs très courante), cela signifie que le texte scénaristique consiste en un matériau dont les modalités résident surtout dans sa porosité et sa mixité formelle. Si l'on déborde des conventions techniques pour considérer l'écriture scénaristique principalement comme matériau littéraire, son potentiel d'usage métaphorique du langage émerge donc dans l'entrecroisement de l'usage des codes littéraires et cinématographiques. En s'appuyant sur l'usage des prédicats que Ricœur associe à l'énonciation métaphorique, on pourrait ainsi considérer que les prédicats ordinaires correspondent à l'usage traditionnel de l'écriture scénaristique, et l'entreprise d'une telle écriture dans un cadre strictement littéraire équivaut à l'usage de « prédicats bizarres » : « [...] je mets l'accent sur l'impertinence prédictive, en tant que moyen approprié à la production d'un choc entre champs sémantiques⁴⁰. » Dans ce cas, le scénario en tant que matériau littéraire possède un potentiel subversif, ne serait-ce que par la subversion des conventions qui régissent son utilisation dans les milieux du cinéma et de la télévision.

³⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 242.

1.3 Subversion des genres

Tout bien considéré, l'écriture scénaristique dans un cadre littéraire permet un usage d'abord plus indépendant des codes du langage cinématographique – puisque l'horizon d'écriture ne dépend plus de la production à venir – ainsi qu'une plus grande liberté en ce qui concerne l'imagination. Ce que j'entends ici par liberté va dans le sens de Ricœur lorsqu'il aborde l'imagination comme un « libre jeu avec des possibilités, dans un état de non-engagement à l'égard du monde de la perception ou de l'action⁴¹. » Ricœur mentionne toutefois que ce « sens commun » attaché à la notion d'imagination dépend directement de l'utilisation du langage. En d'autres mots, il affirme que « [n]ous ne voyons des images que pour autant que d'abord nous les entendons⁴². » Cela signifie que même l'imagination laissée à son libre cours est teintée de notre rapport au monde et des conceptions sémantiques et sociales qui régissent l'imaginaire collectif. Alors, l'énonciation métaphorique qui implique de saisir les ressemblances entre des champs éloignés est limitée par ce qu'on (re)connait, et cela s'opère par les limites du langage, que Ricœur aborde en fonction du conditionnement social du discours : « [l]e langage se borne ici à transposer et à articuler dans le monde conditionnel la sorte de neutralisation, de transposition hypothétique, qui est la *condition de figurabilité*⁴³ pour que le désir entre dans la sphère commune de médiation⁴⁴. » Cette idée de figurabilité conditionnelle résonne largement avec celle de fictions sociales élaborée par Paul B. Preciado. Afin de réfléchir aux normes de genres socialement et institutionnellement imposées, le philosophe démontre que « [...] l'identité de genre, qu'elle soit intersexuelle, transsexuelle ou "normale", n'est rien d'autre que script, narration, fiction performative, rhétorique dans lesquels le corps agit en même temps comme scénario et comme protagoniste principal⁴⁵. » Beaucoup d'éléments dans cette affirmation m'interpellent, notamment l'idée que le corps genré agisse à la fois comme protagoniste et comme scénario d'un récit social résonne avec mon propre travail de création.

En mettant en dialogue les théories de Haraway sur les mythes fondateurs dominants, l'idée de condition de figurabilité de Ricœur et la réflexion de Preciado sur le genre, je cherche à faire un rapprochement cohérent entre genre littéraire et genre identitaire en tant que systèmes de catégorisation hermétiques

⁴¹ *Ibid.*, p. 245.

⁴² *Ibid.*, p. 245.

⁴³ Je souligne.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁵ Preciado, Paul B., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, France, Grasset, coll. « Points », 2021, p. 359.

et uniformisants, régis par un système qui valorise ou invalide diverses formes d'expression de manière arbitraire et dont la subversion réside précisément dans l'écriture elle-même. Le point de convergence de ces deux notions de genres, qui est aussi le point de départ de mon projet de fiction, est leur caractère fictif, ou construit, indissociable de l'utilisation du langage et impliquant une condition de figurabilité pour être socialement reconnu. De même, une tentative de subversion des genres, qu'il s'agisse d'un processus de création ou d'un questionnement identitaire, ou les deux simultanément, nécessite une prise de conscience collective afin d'ébranler les conceptions dominantes. Les questions de représentations dans les productions audiovisuelles deviennent alors cruciales et peuvent agir comme vecteur de changement dans nos façons d'appréhender le monde et les entités qui le composent. Comme l'affirme Donna Haraway, « [...] le "nous" ne peut établir de connexions et n'a d'autres voies pour accéder à une plénitude non universalisante, non générique et non originelle, qu'à travers la disjonction de nos corps et de nos catégories⁴⁶. » Je me tourne encore vers Preciado qui dans son essai critique sur la psychanalyse⁴⁷ verbalise directement cette disjonction des corps et des catégories, dans un discours qui met en lumière toute la violence engendrée par les mythes identitaires véhiculés par la psychanalyse, dont la pathologisation des corps trans. Il réitère leur caractère fictif et problématique, en s'adressant directement à des psychanalystes :

Il n'y a pas d'universalité dans les récits psychanalytiques dont vous parlez. Les récits mythiques psychologiques repris par Freud et élevés au rang de science par Lacan ne sont que des histoires locales, des histoires de l'esprit patriarcal colonial européen, des histoires qui permettent de légitimer la position encore souveraine du père blanc sur tout autre corps. La psychanalyse est un ethnocentrisme qui ne reconnaît pas sa position politiquement située⁴⁸.

Comme je l'ai déjà mentionné, si je me penche précisément sur la psychanalyse, c'est parce que sa connectivité aux arts de l'audiovisuel, dans lesquels l'écriture scénaristique s'inscrit notamment, est indéniable et participe grandement à la construction des fictions sociales qui normalisent les identités. Dans son ouvrage *Transgender Psychoanalysis, a lacanian perspective on sexual difference*, la psychanalyste Patricia Gherovici reprend les théories de Lacan afin de dépathologiser les expériences

⁴⁶ Haraway, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Exils Édition, coll. « Essais (Paris. 1998) », 2007, p. 224.

⁴⁷ Preciado, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Grasset, coll. « Essais et documents », 2020, 128 p.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

trans : « Psychoanalysis has a regrettable history of pathologizing non-normative genders and sexualities. I want to break away from this tradition. [...] I therefore argue for a depathologization of the trans experience and prefer to think of trans symptoms⁴⁹. » Elle précise que par symptôme, elle entend une sorte de solution créative face aux discours dominants qui discriminent la non-conformité de genre, plutôt que des signes d'une pathologie. Ainsi, sans évacuer les notions lacaniennes de la psychanalyse, mais plutôt en les réalignant dans une perspective non-essentialiste, Gherovici propose une conception dépathologisante des expériences trans, en les validant en tant qu'expériences humaines. Les corps trans ne sont donc plus perçus comme déviants de la norme cis, mais faisant plutôt partie des expériences identitaires potentiellement vécues par des individus, et qui sont exposées aux jougs des rapports de pouvoir sociaux, comme n'importe quelle expérience humaine. Elle fait d'ailleurs un rapprochement très intéressant entre la conception essentialiste des corps genrés et la manière dont sont organisés les changements de citoyennetés d'un point de vue légal :

For those nostalgic for essentialist reassurances, cisgender might be as “natural” as a non-citizen becoming “naturalized.” The process of citizenship and the process of assuming a gender have parallels. Gender and nationality are declared at birth, without any effort or choice on the part of the individual. If one wishes to change either of them, the change involves a long and complex process dependent on approval by legal authorities. Both the rules of naturalization and for amending sexual designation in legal documents vary from country to country [...] ⁵⁰.

Les changements abordés ici impliquent un processus légal long et complexe, mais pas uniquement; le processus social est tout aussi lourd et demandant sans être régi par des balises fixes. Car si de nombreux pays permettent la double citoyenneté ou encore le changement de mention de sexe sur les documents gouvernementaux, ces mesures n'empêchent pas les possibles conséquences sociales que subissent les personnes qui vivent ces changements. Parmi ces conséquences sociales, celles qui concernent les questions de représentations m'intéressent tout particulièrement.

⁴⁹ Gherovici, Patricia, *Transgender Psychoanalysis: A Lacanian Perspective on Sexual Difference*, New-York, Routledge, 2017, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

CHAPITRE 2

L'ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE COMME ESPACE DE SUBJECTIVATION

Interior Chinatown est un roman scénaristique écrit par Charles Yu, paru en 2019, qui aborde les enjeux liés aux figures orientalisées dans le cinéma hollywoodien. Yu, qui est aussi scénariste⁵¹, propose dans ce récit un reflet de la condition des immigrants asiatiques aux États-Unis depuis le 19^e siècle, dont les droits ont longtemps été sévèrement limités par des lois violentes et déshumanisantes et dont les effets néfastes continuent d'influencer les perceptions et les représentations dans les productions audiovisuelles aujourd'hui. En exergue du roman, on peut lire « Take what you can get. Try to build a life. A life at the margin made from bit parts⁵². » Ces quelques mots disposés en vers le long de l'arête du livre font office d'accroche au récit scénaristique que l'on s'apprête à lire. La marginalité ainsi habilement figurée renvoie à celle vécue par le protagoniste Willis Wu, jeune homme états-unien dont les parents sont des immigrants chinois. Il s'agit du thème principal du roman, où la forme, nous le verrons, rend possible l'expression de la tension silencieuse vécue par les personnages.

2.1 Le processus de décolonisation identitaire

Dans son ouvrage de 1979 sur la notion d'orientalisme, le théoricien Edward Saïd⁵³ développe une importante réflexion sur ce phénomène colonialiste agissant comme système de représentations orchestrées et étudiées à travers le regard occidental. Il précise qu'il existe une sorte de consensus culturel sur ce qui est considéré comme « oriental », produisant un modèle sur lequel repose toute conception de ce qui pourrait appartenir à l'« Orient » :

Orientalism can thus be regarded as a manner of regularized (or Orientalized) writing, vision, and study, dominated by imperatives, perspectives, and ideological biases ostensibly suited to the Orient. The Orient is taught, researched, administered, and pronounced upon in certain discrete ways. [...] If this definition of Orientalism seems more political than not, that is simply because I think Orientalism was itself a product of certain political forces and activities. Orientalism is a school of interpretation whose material happens to be the Orient, its civilizations, peoples, and localities⁵⁴.

⁵¹ Il a notamment travaillé sur la série de HBO *Westworld* comme éditeur de scénario (*script editor*) et co-auteur.

⁵² Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, p. 6.

⁵³ Ravci, Firat, « Orientalism - Edward Wadie Said », *ORIENTALISM*, janvier 1978, en ligne, <https://www.academia.edu/65165583/Orientalism_Edward_Wadie_Said>, consulté le 20 avril 2023.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 202-203.

Dans *Interior Chinatown*, les éléments du scénario conventionnel mettent en lumière les mécanismes d'écriture qui reconduisent le système de représentation expliqué ci-haut par Saïd, décelables à la fois dans l'univers intra et extradiégétique du roman. L'effacement des frontières entre ces univers se matérialise dans le texte par la présence d'indications techniques, de *bloopers* et de commentaires liés à la production à même la diégèse du récit, faisant ainsi un pont entre la forme et le propos. Ces interventions renforcent la critique de l'orientalisme dans l'industrie télévisuelle hollywoodienne :

Black and White always look good. A lot of it has to do with the light. They're the heroes. They get hero lighting, designed to hit their faces just right. Designed to hit White's face just right, anyway. Someday you want the light to hit your face like that. To look like the hero. Or for a moment to actually be the hero⁵⁵.

Les personnages asiatiques y sont présentés comme des acteurs de second plan, limités à des rôles génériques prédéfinis. Le protagoniste narrateur, Willis Wu, présente ces rôles comme des objectifs à atteindre, allant du « Background Oriental Guy » au très convoité « Kung Fu Guy ». Alors qu'il interprète un figurant dans une série policière populaire, il trace les limites imposées à son type de casting, non par exclusion délibérée, mais plutôt pour maintenir le bon fonctionnement d'une recette gagnante :

There's just something about Asians that makes reality a little too real, overcomplicates the clarity, [...] the proven template and so the decision is made not in some overarching conspiracy to exclude Asians but because it's just easier to keep it how we have it⁵⁶.

L'idée de *template* renvoie au formatage social auquel les personnages du récit sont confinés. La question de l'identité orientalisée, et alterisée par le fait même, est abordée dès les premières pages du roman scénaristique par la répétition d'une courte scène composée d'une seule didascalie et qui établit le point de départ narratif de Willis : « You are currently Background Oriental Male, but you've been practicing. Maybe tomorrow will be the day⁵⁷. » À la page suivante, la même scène est présentée avec une légère variation dans la phrase : « You are currently Oriental Guy Making a Weird Face, but you've been practicing. Maybe tomorrow will be the day⁵⁸. » D'emblée, on assiste à un mouvement, à un remaniement subtil des mots qui témoigne de la capacité d'agir du narrateur sur sa propre identification. À propos des mécanismes de subjectivation pensés dans une perspective féministe, Teresa de Lauretis fait mention de ce type de

⁵⁵ Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 5.

déplacement comme étant le reflet d'une prise de conscience qui est, selon elle, majeure dans le processus de subjectivation et de résistance politique :

It starts by "recognizing our location, having to name the ground we're coming from, the condition we have taken for granted", as [Adrienne] Rich writes in her "Notes toward a Politics of Location." (1984) It then proceeds to articulate the situatedness, political-historical (now) as well as personal-political, of its own thought. But then, or again, in order to go on with the work of social and subjective transformation, in order to sustain the movement, it has to dislocate itself, to dis-identify from those assumptions and conditions taken for granted⁵⁹.

Ce que de Lauretis propose ici correspond précisément à la trajectoire identitaire du protagoniste de *Interior Chinatown*. Par ailleurs, le titre du roman, en plus de renvoyer directement à la nomenclature d'une scène de scénario cinématographique⁶⁰, révèle déjà la reconnaissance d'un lieu comme symbole de l'oppression : un quartier chinois générique qui pourrait être le Chinatown de n'importe quelle grande ville occidentale, voire un bagage internalisé de référents clichés. Une citation de Bonnie Tsui, en exergue au début du livre, nomme précisément cette généricité : « If a film needed an exotic backdrop ... Chinatown could be made to represent itself or any other Chinatown in the world. Even today, it stands in for the ambiguous Asian anywhere⁶¹. » Ce lieu, regroupant différents sous-lieux tout aussi génériques, est le point de départ d'une prise de conscience face aux oppressions raciales reconduites par les productions cinématographiques et audiovisuelles aux États-Unis. C'est à partir de ce lieu que se juxtaposent la matière cinématographique et la textualité du roman scénaristique, à la croisée de l'espace narratif et du plateau de tournage. Tel un décor de cinéma construit de toute pièce, le Chinatown imaginé par Yu voit ses personnages y être confinés, au sens propre comme au sens figuré. Ils y habitent et y travaillent exclusivement, n'obtenant des rôles que lorsque les scènes sont tournées dans le « Golden Palace Chinese Restaurant » ou le « Chinatown Gambling Den ». Après une journée de tournage, ils retournent dans leurs appartements « SRO » (qui signifie *Single Room Occupancies*), où ils vivent entassés les uns sur les autres. C'est du moins ainsi que Willis présente ces lieux :

In the long tradition of immigrants living above their place of work, the SRO sits on top of Golden Palace. It goes: ground floor restaurant, the mezzanine for offices, then seven more floors of SRO living-fifteen single-room apartments per floor, a small bathroom with shower

⁵⁹ Lauretis, Teresa de, « Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 14, en ligne, <doi: 9611116770>.

⁶⁰ Le nom d'une scène dans un scénario conventionnel est habituellement formaté ainsi : INT ou EXT – Lieu de la scène – Jour ou Nuit.

⁶¹ Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, préface.

and toilet at the end of the hall. Noises and odors from the kitchen never stop pushing up from below, day and night, year-round (even on Thanksgiving and Christmas), so that when you're sleeping you are, in a way, still inside the restaurant. You never really leave Golden Palace, even in your dream⁶².

Cette dernière phrase sert d'avertissement pour souligner le sentiment d'enfermement qui sous-tend le récit. Je reviendrai sur l'importance des lieux dans *Interior Chinatown*, mais d'abord, je souhaite établir quelques éléments essentiels concernant les personnages et les structures sociales qui organisent leurs relations.

Pour commencer, prenons la situation socioprofessionnelle de Willis. Jeune acteur en début de carrière, il affirme au début du récit être surtout relégué à la figuration en tant que Background Oriental Male, comme je l'ai mentionné ci-haut. Cela dit, on apprend rapidement qu'il aspire à obtenir le rôle très convoité de Kung Fu Guy, synonyme d'ascension et de réussite sociale. Paradoxalement, c'est en parvenant à son objectif qu'il bifurque de ce parcours imposé par une institution oppressante représentée par les multiples rôles stéréotypés que doivent jouer Willis et sa famille, ses ami·es, ses voisin·es. Comme il est de coutume dans l'écriture d'un scénario cinématographique traditionnel, les personnages figurants ou tertiaires sont souvent nommés par leur fonction plutôt que par un nom propre. Dans *Interior Chinatown*, Yu utilise cette méthode pour faire ressortir son caractère problématique lorsqu'il est question de personnages racialement stéréotypés. Ainsi, les personnages asiatiques du roman scénaristique sont accolés de noms impersonnels tels que « generic Asian man number three, two, one ». Seuls quelques rôles plus valorisés, comme « Guest Star » et « Kung Fu Guy » sont accessibles, bien qu'ils ne s'offrent pas à n'importe qui et ne garantissent pas une réelle ascension sociale comme nous le verront plus loin. D'autres éléments narratifs typiques des productions hollywoodiennes, comme une relation amoureuse potentielle, demeurent somme toute inaccessibles aux personnages orientalisés.

Dans *Interior Chinatown*, plus le protagoniste progresse dans l'échelle sociale, plus la linéarité de la hiérarchie des rôles se démantèle et se liquéfie, faisant basculer tant les limites qui le confinent que les repères qui lui permettent de se constituer. Le passage de l'intérieur des lieux vers l'extérieur symbolise un mouvement vers l'extérieur de soi, un soi dont l'altérisation forcée rend nécessaire le recours à un processus conjoint à celui de la subjectivation, celui de la désidentification. Selon le philosophe Paul B.

⁶² *Ibid.*, p. 46-47.

Preciado - qui réfléchit notamment aux enjeux liés aux identités de genre marginalisées - à l'inverse de la théorie du miroir de Lacan⁶³, la désidentification est une condition de transformation du sujet : la « subjectivité politique émerge précisément lorsque le sujet ne se reconnaît pas dans la représentation. Il est fondamental de ne pas se reconnaître⁶⁴. » Dans *Interior Chinatown*, on assiste effectivement à un rejet des rôles prédéterminés qui s'opère tant par un mouvement vers l'extérieur que par l'effacement identitaire, rendant possible le processus de subjectivation chez le protagoniste. Si, comme le mentionne Preciado, ne pas se reconnaître est essentiel afin de se construire comme sujet, on ne peut toutefois ignorer les difficultés que ce processus peut engendrer. Prendre conscience qu'on n'existe pas dans l'imaginaire collectif et que, conséquemment, notre identité n'est pas valable, ou pire encore, est considérée comme déviante, dangereuse ou pathologique provoque un sentiment insoutenable d'inadéquation. Et lorsque cette prise de conscience a lieu au moment de l'adolescence, les dérives identitaires peuvent être d'une grande violence, ou même fatal. Face aux angles morts de la psychanalyse et leurs conséquences sur la psyché humaine, toujours vis-à-vis sa propre expérience trans, le philosophe stipule d'ailleurs que :

[i]nterpréter les frustrations générées par la résistance ou la soumission à l'imposition politique de modèles de genre et de sexe à l'aide des outils surannés de la psychanalyse, avec les récits freudiens fortement racialisés et hétérosexualisés de l'Œdipe, de la castration ou de l'envie de pénis est inadmissible. Il est impératif de prendre à bras-le-corps le problème de nos identités sexuelles en tant qu'effets traumatiques d'un violent système de biopolitique de genre et de sexe, d'élaborer de nouveaux mythes qui nous permettent d'interpréter le dégât psychologique et d'oser la métamorphose⁶⁵.

C'est là, à mon sens, que la fiction joue un rôle déterminant : les récits qui (re)valorisent des identités bafouées ont le potentiel de déclencher un processus de subjectivation, déjà entamé par la désidentification face aux récits de fiction dominants. Le dénouement du roman scénaristique de Charles Yu montre la forme que peut prendre ce genre d'acte réparateur. En effet, le protagoniste se retrouve en procès, accusé de sa propre disparition, où il acquiert la liberté de parole nécessaire pour déployer un

⁶³ Selon Lacan, le stade du miroir où l'enfant se reconnaît comme sujet enclenche un processus de subjectivation identifié comme le « je » et menacé par l'aliénation du « moi », objectivation du « je », qui ne peut être réparé que par le symbolisme du langage. La chercheuse Anika Lemaire le résume en ces mots dans son ouvrage sur Lacan : « Le stade du miroir réalise la conquête de la totalité du corps propre, mais par le biais d'une identification narcissique à l'image de soi et aux autres. » dans Lemaire, Anika, Jacques Lacan, 4e éd., Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Psychologie et Sciences Humaines », 1977, p. 272

⁶⁴ Preciado, Paul B., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Points, 2021[2008], p. 370.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 346.

discours sur sa propre identité régie par un ensemble de contraintes sociales et d'actes législatifs. Cela ne met pas fin aux injustices qu'il subit, bien évidemment, mais le discours de défense que formule Willis lui permet de reprendre le contrôle du récit. De son récit. La fiction, et plus particulièrement l'écriture de fiction, agit comme le moteur du processus de subjectivation nécessaire à la construction d'un soi valide et sensible, capable de se raconter.

Le portrait des personnages que dépeint Charles Yu dans *Interior Chinatown* met de l'avant l'impact que des représentations stéréotypées peuvent avoir sur la persistance des conceptions culturelles de certains groupes d'individus, notamment en exposant les différents rapports sociaux qui les organisent. En portant un regard plus analytique sur ces figures stéréotypées, et pour faire écho aux théories de Edward Saïd sur les effets de l'orientalisme, on constate que toute identité humaine, qu'elle soit socialement valorisée ou non, interagit avec l'imaginaire collectif normé. Les récits de fiction qui traversent les époques et les cultures sont probablement le moyen le plus commun de se construire individuellement et collectivement, via un processus d'identification aux représentations types proposées. Il n'y a qu'à penser aux récits de la mythologie grecque qui servaient – et servent encore – de repères sociaux pour transmettre des systèmes de valeurs au sein d'une société, de la même manière que les productions audiovisuelles contemporaines constituent une part importante de cet imaginaire aujourd'hui. Il ne faut toutefois pas oublier que ces récits, tout autant que les organisations socioculturelles qui les transmettent, sont soumis à des injonctions profondément ancrées dans les mœurs, et qui semblent parfois aller de soi. Conséquemment, certaines modalités narratives sont confinées aux limites imposées par les récits dominants. C'est du moins ce qui émerge du roman de Charles Yu.

Ce sont aussi ces limites que Donna Haraway confronte en développant la figure du cyborg et son potentiel agentif. Par le biais de l'écriture, le cyborg élargit les frontières de ce qu'il est possible de raconter :

L'écriture constitue de façon prééminente la technologie des cyborgs, surfaces gravées de la fin du XXe siècle. La politique cyborg lutte pour le langage, elle lutte contre la communication parfaite, contre ce code unique qui traduit parfaitement chaque signification, dogme central du phallogocentrisme. Voilà pourquoi la politique cyborgienne insiste sur le bruit, défend la pollution, et se réjouit des fusions illégitimes entre l'animal et la machine. Ces accouplements rendent l'Homme et la Femme problématiques, ils subvertissent la structure du désir, force conçue pour générer le langage et le genre, et subvertissant ainsi la structure et les modes de reproduction de

l'identité "occidentale", de la nature et de la culture, du miroir et de l'œil, de l'esclave et du maître, du corps et de l'esprit⁶⁶.

La subjectivation par la subversion d'un langage et de son utilisation résonne dans ma pratique d'écriture comme le moyen de réappropriation des récits dominants contemporains qui peuvent avoir un impact important sur la construction identitaire. De la même manière que Charles Yu récupère les codes de l'écriture scénaristiques pour créer un espace où la voix de son protagoniste peut être entendue dans un univers où elle est culturellement silencée, j'explore dans mon texte de fiction comment la non-reconnaissance d'un soi en pleine émergence – celui d'un adolescent trans – provoque sa mutation en véritable cyborg, envahi par les récits qui s'imposent à lui, puis en les faisant éclater pour construire son propre récit. En devenant lui-même le « lecteur » des films qu'il visionne chez son grand-père – tant au sens de « lecteur/spectateur ⁶⁷ » que de « lecteur/magnétoscope » – Lou porte des récits qui appartiennent à la culture cinématographique nord-américaine, plus particulièrement le cinéma états-unien de science-fiction. On sait que les productions audiovisuelles, parce qu'elles sollicitent et mobilisent une grande diversité de sens, ont un effet important sur notre conception du monde. Ce qu'on voit, ce qu'on entend, ce qu'on ressent par le truchement des langages cinématographiques et télévisuels participent aussi à notre vision du monde. Cela dit, les effets sensoriels entraînés par ces productions passent d'abord par des modalités d'écriture dont la légitimité esthétique est conventionnellement mise de côté dans les domaines du cinéma et de la télévision. De l'objet scénaristique au matériau cinématographique, on assiste à un entrecroisement de dominations discursives : la parole assujettie au discours phallogocentré, puis le texte scénaristique mis de côté à la fois au profit de la production audiovisuelle à laquelle il doit être destiné, ainsi que par la non-reconnaissance de sa valeur comme texte littéraire. Peut-on alors penser cette écriture comme moyen de subvertir ces rapports de pouvoir profondément ancrés dans la culture littéraire occidentale ?

⁶⁶ Haraway, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Exils Édition, coll. « Essais (Paris. 1998) », 2007, p. 73.

⁶⁷ Cette expression permet de faire le pont entre les fonctions de lecteur et spectateur incarnées par le personnage en rapport avec le visionnement des films en cassette VHS. La barre oblique sert à souligner la superposition de ces fonctions devant une œuvre audiovisuelle qui se matérialise éventuellement, en rappelant la simultanéité littéraire/cinématographique du scénario que développe Gabrielle Tremblay dans ses travaux (cf. Gabrielle Tremblay, *Lire des scénarios*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2024, p. 108). La formule lecteur/spectateur a d'abord été proposée dans le monde francophone par Isabelle Raynauld afin de conceptualiser la potentialité de l'image dans l'écriture de scénario et pour contrecarrer l'idée que le scénario s'écrit en image. Ma réflexion adhère toutefois davantage au renouvellement conceptuel de cette idée que propose Gabrielle Tremblay qu'aux théories initiales de Raynauld.

Dans son essai *Violence et Métaphysique*⁶⁸, le philosophe Jacques Derrida propose quelques pistes en réfléchissant à partir de la pensée d'Emmanuel Levinas, qui soulève les angles morts des approches phénoménologique et ontologique de la philosophie européenne (notamment chez Husserl et Heidegger) :

[La p]ensée [de Levinas] veut, sans philologie, par sa seule fidélité à la nudité immédiate, mais enfouie de l'expérience elle-même, se libérer de la domination grecque du Même et de l'Un (autres noms pour la lumière de l'être et du phénomène) comme d'une oppression, certes à nulle autre au monde semblable, oppression ontologique ou transcendante, mais aussi origine et alibi de toute oppression dans le monde⁶⁹.

La critique de la pensée ontologique que propose Levinas fait ressortir son caractère unifiant, réduisant l'expérience humaine à une prétendue essence homogène qui provient de la tradition philosophique grecque et qui, du même coup, invisibilise toute expérience existant hors de cette unité. Derrida stipule que cette critique « nous appelle à la dislocation du logos grec; à la dislocation de notre identité, et peut-être de l'identité en général; elle nous appelle à quitter le lieu grec, et peut-être le lieu en général, vers ce qui n'est même plus une source ni un lieu [...]»⁷⁰. » Quitter le lieu de l'oppression lorsque celle-ci accapare le discours dans la culture dominante implique de quitter une partie de soi-même, celle modelée par ce discours. Il faut alors se contorsionner afin de pénétrer dans les interstices du langage pour en faire émerger l'expérience véritable, ou du moins l'expérience déchargée des injonctions qui la maquillent par le discours normatif colonialiste. Dans *Interior Chinatown*, le choix de la narration au « tu » dans un texte scénaristique illustre bien, à mon sens, cette contorsion du langage. Sa lecture confronte à l'expérience, sans détour, sans embellissement ni assimilation. Les barrières entre la conception des identités orientalisées qui régit les récits dominants et l'expérience mise à nue sont disloquées, pour reprendre le terme de Derrida. Le récit s'impose comme une prise de conscience de l'altérité forcée qui réduit l'être aux représentations stéréotypées comme seule possibilité d'existence:

There we go. The two words: Asian Guy. Even now, as Special Guest Star, even here, in your own neighborhood. Two words that define you, flatten you, trap you and keep you here. Who you are. All you are. Your most salient feature, overshadowing any other feature about you, making irrelevant any other characteristic. Both necessary and sufficient for a complete definition of your identity: Asian Guy⁷¹.

⁶⁸ Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014[1967], 435 p.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 122-123.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷¹ Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, p. 94.

De la même manière que les stéréotypes sont culturellement imposés, le récit scénaristique de Yu force leur déconstruction par la mise en langage de l'expérience elle-même et de la violence qui en découle. Penser l'écriture comme acte de subversion face au logocentrisme provenant de la tradition philosophique européenne comme le fait Derrida implique de confronter cette violence de l'altérisation que dénonce Levinas: « [i]ncapables de respecter l'autre dans son être et dans son sens, phénoménologie et ontologie seraient donc des philosophies de la violence. À travers elles, toute la tradition philosophique aurait partie liée, dans son sens et en profondeur, avec l'oppression et le totalitarisme du même⁷². » On revient à la question de la prétention à l'unité, à un code unique et oppressant que critique aussi Haraway à travers la figure du cyborg. Elle précise d'ailleurs que les cyborgs : « sont des gens qui refusent de disparaître au signal, peu importe le nombre de fois où un commentateur "occidental" a encore une fois déploré la triste extinction d'un groupe [...], anéanti par la technologie "occidentale", l'écriture⁷³. » Ce refus d'être invisibilisé par les discours et récits dominants traverse l'œuvre de Charles Yu et s'articule précisément autour de ces enjeux omniprésents dans les pratiques de scénarisation. La double fonction de la forme du scénario permet à la fois de subvertir les mythes occidentaux qui reconduisent les stéréotypes de race, et de critiquer une pratique d'écriture problématique dans les productions audiovisuelles états-uniennes.

Donna Haraway définit l'écriture cyborgienne comme étant une réappropriation des récits dominants et des outils qui permettent de les raconter, « de marquer un monde qui vous a marqué comme autre⁷⁴. » En pensant l'œuvre de Yu entrecroisées des théories d'Haraway, j'en déduis que l'écriture scénaristique a tout le potentiel d'être cyborgienne puisqu'elle permet une reconfiguration d'un langage comme code unique imposé par le dogme colonialiste phallogocentrique – un dogme largement entretenu par la culture cinématographique occidentale. Il est donc plus que nécessaire de le subvertir afin de faire place aux expériences mises sous silence par crainte d'ébranler le prétendu équilibre qui ne fait que naturaliser les rapports sociaux de domination. L'objet scénaristique comme matière textuelle première à l'élaboration d'un langage subversif m'apparaît tout à fait à propos.

⁷² Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014[1967], p. 136.

⁷³ Haraway, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Exils Édition, coll. « Essais (Paris. 1998) », 2007, p.74.

⁷⁴ Haraway, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Exils Édition, coll. « Essais (Paris. 1998) », 2007, p.71.

2.2 La subversion à partir du lieu ou le détournement de l'Œdipe

Nous l'avons vu, dans *Interior Chinatown*, l'objet scénaristique s'accorde à une production de subjectivité qui transgresse les frontières identitaires culturellement imposées, par l'entremise d'aller-retours entre la lecture du scénario et sa textualité même. Au fil du récit, l'écriture remanie les conventions liées à la scénarisation cinématographique comme forme de résistance à l'oppression sociale qui se traduit par le maintien du statu quo des rapports de pouvoir de race dans la distribution des rôles et le traitement esthétique des personnages. Comme je l'ai mentionné précédemment, le dédoublement diégétique renvoie à un mouvement hors de soi illustré par le rapport aux lieux : l'intérieur du Chinatown comme à la fois le lieu de l'action d'une série télévisuelle et le lieu d'enfermement des figures asiatiques stéréotypées. Yu cite l'architecte Philip Choy à la fin du récit afin de nommer précisément l'analogie développée dans son récit à travers le lieu principal : « Chinatown, like the phoenix, rose from the ashes with a new facade, dreamed up by an American-born Chinese man, built by white architects, looking like a stage-set China that does not exist⁷⁵. » Ce lieu mythique est porteur d'une symbolique forte signifiant l'enfermement des personnages à l'intérieur de représentations caricaturales définies principalement par des auteurs blancs.

Dans le roman scénaristique de Charles Yu, le Chinatown figure comme le lieu symbolique de l'oppression, ce qui fait écho au concept littéraire de la Maison du Père développé par Patricia Smart⁷⁶, qu'elle définit comme une « métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines⁷⁷. » Bien que Smart élabore cette idée afin d'explorer la distinction « [e]ntre le "réalisme" consacré par la culture patriarcale et le "réel" tel qu'il se présente dans l'écriture des femmes », et ce dans une perspective qui convoque des théories féministes dites de la différence⁷⁸, je m'appuie sur ce concept pour aborder d'autres rapports d'oppression qu'une

⁷⁵ Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, p. 261.

⁷⁶ Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, 2^e éd., Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1990[1988], 347 p.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁸ Le féminisme dit de la différence est un courant qui se base sur une différence soi-disant naturelle entre hommes et femmes, dans une perspective binaire des sexes, et qui est souvent associé aux théories essentialistes des rapports de genres. Dans le champ de la psychanalyse, les théoriciennes les plus reconnues de ce courant sont Julia Kristeva, Luce Irigaray et Antoinette Fouque. Bien que leurs critiques des écrits de Freud ont permis de mettre de l'avant le sexisme internalisé de la discipline, elles ont aussi été remises en question par des chercheur-e-s en études de genre qui ont souligné plusieurs biais quant à la diversité des identités de genre.

pratique d'écriture subversive a le potentiel de faire éclater. Je me permets toutefois de mentionner qu'il ne s'agit pas ici d'une transposition telle qu'elle du concept qui prétendrait à une simple comparaison de différents rapports de pouvoir, mais plutôt d'une volonté d'élargir le sens de la notion de culture patriarcale à une conception plus intersectionnelle. J'ajoute donc à la subjectivité masculine dont parle Smart qu'elle est aussi cis, hétéronormative et blanche, renvoyant à l'altérité et l'objectification d'autant d'individus qui ne correspondent pas à la subjectivité dominante. Si le propre des rapports de pouvoir de genre a comme effet l'objectification des femmes de manière spécifique – ce à quoi Smart associe la solidité des fondations de la Maison du Père⁷⁹ – cela n'exclut pas l'objectification, notamment par la déshumanisation, de groupes identitaires n'appartenant pas au sujet dominant.

La théorie de Smart repose sur ce qu'elle appelle le triangle patriarcal, fondé sur le mythe d'Œdipe et composé de trois entités : le Père (représentant la Loi), la femme-objet (Electre) et le fils héritier (Œdipe). Cette structure reconduit des rapports asymétriques de pouvoir, voire de possession, entre les entités : le Père possesseur lègue ou non ses avoirs (femmes, filles) au fils héritier. Smart en déduit que « la pérennité de la Loi du Père doit dépendre de la complicité (ou de la défaite) des fils et des filles, de leur acceptation des rôles qui leur sont assignés dans le texte culturel⁸⁰. » Cette idée de rôles assignés est au cœur de du roman de Yu : il est explicitement question de rôles imposés aux personnages du roman, imposition orchestrée par un rapport d'oppression des personnes orientalisées (lire ici personnes correspondant à une idée préfaite de ce à quoi doivent ressembler ceux et celles appartenant de près ou de loin aux pays d'Asie de l'Est), et ce à même la législation états-unienne. Il est donc question ici de Lois, celles du Père/état colonisateur, qui déterminent quels groupes d'individus peuvent avoir accès au statut de sujet dans une culture patriarcale. De ce fait, écrire un récit prenant place dans le lieu d'enfermement, le Chinatown, est un choix profondément subversif étant donné que ces individus y sont cloîtrés par une instance sociétale et culturelle qui les déshumanise, en leur retirant la possibilité de s'autoreprésenter.

Les personnages du roman de Charles Yu se retrouvent contraints à jouer ces rôles secondaires, et même tertiaires, qui les renvoient constamment au statut de figurant dans un décor imposé, exclusivement

⁷⁹ Smart s'appuie sur les travaux de Luce Irigaray et Hélène Cixous qui démontrent que la Maison du Père « s'érige sur le fondement d'une Autre réifiée, une femme-objet construite pour servir de reflet et de support à la subjectivité masculine », ce à quoi elle ajoute que dans les représentations les plus communes des femmes dans le roman traditionnel, « chacune de ces deux manifestations – immense ou emprisonnée – la femme-objet a été le fondement immuable qui a assuré la solidité de la Maison. » (p. 22-23).

⁸⁰ Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, 2^e éd., Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1990[1988], p. 32.

construit à partir d'une perception péjorative et réductrice de leur identité culturelle. Cette logique fait écho à celle de la structure qu'incarne la Maison du Père comme le lieu de l'exploitation d'un groupe d'individus au profit de la domination de celui qui fait loi. À cette logique s'ajoute toutefois un dédoublement de la figure du père qui amplifie l'asymétrie⁸¹ évoquée par Patricia Smart dans la structure du triangle patriarcal. Si on revient au mythe de l'Œdipe pour réfléchir au rapport père-fils dans *Interior Chinatown*, le père de Willis, surnommé Sifu en raison du son rôle de « Kung Fu Master », pourrait être associé à la figure du fils déchu, dans la mesure où il correspond à l'impasse identitaire à laquelle le protagoniste tente d'échapper. Ayant toujours incarné les rôles qui s'imposaient à lui depuis son arrivée aux États-Unis, ce que le récit révèle par l'intervention de retours en arrière, il se retrouve en fin de vie toujours coincée dans la précarité du Chinatown. Il n'y a donc rien de plus qu'un cycle de rôles qui attend le protagoniste s'il suit le parcours prévu, même s'il parvient à devenir « Kung Fu Guy », ce rôle qu'il convoite comme une promesse d'ascension sociale. À la fin du récit, lors du procès de Willis, son frère aîné souligne le destin tragique de leur père : « All of those roles. He never got a story⁸². » L'échec d'accéder à « sa propre histoire » amène Willis à avouer sa culpabilité d'être tombé dans le même piège, celui de jouer les rôles attendus de lui, jusqu'à finalement décider de fuir son destin, en quittant le Chinatown : « I'm guilty, too. Guilty of playing this role. Letting it define me⁸³. » On assiste ici à une triade patriarcale colonialiste où l'objet d'échange permettant la transmission du pouvoir du père au fils, originalement portée par la figure de la mère-femme-objet, est plutôt associé à la filiation culturelle à travers la figure du père immigrant. Toutefois, cette configuration mène à une impasse : l'objet de possession du Père législatif ne peut être transmis au fils héritier, même si celui-ci accepte de se conformer aux rôles attendus de lui, puisque ces rôles reconduisent la même objectification subite par le père-objet.

Là où Willis Wu trouve une porte de sortie, c'est en devenant lui-même père, évènement qui concorde avec son émancipation à l'extérieur du Chinatown grâce à la carrière florissante de sa femme, états-unienne de descendance taiwanaise et à l'apparence *white passing*⁸⁴ ce qui, selon Willis, lui permet une plus grande ascension sociale. Le personnage est alors confronté à la trahison de son identité chinoise afin

⁸¹ Cette asymétrie, Smart l'associe aux « lois non-écrites » des codes de la représentation et de la narrativité qui privilégient la subjectivité masculine. (p.28) Dans le cas des personnages de *Interior Chinatown*, on pourrait préciser que cette asymétrie implique le regard masculin blanc.

⁸² Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, p. 261.

⁸³ *Ibid.*, p. 246.

⁸⁴ Concept qui renvoie à la blancheur comme standard social auquel des personnes de couleurs peuvent être confondues selon la couleur de leur peau et leurs traits. On dit alors qu'ils et elles « passent » en tant que blanc ou blanche.

de sortir du lieu de confinement culturel et ainsi aspirer à une filiation symbolique du Père législatif, en adhérant à l'effacement de soi par l'assimilation. Paradoxalement, en devenant père, il accède à un rôle différent de ceux qui lui sont habituellement assignés, surtout que cela implique d'avoir eu droit à une histoire d'amour lorsqu'il rencontre sa femme, ce qui est tout aussi inhabituel. Si on y inclut la fille de Willis, Phoebe, la triade œdipienne prend un autre sens. Le Père symbolique colonisateur et le père immigré de 2^e génération incarné par Willis, maintenant nommé « Kung-Fu Dad », transmettent de façon simultanée un bagage culturel à une fille-héritière-sujet : Phoebe est la vedette de sa propre émission pour enfant, *Xie Xie Mei Mei*, dans lequel elle peut se déplacer d'un lieu à l'autre, à sa guise. Ce rapport au lieu où les frontières s'ouvrent devant une jeune protagoniste libre de se déplacer d'un lieu à l'autre plonge Willis dans une réflexion sur son rapport à la culture à laquelle il aspire, bien qu'elle soit un véhicule de son oppression :

Space and time, apparently, being highly malleable, as Mei Mei navigates her new country, learning words for foods, and places, questions [...], directions [...]. Strangers are friendly, for most part, and why not, given Mei Mei's pink-cheeked post-toddler disposition, precocious for a five-year-old but still innocent enough to not have encountered anyone at school who might make fun of her short-sleeved flowered silk shirt, or, even more likely, recoil at the smell of the fermented black beans in the lunch box her a-kong packed for her⁸⁵.

Les frontières sont alors annihilées, inexistantes dans l'univers de Phoebe (intitulé *Phoebe's Land*), métaphore de l'assimilation par la filiation à la culture états-unienne dominante. C'est seulement lorsque son procès pour disparition a lieu que Willis se voit obligé de retourner dans le Chinatown où il fera ses aveux quant à ces rôles qu'il a docilement accepté de jouer, jusqu'à disparaître pour s'émanciper de ce lieu d'oppression. En scénarisant un procès dans lequel il est à la fois coupable et victime, l'auteur crée un dialogue permettant de verbaliser l'impasse identitaire à laquelle le protagoniste est confronté :

Karen was right : you are trapped. Doing well is the trap. A different kind, but still a trap. Because you're still in a show that doesn't have a role for you. [...] Still playing a part that was handed to you, written for Asian Man. You understand : you've made a mistake. The biggest mistake of your life⁸⁶.

L'erreur mentionnée dans cet extrait correspond à la tentative de Willis de rester dans le Chinatown en attendant d'obtenir le rôle de « Kung Fu Guy » auquel il aspirait. Sa femme Karen le convainc finalement

⁸⁵ Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, p. 189.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 180-181.

de partir vers d'autres horizons, et ce n'est que lorsqu'il y revient qu'il est confronté à cette erreur, cette impasse, représentée par la scène du procès.

La dernière scène du dernier acte du roman ouvre le récit vers une possible réconciliation de la triade symbolique dans laquelle le père, le fils et la fille (Ming-Chen, Willis et Phoebe) se réfugient dans le Chinatown, à l'extérieur des rapports patriarcaux de filiation par la constatation de Willis que le récit qui leur est imposé est construit de toute pièce : « The story doesn't need to change, doesn't need to evolve. Because it never existed⁸⁷. » Cette conclusion laisse transparaître une volonté de se réappropriier les récits, les figures et de (re)prendre le contrôle des représentations à partir des marges, à l'intérieur même du lieu de l'oppression. C'est précisément l'approche que j'utilise dans ma propre pratique d'écriture : écrire dans la maison du grand-père, à partir d'un appareil symbolique cinématographique qui s'accorde à l'écriture scénaristique dans lequel le lieu est à la fois symbole d'enfermement, d'oppression, tout en permettant un mouvement vers l'extérieur. Dans mon travail de fiction, la Maison du Père représente ainsi l'espace oppressant qui occulte les identités trans à travers le discours du grand-père sur la non-reconnaissance de l'identité de Lou. C'est aussi le lieu qui permet l'émancipation, la libération de la parole par la récupération des dialogues prononcés dans les films qui s'inscrivent directement dans le récit. Sorties de leurs contextes originels et mises dans un même dialogue, ces paroles révèlent les paradoxes vécus par Lou dans sa quête identitaire : par la réorganisation de ces éléments du langage scénaristique s'opère une réappropriation des représentations et de ce qu'elles véhiculent.

2.3 La subjectivation par l'effacement de soi

La notion de mouvement vers l'extérieur opérée par la symbolique des lieux se retrouve également à l'intérieur des arcs narratifs des personnages dans le roman scénaristique de Charles Yu. Comme je l'ai précédemment mentionné, la construction de ses personnages repose sur des rapports d'oppression de race, plus précisément autour des stéréotypes asiatiques, par l'entremise d'une assignation forcée à des rôles qui les confinent au second plan. Cette mise en scène des rapports de pouvoir résonne avec la conception de l'écriture comme mouvement chez Derrida :

Le moi est le même. L'altérité ou la négativité intérieure au moi, la différence intérieure n'est qu'une apparence : une *illusion*, un « jeu du Même », le « mode d'identification » d'un moi dont les moments essentiels s'appellent le corps, la possession, la maison, l'économie, etc. »
Le jeu scénaristique dans l'œuvre de Yu pourrait correspondre à cette illusion d'altérité, par

⁸⁷ *Ibid.*, p. 265.

la désidentification du protagoniste face aux stéréotypes associés à son identité, amplifiée par la narration au « tu » s'adressant à lui-même comme lecteur, ce sur quoi je reviendrai (Mitsein, le Je et l'altérité, Derrida : le « je » est le même)⁸⁸.

Dans mon travail d'écriture, je cherche à explorer ce rapport aux représentations imposées et réductrices en me servant des stéréotypes de genre véhiculés dans le cinéma hollywoodien comme moteur de la volonté de Lou, mon protagoniste, de (re)configurer son identité. Ainsi, l'illusion d'altérité qu'aborde Derrida existe à travers les limites des possibilités d'identification dues aux stéréotypes présentés dans les films que Lou visionne. Le voile se lève sur son potentiel de subjectivation lorsque le personnage fusionne matériellement avec ces produits audiovisuels, les cassettes VHS, et devient à la fois lecteur et diffuseur de nouvelles formes de représentation.

La hiérarchie de rôles établie au commencement de *Interior Chinatown* cartographie les possibilités, tout comme les limites d'altérisation de soi à l'intérieur de l'espace textuel du scénario. Par l'entremise de l'hybridation prosaïque, la transgression de cet espace s'opère dans les multiples niveaux diégétiques du texte. En fait, la transgression n'est possible que par ce dédoublement de l'espace scénaristique, qui permet le mouvement de résistance que convoque de Lauretis donnant lieu à une transformation de ces figures culturellement régies par l'industrie hollywoodienne. Mais ce déplacement n'est pas linéaire. Il est parsemé de détours, de négation de soi, comme on peut observer par la répétition des deux premières scènes à la page 45 « You're not Kung Fu Guy. But maybe, just maybe, tomorrow will be the day. » Puis à la page 125, juste après la mort de son personnage dans la série policière, on peut lire : « You are not Kung Fu Guy. You were close there for a moment. But then you died. » Derrida affirme que la métaphysique de l'extériorité réfléchié par Levinas « aura de la peine à trouver son langage dans l'élément d'un logos traditionnel tout entier par la structure "dedans-dehors", " intériorité-extériorité"⁸⁹ ». Cette hypothèse se révèle pertinente à l'observation des mouvements opérés dans l'œuvre de Yu par l'entremise de l'écriture scénaristique : les frontières entre le récit et la production intradiégétique sont fragiles et glissantes, et bien que servant les enjeux abordés, le protagoniste reste pris avec ses impasses identitaires, entre l'intérieur et l'extérieur. Le logos traditionnel, comme l'entend Derrida dans une perspective critique du logocentrisme, a plutôt tendance à reconduire les rapports de pouvoir tout en les invisibilisant. C'est ainsi qu'on peut comprendre la mise en scène de ces rapports à travers la série policière intradiégétique du récit, dans laquelle Willis obtient un rôle. Le scénario de la série ne creuse pas les questions identitaires

⁸⁸ Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014, p.139.

⁸⁹ *Ibid.*, p.132.

en profondeur. Il sert plutôt de référent logocentré, qu'on pourrait appeler « scénario-recette », qui permet d'exposer les rapports de pouvoir que le récit dans lequel il prend place questionne par la suite, les déconstruit par un mouvement d'aller-retour entre les frontières diégétiques. Le caractère historiquement situé de certains éléments du récit nourrit également cette déconstruction du logos. Comme le souligne Derrida :

On pourra se demander si l'histoire peut être l'histoire [...] quand la négativité [que comporte le travail d'identification] est enfermée dans le cercle du même et quand le travail ne se heurte pas vraiment à l'altérité [...]. On se demandera si l'histoire elle-même ne commence pas avec ce rapport à l'autre que Levinas place au-delà de l'histoire⁹⁰.

Dans l'œuvre de Yu, l'historicité des événements intervient d'abord sous la forme de retours en arrière racontant les origines des parents de Willis, à travers des références au cinéma états-unien de l'époque dans le titre des scènes : « INT. AMERICAN MOVIES – 1950S AND '60S », puis « INT. THE MOVIE VERSION OF HER LIFE - NIGHT », *her* désignant la mère de Willis. Le narrateur plonge dans les années 1950 pour raconter la jeunesse de ses parents, leur vie en Chine, leur immigration aux États-Unis, leur rencontre. C'est à partir de leur histoire qu'il tente de délimiter sa propre identité qui glisse malgré lui dans les interstices sociaux : ni chinois puisque né aux États-Unis, ni considéré comme américain (*american* dans le roman) dont la définition symbolique tend à exclure les personnes asiatiques, Willis pourrait être désigné comme ce que Teresa de Lauretis appelle le sujet excentrique : « the subject of « unusual knowing », a cognitive practice, a form of consciousness that is not primordial, universal, or coextensive with human thought [...], but historically determined and yet subjectively and politically assumed⁹¹. » Il y a vraisemblablement, dans *Interior Chinatown*, une démonstration de l'altérité inhérente au déterminant historique du récit du protagoniste qui coïncide avec la question que pose Derrida, à savoir si « l'histoire elle-même ne commence pas avec ce rapport à l'autre⁹². » L'effacement historique des personnes asiatiques, dont les effets sont encore perceptibles à même les dynamiques de pouvoir de l'industrie télévisuelle dépeinte dans le roman, est récupéré par les personnages et participe à un processus de subjectivation. La disparition et la mort sont symboles de cette émancipation par l'effacement. L'unique scène de l'acte VI raconte le procès de Willis, accusé d'être responsable de sa propre disparition, dans

⁹⁰ *Ibid.*, p.139.

⁹¹ Lauretis, Teresa de, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, JSTOR, Indiana University Press, 1987, p.18.

⁹² Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014, p. 138-139.

lequel sont exposés les mécanismes de cette altérisation systémique et historique des personnes asiatiques aux États-Unis. Les preuves A et B présentés par son avocat dans le procès sont constitués des actes législatifs états-uniens, depuis 1859 jusqu'à 1965, concernant l'exclusion des personnes asiatiques au statut de citoyen-ne et le refus de leur accorder les droits qui leur reviennent en tant que personne⁹³. Afin de défendre son client, l'avocat de Willis nomme précisément cette conscience historiquement construite du sujet excentrique dont parle de Lauretis :

[B]eing Chinese is and always has been, from the very beginning, a construction, a performance of features, gestures, culture and exoticism. An invention, a reinvention, a stylization. Figuring out the show, finding our place in it, wich was the background, as scenery, as non-speaking players [...]. To be what they want to see⁹⁴.

Les personnages du roman scénaristique de Charles Yu font face à une impasse cyclique dans laquelle ils sont tenus de performer leur orientalité. Leurs corps comme objets de décor d'arrière-plan sont régulièrement récupérés par un système de meurtre perpétuel. En effet, lorsqu'un personnage meurt dans un rôle, il est tenu de respecter le protocole prévu, « [a] mandatory forty-five days silent period⁹⁵ » durant laquelle on ne peut jouer un nouveau rôle :

Why forty-five days? it's the minimum length necessary, just long enough for everyone to forget you existed. Because even though you all look alike, it's still weird if you get murdered on Tuesday and by Thursday you're showing up in the background of a street scene or as a busboy. Who knows how they calculate these things but someone did and figured out the optimal amount of time. Optimal for them, of course, not for you⁹⁶.

Cet effacement programmé des personnages asiatiques organisé à partir de la récurrence de leurs meurtres provoque une redondance de ruptures dans leurs arcs narratifs qui résonnent dans la structure même du récit de Yu. Lorsque Willis est éventuellement confronté à la mort de son personnage, il plonge dans son passé et celui de ses parents, où il raconte notamment comment les morts de sa mère ont marqué son enfance :

⁹³ Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New York, Vintage Books, 2020, p. 215, 216 et 259.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 238-239.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 129.

You always knew when it had happened, because on those days she'd pick you up from school [...]. You'd go back to the SRO together and while you washed your face and neck and hands and changed into your sleep clothes, she would make you a bowl of fried rice with an egg and a few pickles. Some of the happiest times of your life were when your mother was dead, because you knew it meant she would be home for six weeks [...]. When she was dead, she got to be your mother⁹⁷.

La mort symbolique correspond ici à un retrait de la scène publique qui signifie pour le protagoniste la possibilité d'agir indépendamment des contraintes imposées par l'industrie cinématographique. Ce moment du récit est annonciateur de la décision de Willis de désertir son rôle de Kung Fu Guy pour quitter le Chinatown et embrasser son rôle de père, ce qui permet éventuellement un retour de l'équilibre dans la triade père-père/fils-fille, tel qu'abordé dans la section précédente.

C'est dans la dernière scène du récit, qui se déroule dans le Chinatown, qu'on assiste à la pleine possession de leurs rôles respectifs chez Willis et son père :

This stranger, your father. Sifu still in there. Flickering in and out. There is a dusky, twilit understanding in his eyes-the gulf inside that he is slowly falling into. His eyes almost a little wet. The gulf between the two of you. Permanent aliens to each other. How many early mornings and late nights has he spent there? Interior Golden Palace. He's probably seen it reconfigured, repurposed, same flimsy walls, a hundred of different stories, five hundred. Same small space. [...] A holding cell, purgatory, in the United States, but not quite America. Some trick of geography. [...] Playing out the same tired old skit, chopsticks and dragons, Family and Duty, Father and son⁹⁸.

L'éventuelle disparition de son père dans le golfe vers lequel il sombre symbolise un écart entre Willis et son père dans leur rapport à leur identité respective. La filiation paternelle s'opère toute de même, indépendamment de celle du Père colonisateur. Le Chinatown n'est plus le lieu de l'oppression, mais devient plutôt le lieu de départ de l'émancipation. Héritier de l'altérisation et de l'objectivation, Willis devient à son tour le père, fils d'immigrant, porteur d'un trauma identitaire, mais tourné vers les nouvelles possibilités que représente sa progéniture : « Maybe, if you're lucky, she'll teach you. If she can move freely between worlds, why can't you⁹⁹? » Le déplacement de la figure du père signifie l'affranchissement du cycle des rôles imposés par la culture dominante. Le dénouement de *Interior Chinatown* correspond à

⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 265-266.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 266.

un remaniement narratif de ce que Derrida questionnait chez Levinas, c'est-à-dire la nécessité d'un double patricide :

Il faut tuer le père grec qui nous tient encore sous sa loi, ce à quoi un Grec – Platon – n'a jamais pu sincèrement se résoudre, le différant à un meurtre hallucinatoire. Hallucination dans l'hallucination déjà de la parole. Mais ce qu'un Grec, ici, n'a pu faire, un non-Grec le réussira-t-il autrement qu'en se déguisant en Grec, en *parlant grec*, en feignant de parler grec pour approcher le roi? Et comme il s'agit de tuer une parole, saura-t-on jamais qui est la dernière victime de cette feinte¹⁰⁰? »

Il y a donc chez Yu une relation directe entre les éléments de subversion aux récits patriarcaux oppressants et les arcs narratifs des personnages. La mort comme bris de l'illusion - qu'on pourrait associer au principe du bris du quatrième mur au cinéma, qui signifie une mise en relation directe entre un élément intradiégétique (souvent un personnage) et l'instance spectatorielle devant l'écran - permet aux personnages de *Interior Chinatown* de reprendre possession de leur identité, de leur corps et de leur agentivité. Cette mort symbolique se retrouve dans mon travail de création, dans une perspective de prise de contrôle du récit et d'émancipation de la culture patriarcale oppressante. Dans les dialogues de films qui hantent Lou, la mort s'annonce comme l'inévitable destin des figures représentées de manière opaque et figée, destin qui l'empêche de se subjectiver. Dès lors, par la subversion du narratif conventionnel, Lou, identifié par certains de ses proches comme la petite fille qu'il n'est pas, se retrouve contraint à disparaître pour pouvoir exister réellement. Sa mort symbolique lui permet de raconter « son histoire à lui ». Sa subjectivité émerge au moment où se produit l'effacement de soi, qui correspond à une non-reconnaissance de soi. Son existence lui étant niée au sein de l'imaginaire collectif et au sens plus personnel, auprès de son grand-père, c'est en ne se reconnaissant nulle part que Lou se construit en tant que sujet pourvu de sa propre agentivité et de son identité propre.

¹⁰⁰ Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014, p. 133.

CONCLUSION

S'il existe une œuvre audiovisuelle qui incarne habilement le caractère construit, voire fictif du genre, c'est bien le film *La Matrice*¹⁰¹, sorti en 1999. L'histoire raconte le parcours de Néo, un jeune pirate informatique qui, contacté par une mystérieuse équipe de rebel·les hors-la-loi, découvre que ce qu'il croyait être la réalité dans laquelle il vit est en fait une illusion, une réalité virtuelle créée de toutes pièces par des entités robots extra-terrestres qui règnent désormais sur l'ensemble de l'humanité dans le but de puiser l'énergie des êtres humains. Dans cet univers, les corps sont isolés dans la Matrice, une infrastructure composée de millions de cellules ovales (rappelant des œufs) dans lesquelles les gens, endormis artificiellement, sont branchés à des tubes de transmission et servent de source d'énergie aux envahisseurs. Plongées dans un sommeil artificiel, toutes ces personnes « vivent » dans la réalité virtuelle aux allures du monde contemporain de l'époque (la fin des années 1990) afin d'être maintenues dans un état d'activité cérébrale suffisant. Ainsi, lorsque Néo se fait réveiller par les rebel·les qui sortent son corps matériel de l'œuf où il était captif, il fait face à un dilemme : tout oublier et se faire rebrancher dans l'œuf afin de poursuivre une existence virtuelle et illusoire ou rejoindre les rebelles et se battre pour libérer l'humanité des envahisseurs. Ce dilemme est représenté par le choix de prendre l'une des deux pilules qui lui sont présentées, la rouge ou la bleue. Néo choisit la pilule qui le gardera éveillé et conscient de la réalité, la pilule rouge. Ce concept est depuis devenu un symbole du choix entre demeurer dans l'ignorance et fermer les yeux sur une situation dérangeante ou au contraire s'en révolter et en apprendre davantage afin de pouvoir changer les choses. La dimension politique de ce symbole s'inscrit initialement dans un récit de science-fiction, un genre littéraire et cinématographique qui comporte traditionnellement une dimension sociocritique. En effet, il est fréquent de retrouver dans ce genre de récit une question d'ordre moral, éthique ou politique mis en scène dans un environnement dystopique ou totalitaire. *La Matrice* n'échappe pas à cet effet de lecture : le film est même devenu une référence en la matière. Dans la culture populaire actuelle, l'idée d'une Matrice qui contrôlerait les vies humaines revient souvent, et encore aujourd'hui, 25 ans après la sortie du film que cosignent Lana et Lilly Wachowski, on entend parler du concept de la Matrice comme

¹⁰¹ Wachowski, Lana et Lilly Wachowski (1999). *La Matrice* (v. f. de *The Matrix*) [film]. Joel Silver (produit par). Warner Bros, Village Roadshow Pictures.

allégorie de la corruption politique, à travers des artefacts numériques comme les « *memes* » ou les « *reels* » sur les réseaux sociaux.

Si Lilly et Lana Wachowski, les créatrices de ce qui est par la suite devenu une véritable saga cinématographique (on compte à ce jour une série de quatre films, un film d'animation prenant place dans le même univers et la Warner Bros a récemment annoncé la préparation d'un cinquième opus¹⁰²), n'ont pas réalisé leurs films avec une intention claire de mettre en récit une allégorie trans, Lilly Wachowski nomme toutefois la rage qui l'habitait à l'époque à l'idée de ne pas pouvoir vivre en étant elle-même : « I wasn't making *The Matrix* films as specifically trans narratives. One of the most striking things to me is the burbling undercurrent of rage that I felt, in the end, not being able to be who I was. Trying to find myself in media and film was extremely difficult¹⁰³. » La frustration et le vide que peut laisser l'insuffisance de représentations adéquates dans les médias ont potentiellement nourri la créativité de plusieurs artistes trans dans l'industrie du film et de la télévision, bien que de nombreux obstacles se soient trouvés sur leurs chemins. Dans le documentaire *Disclosure*¹⁰⁴ qui aborde précisément ces enjeux et dans lequel Lilly Wachowski aborde la difficulté de s'y retrouver en tant que personne trans, plusieurs autres intervenant-es du milieu hollywoodien parlent de comment le cinéma, depuis ses premiers temps, dicte les réactions que le public devrait avoir devant une personne trans : le dégoût et la peur reviennent constamment, que ce soit sous forme de comédie dans laquelle on ridiculise les transidentités, ou dans les films d'horreur où elles sont synonymes de psychopathie et de meurtres en série. La persistance de la monstruosité affiliée à la transitude se reflète aussi dans le récit tout aussi récurrent de la fatalité du destin trans, qu'on retrouve surtout en télévision, où à ce jour, dans la majorité des cas, les personnes trans sont habituellement condamnées à mourir, à cause de leur transidentité :

Unfortunately, Hollywood has spent many, many years, especially on police shows and hospital shows, perpetrating the transgender victim narrative, and it usually falls into a couple of different tropes. One, someone is murdered because they're transgender. Or the other

¹⁰² *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003), *Matrix Revolutions* (2003), *Animatrix* (2003) et *Matrix Resurrections* (2021).

¹⁰³ Feder, Sam (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [film]. Sam Feder et Amy Scholder (produit par). Field of Vision, Bow and Arrow Entertainment, Level Forward. Distribué par Netflix, 1:09:10.

¹⁰⁴ Feder, Sam (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [film]. Sam Feder et Amy Scholder (produit par). Field of Vision, Bow and Arrow Entertainment, Level Forward.

version, in the hospital drama, is they come into the ER, and their hormones are killing them. Or the trans character is dying from some cancer that's affiliated with their birth sex¹⁰⁵.

Cette fatalité n'est pas sans écho avec celle que subissent les personnages asiatiques et leurs interprètes dans le roman *Interior Chinatown*, où la mort est quasi inévitable et implique un retrait de casting pendant un certain temps afin de laisser le public oublier leur visage, voire leur existence. Voilà une métaphore assez claire de l'invisibilisation des personnes marginalisées, qui existe et persiste aussi pour les acteurs et actrices trans. L'actrice Laverne Cox le nomme habilement dans *Disclosure*:

When you are a member of a marginalized community, most of the film and television is not made with you in mind. And so, if you are a person of color, an LGBTQ person, a person who's an immigrant, a person with a disability, you develop a critical awareness because you understand that the images you're seeing are not your life.¹⁰⁶

Ce qu'on peut donc percevoir dans l'univers de *La Matrice* si on le regarde avec une perspective trans c'est la possibilité de sortir du narratif imposé par l'industrie audiovisuelle afin de se concevoir autrement que comme figure marginalisée et présentée comme problématique. Sans prétendre que les intentions des créatrices étaient déjà teintées d'un récit trans au moment de l'écriture du premier opus sorti en 1999, il y a lieu de penser que l'allégorie trans est une lecture possible, du moins pour en percevoir la colère et la terreur qui habitaient déjà Lilly Wachowski. Si on revient à la conception binaire du genre que décrit Paul B. Preciado dans *Testo Junkie*, on peut faire un lien entre la fiction sociale qui définit le système de la Matrice et les technologies qui la régissent, celles que les entités robots ont mises en place afin de maintenir les humains dans une illusion de réelles, afin d'exploiter leur énergie :

La certitude d'être homme ou femme est une fiction somatopolitique produite par un ensemble de technologies de domestication du corps, de techniques pharmacologiques et audiovisuelles qui fixent et délimitent nos potentialités somatiques et fonctionne comme des prothèses de subjectivation. Le genre est un programme opérationnel capable de faire proliférer des perceptions sensorielles sous forme d'affects, désirs, actions, croyances et identités¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Nick Adams dans Feder, Sam (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [film]. Sam Feder et Amy Scholder (produit par). Field of Vision, Bow and Arrow Entertainment, Level Forward. Distribué par Netflix, 38:16.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 26:13.

¹⁰⁷ Preciado, Paul B., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, France, Grasset, coll. « Points », 2021, p. 109.

C'est précisément cette métaphore d'une technologie du genre, que ce soit du genre identitaire ou du genre humain au sens plus large – comme le suggère le film *La Matrice* au premier abord – qui illustre si bien la configuration de notre rapport au monde et l'imaginaire collectif nourri par le cinéma et la télévision jouent de manière considérable. Il importe de revoir les façons de représenter ces identités dans les récits qu'on raconte. Le moment où Lilly Wachowski a intégré pour la première fois, en 2015, un personnage explicitement trans dans une production audiovisuelle¹⁰⁸, ce qui a pris un certain temps et qui fut bien après son *coming out* public en 2016, elle en parle comme quelque chose de magique, un levier qui lui a permis de se propulser vers l'avant : « There's something that is funny about the magic trick of creating something out of thin air, and then using that as, like, this handhold to pull yourself forward. An that's what Nomi (*Sense 8*) was for me.¹⁰⁹ »

Investir l'écriture scénaristique afin de raconter un récit trans, traversé par des représentations et des discours problématiques perpétués par les productions hollywoodiennes dominantes, permet le développement de formes littéraires efficaces pour se mettre en scène et se (ré)écrire. En tant que forme d'écriture qui intègre dans sa fabrique le langage cinématographique, ainsi que ses codes, ses symboles et ses archétypes, la scénarisation comme pratique créative amène à renouveler notre engagement envers des représentations fictives qui humanisent et dépathologisent les vécus trans trop longtemps contraints au grand récit hétérocisnormatif blanc qui les condamne quasi inévitablement à des fins tragiques et problématiques. Le rapport entre le récit raconté et la forme textuelle du scénario, à travers le prisme de la notion de genre, devient ainsi cohérent et permet la mise en scène d'un sujet agentif. Lorsque Néo choisit la pilule rouge après avoir découvert le fonctionnement de la Matrice, il décide de prendre son destin en main, et c'est à partir de ce moment dans le film qu'il parvient à contrôler sa propre représentation à l'intérieur de la Matrice. Il peut dès lors bouger comme il le veut, éviter les balles, se dématérialiser et performer des acrobaties qui défient les lois de la physique. Il reprend le contrôle de son narratif, tout comme le fait Willis Yu dans *Interior Chinatown* à même le scénario qui régit sa vie. C'est aussi dans cette optique que Lou, le protagoniste de mon récit de fiction, reprend le contrôle en devenant lui-même la machine, la technologie, qui diffuse les représentations. En ingérant les cassettes VHS par son corps mutant, Lou fait résonner en lui les dialogues, notamment ceux provenant de *La Matrice*, afin de

¹⁰⁸ Dans la série *Sense 8*, 2015 à 2018, créée par Lana et Lilly Wachowski et Joseph Michael Straczynski.

¹⁰⁹ Feder, Sam (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [film]. Sam Feder et Amy Scholder (produit par). Field of Vision, Bow and Arrow Entertainment, Level Forward. Distribué par Netflix, 1:35:24.

leur répondre et de sortir du cul-de-sac identitaire dans lequel il se sent. Il parvient ainsi, à l'instar des héros et héroïnes des films qu'il visionne chez son grand-père, à vaincre le monstre qui a été accolé à son identité et reprendre le contrôle de son récit.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre littéraire

Yu, Charles, *Interior Chinatown*, New-York, Vintage Books, 2020, 288 p.

Ouvrages théoriques et essais

Butler, Judith, *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, 2019, 287 p.

Dawson, Nicholas, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau Beauoyer, *Se faire éclaté.e. Expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Indiscipline », 2021, 160 p.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014, 435 p.

Ernaux, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, s. p.

Gherovici, Patricia, *Transgender Psychoanalysis: A Lacanian Perspective on Sexual Difference*, New-York, Routledge, 2017, 198 p.

Haraway, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Exils Édition, coll. « Essais (Paris. 1998) », 2007, 333 p.

Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 232 p.

———, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, JSTOR, Indiana University Press, 1987, 168 p.

———, « Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 36, en ligne, <doi: [9611116770](https://doi.org/10.1215/00141801-1990-003)>.

Lemaire, Anika, *Jacques Lacan*, 4^e éd., Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Psychologie et Sciences Humaines », 1977, 379 p.

Lowe, Lisa, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Cornell University Press, 2018, 309 p.

Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 201 p.

Noël, Alex, « Appeler la tornade », *Se faire éclaté.e. Expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Nota Bene, coll. « Indiscipline », 2021, p. 160

Preciado, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Grasset, coll. « Essais et documents », 2020, 128 p.

———, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, France, Grasset, coll. « Points », 2021, 432 p.

Ravci, Firat, « Orientalism - Edward Wadie Said », *ORIENTALISM*, janvier 1978, en ligne, <[https://www.academia.edu/65165583/Orientalism Edward Wadie Said](https://www.academia.edu/65165583/Orientalism_Edward_Wadie_Said)>, consulté le 28 avril 2023.

Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 459 p.

Rouleau, Joëlle et al., *Télévision queer*, Montréal (Québec), Les Éditions du remue-ménage, 2022, 168 p.

Sandercock, Tom, « Transing the small screen: loving and hating transgender youth in *Glee* and *Degrassi* », *Journal of Gender Studies*, vol. 24, n° 4, juillet 2015, p. 436-452, en ligne, <doi: [10.1080/09589236.2015.1021307](https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1021307)>.

Santos, Beatriz, « On ne naît pas girl, on le devient », *Adolescence*, vol. T. 37 1, n° 1, Paris, Éditions GREUPP, 2019, p. 157-163, en ligne, <doi: [10.3917/ado.103.0157](https://doi.org/10.3917/ado.103.0157)>.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1989, 184 p.

Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, 2^e éd., Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1990, 347 p.

Tremblay, Gabrielle, *Scénario et scénariste*, LettMotif, coll. « Collection Thèses/essais », 2015, s. p.

— — —, « Scénario et virtualité : ce que noue la lecture scénaristique », Thèse, Université du Québec à Montréal, 2019, s. p.

— — —, *Lire des scénarios. Pour une approche interdisciplinaire et renouvelée des pratiques scénaristiques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2024, 272 p.

Médiagraphie

Beauchamp, Maxime et al., (février 2024). FEM [Série télévisée]. Patrick Bilodeau (produit par) Marianne Farley (réalisé par). Production UGO Média. <https://www.tv5unis.ca/fem/>

Feder, Sam (2020). Disclosure: Trans Lives on Screen [film]. Sam Feder et Amy Scholder (produit par). Field of Vision, Bow and Arrow Entertainment, Level Foward. Distribué par Netflix <https://www.netflix.com/title/81284247>

Gadsby, Hannah (juin 2018). *Nanette* [Spectacle télédiffusé]. Madeleine Parry et John Olb (réalisé par). Diffusion Netflix Canada. <https://www.netflix.com/title/80233611>

Wachowski, Lana et Lilly Wachowski (1999). La Matrice (v. f. de *Matrix*) [film]. Joel Silver (produit par). Warner Bros, Village Roadshow Pictures. Distribué par Warner Bros <https://www.warnerbros.com/movies/matrix>