

Jessica Ragazzini et Maxime Savoie

La fiction documentaire et l'expérience dans *Kenny* (1987) de Claude Gagnon : une autocritique intersectionnelle médiatique, sociale et sociétale

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique, pour citer cet article :

Jessica Ragazzini et Maxime Savoie, « La fiction documentaire et l'expérience dans *Kenny* (1987) de Claude Gagnon : une autocritique intersectionnelle médiatique, sociale et sociétale », *Images secondes* [En ligne], 06 | 2026, mis en ligne le 1er juillet 2026, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2026/07/ragazzini-savoie/>

Éditeur :

Association Images secondes
<http://imagessecondes.fr>

Jessica Ragazzini et Maxime Savoie

La fiction documentaire et l'expérience dans *Kenny* (1987) de Claude Gagnon : une autocritique intersectionnelle médiatique, sociale et sociétale

Résumé :

L'article examine la manière dont le film *Kenny* (1987) de Claude Gagnon propose une critique des représentations médiatiques traditionnelles du handicap en évitant les clichés et en mettant en lumière les pressions sociales et familiales qui entourent l'expérience du jeune héros. Gagnon utilise une approche qui dénonce la normalisation imposée par la société tout en invitant à repenser la notion de normalité et à valoriser la diversité des expériences humaines grâce à une mise en abyme de la pratique filmique.

Mots-clés :

handicap ; représentation médiatique ; normalité ; inclusion ; exposition du handicap

Introduction

Le volume 17, numéro 4 de la revue internationale *Review of Disability studies*, portant sur la représentation de handicap dans les films et les médias, commence en ces termes : « Tant de représentations médiatiques du handicap depuis des générations se sont répercutées sur un ton capacitiste et inauthentique ; de nombreuses émissions de télévision et films le font encore¹. » Cette appréhension semble justement éloignée de la vision que le réalisateur Claude Gagnon a tenté de donner du jeune Kenny Easterday. En 1987, Claude Gagnon sort *The Kid Brother (Kenny)* dans lequel Kenny Easterday (7 décembre 1973-12 février 2016), incarne son propre rôle dans un film où fiction et vie réelle se confondent. En effet, *Kenny* met en scène le jeune Kenny Easterday, amputé du bas du corps à la suite d'une agénésie sacrée, qui incarne son propre rôle dans une fiction inspirée de sa vie. En choisissant un dispositif narratif fondé sur la mise en abyme – une équipe de tournage fictive venue réaliser un documentaire sur le jeune garçon – Claude Gagnon propose une critique subtile des représentations médiatiques du handicap. Il déconstruit les mécanismes de mise en scène sensationnaliste et émotionnelle, interroge les attentes normatives imposées au corps atypique, et ouvre un espace de parole et de regard alternatif où le protagoniste devient sujet de sa propre représentation. Ainsi est mis en exergue le quotidien d'une famille ordinaire qui doit surmonter ses propres dysfonctions telles que la jalousie fraternelle, la recherche d'attention, la difficulté d'aimer, la recherche de la normalité et la singularité individuelle. Ce faisant, le réalisateur canadien tente d'éviter les pièges d'un cinéma d'exploitation ou d'inspiration, pour proposer au contraire une réflexion politique, sociale et éthique sur la manière dont nous percevons la différence corporelle.

En prenant pour étude de cas *Kenny*², cet article vise à analyser la remise en question des représentations médiatiques du handicap³ que permet la mise en abyme proposée par Claude Gagnon. Bien que datant de la fin des années 1980, le film conserve une résonance forte. Il s'inscrit dans un contexte historique précis, celui de l'émergence des *Disability studies*⁴ dans le monde anglo-saxon,

¹ Beth Haller et Lawrence Carter-Long, « Editorial' », *Review of Disability studies*, n°4, 2022, p. 2. Traduction réalisée par l'auteure de l'article. Citation d'origine : « So much mass media representation of disability for generations has reverberated with an ableist and inauthentic tone; many television shows and films still do. »

² L'italique sera utilisé pour faire référence au film et le romain pour le protagoniste.

³ Puisque le terme « handicap » se réfère à une grande diversité de situations et d'expériences, cet article se référera au terme « personne handicapée » plutôt que « personne en situation de handicap » dans la perspective de caractériser sociologiquement le handicap comme une « condition » et dans une manière d'être au monde, tel que proposé par Henri-Jacques Stiker dans *La Condition handicapée*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017.

⁴ Les *disability studies* (ou *études sur le handicap* en français) forment un champ interdisciplinaire de recherche qui étudie le handicap non pas uniquement comme une réalité médicale ou individuelle, mais comme un phénomène social, culturel, politique et historique. Ce champ d'étude valoriser les savoirs issus de l'expérience vécue des personnes en situation de handicap.

mais aussi de la montée des luttes des mouvements pour les droits des personnes en situation de handicap. À cette époque, les discours autour du handicap commencent à se transformer, passant d'une approche biomédicale fondée sur la réparation et la normalisation des corps, à une lecture sociale qui identifie les barrières systémiques, symboliques et matérielles à l'inclusion. *Kenny* anticipe ces évolutions critiques en problématisant la manière dont le regard porté sur le handicap est toujours situé, construit, et influencé par des logiques sociales, médiatiques et économiques. Le film constitue ainsi un objet pertinent pour penser les représentations audiovisuelles du handicap au prisme des savoirs critiques contemporains. Comme le souligne Benjamin Fraser, les images filmiques « constituent le pendant visible des représentations sociales, plus rarement perceptibles, qui influencent la manière dont le handicap est conçu, perçu et vécu⁵ ».

L'analyse proposée s'inscrit dans une perspective théorique croisant les *disability studies*, la théorie *crip* de Robert McRuer⁶, et les travaux de chercheur·ses comme Alexandre Baril⁷, Henri-Jacques Stiker⁸ ou Alison Amato⁹. Ces approches permettent de distinguer différents modèles de compréhension du handicap : le modèle médical (focalisé sur la déficience individuelle), le modèle social (centré sur les barrières imposées par l'environnement), et les perspectives intersectionnelles qui articulent ces dimensions aux enjeux de genre, de classe, de sexualité ou de race. À travers ces prismes, *Kenny* devient un film-laboratoire, un espace où se déploient des tensions entre normes et résistances, entre assignation et subjectivation, plus précisément, ce que David Mitchell et Sharon Snyder appellent une « cartographie éthique alternative du vivre-ensemble interdépendant¹⁰ » se retrouve dans la proposition filmique de *Kenny*, qui esquisse de nouvelles modalités de perception du handicap à travers un regard partagé et incarné.

⁵ Benjamin Fraser, « Introduction. Disability studies, World Cinema and the Cognitive Code of Reality ». Benjamin Fraser (dir.), *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*, New York Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 2016, p. 2. Traduction réalisée par l'auteurice de l'article. Citation d'origine : « What is important is to acknowledge the power of filmic images as representations. As such, they are a visible counterpart to the less-often visible social representations that mediate the way disability is conceived, perceived and lived. »

⁶ Robert McRuer, *Crip theory: Cultural signs of queerness and disability*, New York, NYU press, 2006.

⁷ Alexandre Baril, « Temporalité trans : identité de genre, temps transitoire et éthique médiatique », *Enfances Familles Générations*, n°27, 2017, n.p.

⁸ Henri-Jacques Stiker, « Approche anthropologique des images du handicap. Le schéma du retournement », *ALTER, Revue européenne de recherche sur le handicap*, 2007.

⁹ Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

¹⁰ Mitchell, David T. et Snyder, Sharon L., « Global In(ter)dependent Disability Cinema: Targeting Ephemeral Domains of Belief and Cultivating Aficionados of the Body » dans Benjamin Fraser (dir.), *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*, New York Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 2016, p. 18. Traduction réalisée par l'auteurice de l'article. Citation d'origine : « Global disability cinema now provides viewers with an alternative ethical map of living interdependently with each other. »

Notre objectif est de démontrer que le film de Claude Gagnon constitue une autocritique intersectionnelle du regard porté sur le handicap, en articulant plusieurs niveaux d'analyse : médiatique, médical, économique et social. Plutôt qu'une lecture linéaire du récit filmique, nous proposons une approche thématique en quatre temps, permettant de faire émerger les enjeux majeurs de cette œuvre :

1. La remise en question des représentations médiatiques et médicales du handicap, à travers la dénonciation de leurs codes visuels et narratifs.
2. La critique du validisme capitaliste, à travers l'analyse des injonctions à la productivité, à la performance, et à l'esthétisation du corps atypique.
3. L'affirmation d'une subjectivité vécue du handicap, dans laquelle le protagoniste se réapproprie son corps et sa narration.
4. La mise en lumière des handicaps sociaux, émotionnels et structurels qui affectent l'entourage de Kenny, révélant une autre forme de vulnérabilité moins visible, mais tout aussi marquante.

Par cette structure analytique, nous chercherons à démontrer que *Kenny* ne se contente pas de représenter le handicap : il en propose une lecture critique, politique et sensible, incitant les spectateurices à interroger leurs propres cadres de perception et à repenser les normes qui structurent leur rapport au corps, à la différence et à l'altérité.

Représentations médiatiques et médicales du handicap : critique d'un regard normatif

Dans son introduction de l'ouvrage *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*, le professeur Benjamin Fraser avertit son lectorat :

L'analyse des images en mouvement implique les risques et les bénéfices inhérents à ce que l'on appelle la culture de masse ou la culture populaire, comme l'ont souligné les recherches antérieures sur le handicap. En simplifiant à l'extrême, on pourrait dire que les représentations cinématographiques renforcent des images "positives" ou "négatives" du handicap. Elles véhiculent des caractérisations qui ne sont certainement pas toujours aussi bienvenues ou aussi simples qu'elles en ont l'air. En définitive, ce qui importe, c'est de reconnaître le pouvoir des images filmiques en tant que représentations. En ce sens, elles constituent un pendant visible aux représentations sociales,

plus rarement perceptibles, qui influencent la manière dont le handicap est conçu, perçu et vécu¹¹.

S'inscrivant dans le même paradigme réflexif, le film invite les spectateurices à redéfinir leur propre perception du handicap. Ce premier volet de l'analyse de *Kenny* examine la manière dont Claude Gagnon est parvenu à déconstruire les représentations traditionnelles du handicap dans les sphères médiatique et médicale. À partir d'une mise en abyme critique du dispositif documentaire, le film révèle la fabrication des émotions, la spectacularisation du corps atypique, ainsi que les injonctions normatives qui en découlent. Il oppose aux modèles tragiques ou héroïques du handicap une esthétique du quotidien et une éthique du regard, qui remettent en cause la verticalité du pouvoir visuel. En explorant les effets d'un regard social formaté, Gagnon fait émerger une critique du capacitisme à travers les discours, les techniques filmiques et les interactions entre les personnages, tout en réinscrivant le handicap dans une perspective relationnelle et située. En effet, plutôt que de le présenter comme une tragédie ou une source de pitié, *Kenny* propose une vision du handicap comme une partie intégrante de l'expérience humaine, avec ses défis, mais aussi ses moments de joie et de normalité. De cette manière, Claude Gagnon semble davantage inscrire son film dans la catégorie « un autre regard » ou celle du « vivre autrement » que qualifie Gérard Bonnefon dans son analyse du handicap au cinéma¹². Dès ses premières minutes, *Kenny* déconstruit subtilement des représentations traditionnelles du handicap, à rebours des stéréotypes émotionnels ou héroïques dominants¹³. Par le choix d'un dispositif de mise en abyme — un film dans le film —

¹¹ Benjamin Fraser, *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*, New York Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 2016, p. 2. Traduction réalisée par l'auteurice de l'article. Citation d'origine : « Analysis of moving images implies the requisite risks and rewards associated with what has been called 'mass' or 'popular culture', as previous scholarship on disability has made clear. That is, the most brute reduction would have it that cinematic representations may reinforce 'positive' or 'negative' images of disability. They advance characterisations that are certainly not always as welcome or as simple as they may seem. In the end, what is important is to acknowledge the power of filmic images as representations. As such, they are a visible counterpart to the less-often visible social representations that mediate the way disability is conceived, perceived and lived. »

¹² Gérard Bonnefon, *Handicap et Cinéma*, Lyon, Chronique sociale, 2004.

¹³ Les représentations traditionnelles des personnes handicapées dans les médias ont souvent été critiquées pour leur caractère stéréotypé et réducteur. Ces représentations tendent à dépeindre les individus handicapés de manière unidimensionnelle, en focalisant exclusivement sur leur handicap, ce qui minimise la complexité de leur identité et de leurs expériences. Parmi les stéréotypes les plus courants, on retrouve la perception des personnes handicapées comme dépendantes, incompetentes et asexuées. Ces clichés contribuent à les marginaliser en les cantonnant à des rôles passifs ou en les présentant comme des objets de pitié ou d'inspiration, plutôt que comme des individus à part entière. Mais on peut aussi trouver à l'inverse des représentations héroïques du handicap qui dénotent avec le réel vécu des individus concernés. À ce sujet, lire : Katie Ellis, *Disability and Popular Culture: Focusing Passion, Creating Community and Expressing Defiance*. Farnham, Ashgate, 2015 ; Beth A. Haller, *Representing Disability in an Ableist World: Essays on Mass Media*. Louisville, Advocado Press, 2010 ; David Schwartz, Natalie Kraynak, Jennifer McDonell, « Disability in Animated Films: Stereotypes and Normativity in Pixar and Disney », *Disability studies Quarterly*, vol. 40, n° 1, 2020.

et une attention constante à la mise en scène du regard, Claude Gagnon produit une critique simultanée des discours médicaux, médiatiques et sociaux.

Déjà, lors du générique d'ouverture, il est affiché que les sociétés de production présentent *Kenny Easterday* dans un film de Claude Gagnon. *Kenny* est le premier mentionné, non comme le personnage ou le titre, mais par son nom véritable. Il est un individu réel à part entière. Cette mention présente *Kenny* comme l'inspiration et le sujet central de l'œuvre sur lesquels les spectateurices doivent prioriser leur expérience cinématographique. Le film commence dans une banlieue ouvrière de Pittsburgh, dans un quotidien ordinaire : deux frères, une fratrie parfois complice, parfois querelleuse. Ce n'est qu'après plusieurs plans que le corps amputé de *Kenny* est révélé, sans effet dramatique soulignant sa singularité. Cette révélation progressive crée un décalage volontaire entre la perception attendue et la construction du regard. Le·la spectateurice, placé·e à la hauteur de l'enfant grâce à des cadrages resserrés au ras du sol, est invité·e à observer *Kenny* sans tomber dans un stéréotype de compassion. Ce parti pris visuel est fondamental : en filmant *Kenny* à sa hauteur, Claude Gagnon neutralise la verticalité du pouvoir visuel, comme si le regard normatif perdait ici sa position dominante. Cette posture éthique rejoint les réflexions du sociologue Erving Goffmann, qui explique en 1975 que « le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes, mais des points de vue¹⁴ ». Par la suite, au début des années 2000, les sociologues Emmanuel Ethis et Fabien Labarthe vont plus loin en s'interrogeant spécifiquement sur la représentation filmique du handicap : celle-ci n'est-elle qu'un reflet d'une vision conceptualisée collectivement qui stigmatise l'altérité face à des attentes normatives¹⁵ ? Claude Gagnon paraît tenter de se défaire des archétypes cinématographiques relatifs au handicap dès les premières scènes en essayant de proposer une éthique du regard sensible afin d'inciter à une réelle complicité entre le sujet et les spectateurices.

Ce traitement visuel prend tout son sens dans le contraste que Claude Gagnon construit grâce au personnage du documentariste fictif, Louis-Philippe, qui impose un regard biaisé et scénarisé sur la vie de *Kenny*. Par exemple, Louis-Philippe demande au garçon et à Sharon, sa mère, de rejouer plusieurs fois une scène où elle l'accueille au retour de l'école. Il demande à *Kenny* de ne pas exprimer trop de joie et à Sharon d'accueillir son fils avec un baiser, ce qu'elle n'a jamais fait. De ce fait, elle est poussée à multiplier les embrassades sur son fils, illustration d'une affection exagérée, à l'opposé de la dynamique naturelle entre la mère et son garçon. Louis-Philippe insiste en affirmant que « cela fera une belle prise ». *Kenny* et sa mère rient ensemble de l'incongruité de la demande à offrir une représentation artificielle et stéréotypée de la parfaite famille conditionnée par le physique hors normes du garçon. Le film fait ainsi apparaître la fabrique de l'émotion médiatique, en dénonçant les procédés classiques de représentation des personnes en situation de

¹⁴ Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Édition de Minuit, 1975, p. 161.

¹⁵ Emmanuel Ethis et Fabien Labarthe, « Infirmités spectaculaires : de l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma ». *Protée*, n° 30, vol. 1, 2002, p. 42-43.

handicap à la télévision. Comme le remarque Stéphane Amato, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, la représentation « positive » du handicap possède un potentiel marketing pour l'industrie télévisuelle. De même, ce désir constant à valoriser à tout prix le handicap sous couvert d'humanisme contribue à participer à une reconduction de stéréotypes essentialistes et attendrissants¹⁶. En 1975, soit douze ans avant la sortie du film de Claude Gagnon, le sociologue Erving Goffmann écrivait que lorsqu'un individu stigmatisé (notamment, en situation de handicap) était face à une personne qui ne l'était pas, alors :

[...] Au cours des contacts mixtes, l'individu affligé d'un stigmate a tendance à se sentir « en représentation », obligé de surveiller et de contrôler l'impression qu'il produit, avec une intensité et une étendue qui, suppose-t-il, ne s'imposent pas aux autres. En outre, il a souvent le sentiment que les schémas qui servent habituellement à interpréter les événements quotidiens ne tiennent plus. Ses réussites les plus insignifiantes prennent l'allure de capacités remarquables et dignes d'éloges du fait des circonstances¹⁷.

Cette mise en scène sociale, Claude Gagnon la pousse à son paroxysme lorsqu'une énième équipe de télévision entre dans la vie de la famille de Kenny et souhaite créer une fiction émouvante qui parlerait de l'amour inconditionnel d'une famille aimante et soudée autour du handicap de l'enfant. Le fort contraste entre la réalité du style de vie du garçon et l'histoire que l'équipe du reportage veut élaborer permet de venir briser la « représentation » dont parlait Goffmann en permettant aux spectateurices de se confronter à ce qui semble être une vie sans artifice, condamnant ainsi la mise en scène mensongère des reportages télévisuels.

Un exemple frappant de cette hypocrisie ordinaire est donné par la réaction du voisinage. Claude Gagnon présente deux voisines de Kenny en train de discuter entre elles du tournage dont elles sont témoins. Cette scène ouvertement discriminatoire se caractérise par les propos médisants : la première affirme que la famille de Kenny doit être financièrement très aisée afin de passer autant à la télévision, la seconde quant à elle ne comprend pas l'intérêt de filmer un infirme. Claude Gagnon montre à quel point la volonté de succès peut faire plonger les gens dans une profonde hypocrisie lorsque les deux mêmes femmes sont interviewées par l'équipe du tournage. Cette fois-ci, elles font l'éloge du garçon pour offrir une belle image de voisines affectueuses envers la particularité de Kenny. D'une manière comparable, le propriétaire des deux dobermans qui terrifient le garçon se tient fièrement devant les caméras pour se vanter alors qu'il est évident que Kenny ne l'apprécie pas, et réciproquement. Cette conversion stratégique met au jour le cynisme d'une inclusion conditionnelle : tant que la différence est discrète ou valorisable publiquement, elle est tolérée. Sinon, elle reste marginalisée. Cette hypocrisie ordinaire montre que la reconnaissance

¹⁶ Stéphane Amato, « Représentations médiatiques de personnes en situation de handicap : réflexions sur des réductions », *Empan*, n°112, vol. 4, 2018, p. 19.

¹⁷ Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Édition de Minuit, p. 26.

sociale du handicap est souvent conditionnée par la visibilité : il ne s'agit pas tant de respect que de performance sociale du respect. Cette scène prolonge ce que Goffman identifiait comme une « gestion de l'identité stigmatisée dans laquelle le stigmatisé est toujours en représentation, sommé de rassurer autrui sur sa normalité¹⁸ ». Comme l'a montré Joël Roy, l'annonce d'une déficience ou d'un handicap constitue souvent un « moment de bascule » dans la trajectoire familiale, marquée par une « violence des émotions » et une « entrée dans le monde de la différence¹⁹ ». Cette rupture initiale vient réorganiser la construction des représentations parentales, ce que Claude Gagnon illustre avec justesse dans les scènes où la mère tente de concilier spontanéité et regard social.

À travers cette critique implicite des médias, Claude Gagnon cible également le modèle médical du handicap. Tel que le définit Mike Oliver²⁰, ce modèle considère le handicap comme un problème individuel à corriger, à traiter, à normaliser. Il est à l'origine de ce que l'auteur appelle la « théorie de la tragédie²¹ » : la représentation du handicap comme perte, déficit, souffrance. Ce modèle médical apparaît dans *Kenny* notamment dans les scènes à l'hôpital. Kenny essaie de nouvelles prothèses de jambes en présence du médecin et du documentariste, mais il les trouve handicapantes plutôt qu'utiles, affirmant qu'il peut faire tout ce que ses camarades font sans elles. Louis-Philippe lui dit maladroitement qu'il devrait être heureux d'avoir des jambes, ce à quoi Kenny répond avec ironie. Le médecin avoue que Kenny ne pourra jamais marcher, mais que le but des prothèses est principalement de rendre l'apparence de Kenny « acceptable » pour les autres, puisque de toute manière, le garçon devra les porter en étant assis sur son fauteuil roulant.

Cette déclaration constitue un renversement éthique. Elle marque le refus de l'imposition de la norme et l'affirmation d'une subjectivité irréductible. Elle s'oppose aussi à ce que Stella Young a dénoncé comme le « porno-inspirationnel » : cette tendance à transformer les personnes handicapées en objets d'inspiration pour les valides. Dans son célèbre discours, Young affirme : « Je ne suis pas votre inspiration, merci beaucoup²². » Claude Gagnon, à travers son film, semble articuler cette même critique : Kenny ne doit pas être admiré ou pleuré pour sa condition, mais écouté et respecté. Il refuse de se voir attribuer un rôle exemplaire ; il revendique simplement sa manière d'être au monde.

¹⁸ *Ibid*, p. 161.

¹⁹ Joël Roy, « Impacts de l'annonce médicale sur le parcours naturel d'une famille d'enfant porteur de handicap ». *Contraste*, vol. 40, n° 2, 2014, p. 41, <https://shs.cairn.info/revue-contraste-2014-2-page-41?lang=fr>

²⁰ Mike Oliver, *The Politics of Disablement*, Basingstoke, Macmillan Education, 1990, chapitre 1, p. 1-12.

²¹ Mike Oliver, *The Politics of Disablement*, Basingstoke, Macmillan Education, 1990, p. 2, « The dominant ideology of disability today is what might be called the individual tragedy theory of disability. »

²² Kayla Brown, « Disability in the Media : Stella Young », *Disabilities, Opportunities, Internetworking, and Technology*, n.a., et Stella Young. « I'm not your inspiration, Thank you very much », *Ted Talk*, avril 2014, 9'02. Traduction réalisée par l'auteurice de l'article.

Mais Claude Gagnon ne se limite pas à cette opposition entre modèle médical et modèle social²³. Il introduit également des dimensions symboliques et existentielles du handicap, par le biais d'une critique du regard social. Ainsi, lorsque le médecin tente de rassurer Kenny en disant que lui-même porte un toupet pour masquer sa calvitie, il tente de créer une analogie peu convaincante entre une contrainte esthétique bénigne et une transformation corporelle qu'il tente d'imposer en convainquant le garçon de mettre des prothèses. Comme l'analyse la professeure d'études féministe Alison Kafer, le handicap rend légitimes des mesures invasives que l'on justifie comme nécessaire pour protéger un enfant handicapé, alors qu'elle serait considérée comme étant inacceptable pour un enfant valide²⁴. Toutefois, les mesures imposées à Kenny n'ont pas pour but d'améliorer son confort physique et le rapport qu'il a avec son corps, mais de « rendre son apparence acceptable » pour les personnes valides. Comme le déclare Alison Kafer, « éliminer le handicap, c'est éliminer la possibilité de découvrir d'autres manières d'être au monde ; c'est aussi fermer la porte à la reconnaissance et à la valorisation de notre interdépendance²⁵ ». Le film de Claude Gagnon critique ainsi la culture capacitiste, qui tend à rendre les personnes handicapées invisibles dans la société en imposant des normes et en limitant leur présence aux seuls contextes de divertissement, comme les documentaires ou les films d'exploitation. Cette approche empêche la reconnaissance de la diversité des expériences humaines et l'importance de l'inclusion véritable. Le handicap, dans cette perspective, n'est pas un problème à effacer, mais une voie pour penser d'autres formes de subjectivité et de coexistence. Ces nombreuses scènes à l'hôpital concernant les prothèses sont des exemples d'une facette de la réalité des personnes handicapées : la notion de la « temporalité handicapée ». Pour le professeur Alexandre Baril, cette dernière est relative :

[...] simultanément à l'expérience subjective du handicap et à son expérience sociopolitique dans une société non adaptée aux personnes, dont les façons de parler, marcher, s'alimenter, se déplacer, etc. sont plus lentes que les normes. La temporalité handicapée devient un temps imposé, hors de soi et de sa propre temporalité²⁶.

²³ Le modèle médical du handicap considère ce dernier comme une déficience individuelle à traiter ou à corriger, en se concentrant sur le corps comme problème à résoudre. À l'inverse, le modèle social voit le handicap comme une construction issue de barrières physiques, sociales ou environnementales créées par la société elle-même, et qui limitent les personnes handicapées dans leur autonomie et leur participation sociale. Pour une analyse approfondie, voir Mike Oliver, *The Politics of Disablement*. Ba, *The Politics of Disablement*, Basingstoke, Macmillan Education, 1990 et Anne Revillard, « L'expérience sociale du handicap », *OSC Papers*, n° 2, 2019, p. 2–22, <https://sciencespo.hal.science/hal-03456065v1/document>

²⁴ Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, chapitre 2.

²⁵ *Ibid.*, p. 83. Traduction réalisée par l'auteurice de l'article. Citation d'origine : « To eliminate disability is to eliminate the possibility of discovering alternative ways of being in the world, to foreclose the possibility of recognizing and valuing our interdependence. »

²⁶ Alexandre Baril, « Temporalité trans : identité de genre, temps transitoire et éthique médiatique », *Enfances Familles Générations*, n°27, 2017, n.p.

En effet, en plus d'être subjective et individuelle, cette temporalité est aussi imposée par autrui et par des structures sociales inadaptées aux personnes en situation de handicap. Ces structures, qui sont conçues pour et par des individus non handicapés, entraînent une mauvaise gestion des spécificités propres aux personnes atypiques, notamment lors des prises en charge médicales. Pour reprendre les mots de Baril, « les personnes handicapées vivent, en plus de leur propre temporalité, un temps perdu à travers le manque de services et de structures adaptés à leur réalité²⁷ ». À travers les nombreux allers-retours de Kenny à l'hôpital, Gagnon montre non seulement la réalité quotidienne des interactions fréquentes avec le système médical, mais aussi l'imposition sociale d'un mode de vie inadapté aux besoins et désirs du garçon, qui refuse explicitement les prothèses. L'utilisation de celles-ci le ralentit et l'oblige à subir des séances médicales désagréables afin de correspondre à l'archétype visuel d'un garçon avec deux jambes, sans pour autant pouvoir marcher.

À travers ses différents personnages, Claude Gagnon présente aux spectateurices les différentes attitudes et perceptions du handicap liées aux modèles théoriques soulevés par les *disability studies*^{28 29}. Le voisinage perçoit Kenny sous l'angle du modèle moral où le handicap est perçu comme la marque d'un stigmate ou d'un méfait. De même, les voisines sont méfiantes de l'équipe de tournage française, qu'elles qualifient d'« étrangère », et qui s'immisce dans leur quartier pour un enfant handicapé dont elles ne voient pas l'intérêt. Le médecin perçoit Kenny sous l'angle du modèle médical dans lequel le handicap est un écart à la norme qui doit être corrigé, car perçu comme une tragédie. Pour sa part, Kenny perçoit son état à travers le modèle social, où c'est l'environnement qui produit son handicap en lui imposant des barrières, ainsi que le modèle affirmatif, car il ne perçoit pas l'absence de ses jambes comme une anormalité tragique et réclame plutôt le droit à son autodétermination face aux choix sur son propre corps. Bernard Andrieu suggère que l'enjeu ne réside pas dans l'effacement du handicap, mais dans la redéfinition subjective d'un mode d'existence : « L'agentivité devient non seulement visible, mais lisible avec une prise en main du corps après le handicap pour définir un style de vie³⁰. » Ce déplacement de perspective, qui valorise l'expérience incarnée et située du sujet, entre en résonance avec le refus de Kenny d'adopter des prothèses normatives imposées de l'extérieur. Son autonomie ne se mesure pas à la conformité à un modèle corporel dominant, mais à sa capacité à vivre son propre rapport au monde en dehors de l'idéologie du corps standardisé. Par cette présentation graduelle des différentes perceptions du handicap, Claude Gagnon sensibilise les spectateurices au fait de penser le handicap autrement, contrairement au documentariste du film qui ne privilégie que le modèle médical et tragique.

²⁷ Ibid.

²⁸ David Johnstone, *An Introduction to Disability Studies*, Routledge, 2012.

²⁹ Rhoda Olkin, « Could you hold the door for me? Including disability in diversity », *Cultural Diversity and Ethnic Minority Psychology*, n°8, 2002, 130-137.

³⁰ Bernard Andrieu, « Après le handicap, quel corps ? Agentivité et hybridation », *Le Carnet PSY*, n° 159, 2012, <https://carnetpsy.fr/apres-le-handicap-quel-corps-agentivite-et-hybridation>.

Validisme et capitalisme : critique de la productivité comme norme

L'une des critiques majeures portées par *Kenny* tient à sa dénonciation des logiques de normalisation sociale, non seulement d'ordre médical ou esthétique, mais également économique. Le film met en lumière la manière dont le corps handicapé est perçu comme non rentable, inadapté à la productivité attendue dans une société structurée par l'efficacité et la rentabilité. Cette dimension, moins immédiatement visible, traverse pourtant tout le récit du film, et s'inscrit dans une critique implicite du capitalisme validiste, c'est-à-dire d'un système dans lequel seuls les corps dits « productifs » sont valorisés.

Dans son ouvrage *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006), Robert McRuer analyse la manière dont la norme du corps valide est une construction historiquement liée à l'essor du capitalisme industriel. Selon lui, le concept de validité ne repose pas uniquement sur des critères médicaux, mais sur une exigence sociale de conformité à un modèle d'efficacité et de performance. Autrement dit, pour lui, la société impose une validité obligatoire, c'est-à-dire la norme selon laquelle tout corps doit être capable et fonctionnel selon des standards capitalistes et validistes. La théorie *Crip* critique cette normalisation en soulignant que les identités handicapées et queers sont marginalisées, et qu'elles peuvent, au contraire, offrir des perspectives subversives et libératrices. Par la mise en abyme, Claude Gagnon réalise une autocritique du milieu médiatique qui véhicule une standardisation romantisée de la vision du handicap contribuant à une polarisation sociétale entre les corps valides et en situation de handicap, conformément à la théorie *Crip* de Robert McRuer. Dans cette perspective, Dominique Masson souligne que les théories féministes du handicap permettent de penser les (in)capacités comme un « mode fondamental d'organisation des rapports sociaux », où « la norme capacitiste structure les inégalités³¹ ». Cela renforce l'approche intersectionnelle portée par le film de Claude Gagnon, dans laquelle le corps devient un site de tensions politiques, tant visibles qu'invisibles.

La validité est donc pensée comme une valeur économique autant que corporelle. En effet, Robert McRuer mentionne que la définition du validisme a été influencée par l'émergence du capitalisme³²:

Le dictionnaire Oxford définit la validité de façon superficielle et négative comme « avoir un corps valide, c'est-à-dire un corps libre de tout handicap physique, et capable des efforts physiques que l'on attend de lui ; en bonne santé physique ; robuste ». La validité est, à son tour, définie vaguement comme « bonne santé ; capacité à travailler ; robustesse ». [...] Bien que le vocabulaire habituel utilisé par les humains pour parler de « relations normales » ne soit pas présent dans la définition de la validité, le sens de

³¹ Dominique Masson, « Femmes et handicap », *Recherches féministes*, n° 26, vol. 1, 2013, p. 124, <https://www.erudit.org/en/journals/rf/2013-v26-n1-rf0700/1016899ar/abstract/>

³² Robert McRuer, *Crip theory: Cultural signs of queerness and disability*, New York, NYU press, 2006, p. 8.

« relations normales » est présent, surtout à travers l'emphase sur le travail : être valide veut dire être capable des efforts physiques normaux requis dans un système particulier de travail³³.

Le corps valide serait donc défini par rapport au travail et aux valeurs de productivité et d'efficacité de l'individu en lien avec le monde capitaliste. Le corps qui ne répond pas aux standards de production, qui ralentit, qui nécessite du soin, qui fonctionne autrement, est perçu comme un poids, voire comme une anomalie. Cette norme implicite se retrouve dans de nombreuses scènes de *Kenny*, à commencer par celle où l'école impose au garçon le port de prothèses afin qu'il rentre dans le moule. Le directeur n'invoque pas ici une nécessité médicale, mais une exigence de conformité esthétique et comportementale. Le message est clair : pour être « intégrable », Kenny doit apparaître comme « les autres », c'est-à-dire performer la norme, même si cela va à l'encontre de son bien-être physique. Valentine Gourinat et Nathanaël Jarrassé montrent que l'injonction contemporaine à l'appareillage repose sur une valorisation implicite du corps réparé technologiquement, au détriment des corps qui ne se soumettent pas à cette norme. « Un corps non réparé par la technologie demeure largement dévalué », écrivent-ils, soulignant que cette logique est le symptôme de « la force du mythe de la réparation cyborgique des corps³⁴. » Gagnon illustre cette tension lorsque Kenny refuse ses prothèses, perçues comme inutiles, voire aliénantes : son rejet devient un geste politique de résistance à la norme du corps réparé.

L'enfant lui-même exprime un profond malaise face à ces injonctions. Lorsqu'il doit porter ses fausses jambes, il proteste. Sa réaction souligne que l'inclusion est ici conditionnelle : on n'inclut Kenny que s'il consent à masquer sa différence. Il en résulte une forme de déshumanisation, où le corps de Kenny est perçu comme déviant, nécessitant des mesures correctives qui le marginalisent encore plus. La fiction de Claude Gagnon fait écho à l'expérience de nombreuses personnes en situation de handicap. Ce phénomène, que McRuer nomme « la performance de la validité », est un mécanisme de pression sociale insidieux³⁵.

Cette logique rejoint aussi les analyses de la professeure en études féministes Alison Kafer, qui souligne dans *Feminist, Queer, Crip* que le monde validiste repose sur un imaginaire de progrès linéaire, d'autonomie individuelle et d'adéquation entre corps et productivité. Dans cet imaginaire, les corps qui échappent à cette linéarité — les corps jugés comme étant trop lents, trop dépendants, trop visibles — sont soit exclus, soit instrumentalisés³⁶. Le film de Claude Gagnon critique ainsi la

³³ Traduction de Charlotte Puiseux sur son site internet : <https://charlottepuiseux.weebly.com/traduction-de-lintroduction-de-crip-theory--cultural-signs-of-queerness-and-disability-robert-mcruer.html>

³⁴ Valentine Gourinat et Nathanaël Jarrassé, « Le mythe du cyborg: techno-enchantement, récits héroïques et promesses de réparation technologique du corps. », *Interrogations? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, n° 36, 2023, p. 12, <https://hal.science/hal-04133072v1/document>

³⁵ Robert McRuer, *Crip theor. Op. cit.*, p. 8.

³⁶ Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 39.

culture capacitiste, qui tend à rendre les personnes handicapées invisibles dans la société en imposant des normes et en limitant leur présence aux seuls contextes de divertissement, comme les documentaires ou les films d'exploitation. Cette approche empêche la reconnaissance de la diversité des expériences humaines et l'importance de l'inclusion véritable. Le cas de *Kenny* est exemplaire : il est invité à se conformer à une forme de présence acceptable, sans que sa propre temporalité, sa motricité spécifique, ou sa perception corporelle soient prises en compte.

Il est même possible que les prothèses censées permettre l'inclusion sociale du garçon provoquent l'inverse. Comme l'a identifié le chercheur Masahiro Mori, plus une prothèse tente de simuler un membre humain biologique, plus celle-ci peut être repoussante et stigmatisante³⁷. Il est également important de noter que :

Selon le handicap, le type de technologie, l'altérité produite peut demeurer très stigmatisant dans une société contemporaine où la conception « validocentrée » domine (Murphy, 1987). En effet, « la procédure de discrimination repose sur un exercice paresseux de la classification : elle ne s'attache qu'à des traits aisément identifiables et impose une version réifiée du corps. La différence est muée en stigmat. Le corps étranger devient étrange. La présence de l'Autre se subsume sous celle de son corps. Il est son corps. » (Le Breton, 2016 : 91). De cette manière, le handicap peut générer un sentiment de répulsion en s'éloignant des valeurs dominantes (Calvez, 2000)³⁸.

En cela, le corps de *Kenny* se retrouve réifié. Cette objectivation est également visible dans la manière dont l'équipe de tournage utilise l'image de *Kenny*. La mise en scène du handicap, dans le film, obéit à une logique de captation émotionnelle destinée à séduire le-la spectateurice : ralentis, regards attendris, cadrages insistants sur le visage de l'enfant. Le corps de *Kenny* est alors réduit à un support narratif, un vecteur d'émotion au service d'un produit télévisuel manipulé par Louis-Philippe. Sharon, la mère, en prend rapidement conscience : « L'autre réalisateur a mis dans la tête de *Kenny* que c'était bon pour les gens handicapés de paraître à la télévision. Je suis pas sûre que ce soit si bon que ça ! »³⁹ Ce passage exprime une critique implicite de la spectacularisation commerciale du handicap. Comme l'ont montré Éric Perera et Guillaume Vallet, dans les sociétés contemporaines, les corps sont sans cesse sollicités pour être « mis en valeur », dans des formes de discipline et de contrôle qui tendent à faire coïncider apparence, utilité et conformité⁴⁰.

³⁷ Masahiro Mori, « La vallée de l'étrange », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°15, 2012, p. 26-33

³⁸ Éric Perera et Guillaume Vallet, « Discipliner les corps : quelles affirmations de soi aujourd'hui ? », *Corps*, n°19, 2021, p. 419.

³⁹ 00 :22 :16

⁴⁰ Éric Perera et Guillaume Vallet, « Discipliner les corps : quelles affirmations de soi aujourd'hui ? », *Corps*, n°19, 2021, p. 419.

Dans ce contexte, le corps de Kenny, parce qu'il ne peut répondre à cette norme, est soit dissimulé, soit valorisé telle une exception qui vient susciter l'admiration autant que de la pitié. La scène à la piscine est à ce titre parlante : bien que Kenny ait du mal à nager, l'équipe de tournage de Louis-Philippe insiste pour qu'il continue, « pour les images ». Le film montre alors que l'image du handicap, loin d'être un outil d'émancipation, peut devenir un commerce de l'émotion, où la différence est transformée en marchandise. Par cette scène, Claude Gagnon présente explicitement les véritables désirs du documentariste de produire une représentation idéalisée et romancée au détriment de l'expérience de son sujet.

Pour autant, Claude Gagnon ne tombe jamais dans le misérabilisme. Au contraire, il donne à Kenny les moyens de nommer lui-même sa place, son refus des normes et son désir d'être regardé comme un individu à part entière. Dans une discussion avec son ami Billy, il demande : « est-ce que tu crois qu'ils savent mieux que moi ce qui est bon pour moi⁴¹ ? » Cette phrase résume à elle seule la tension entre normativité sociale et autonomie subjective. Elle rappelle que les injonctions au bien, même lorsqu'elles sont habillées de soin ou de compassion, peuvent produire de la violence.

Subjectivité et résistance : Kenny comme acteur de son propre récit

« C'est pas aux autres que j'aimerais ressembler, c'est à celui que je suis⁴² ! » — dans une scène face à sa mère Kenny résume en une phrase le cœur politique du film de Claude Gagnon : un refus de l'assimilation normative, un refus d'être corrigé, un désir d'exister dans sa propre singularité. Le film ne se contente pas de dénoncer les représentations validistes ou de critiquer les injonctions sociales ; il propose aussi une affirmation positive, incarnée, située d'une subjectivité handicapée. Kenny est non seulement regardé, mais il se regarde, parle de lui-même, se définit. Il est sujet, pas objet. Il est héros, pas seulement protagoniste.

Cette subjectivité est aussi mise en valeur dans les scènes de sport, où Kenny participe à une course sur planches à roulettes avec ses camarades. Dans cette activité adaptée, c'est lui qui gagne. Claude Gagnon filme cette scène sans insistance dramatique, comme une performance parmi d'autres. Ce moment illustre parfaitement la perspective du modèle social du handicap : le handicap n'est pas une déficience, mais le résultat d'un environnement non adapté⁴³. Lorsque l'activité est pensée en fonction des capacités de chacun·e, les hiérarchies s'inversent. Cette fois-ci, ce sont les autres écolier·ères qui s'adaptent à la situation corporelle de Kenny, et lui qui les bat à plate couture. Un avertissement peut être dressé face à cette volonté d'inclusion qui, malgré tout, souligne encore

⁴¹ 00 :41 :55

⁴² 00 :14 :00

⁴³ Anne Revillard, « L'expérience sociale du handicap ». *OSC Papers*, n° 2, 2019, p. 3-5.

la dichotomie du corps dit valide et de celui en situation de handicap d'autant plus problématique lorsqu'il ne s'agit que d'une scène de quelques minutes :

Implicitement, les discours essentialisants enferment les humains dans des catégories figées qui, souvent, prédéterminent d'autres caractéristiques associées et peuvent contenir l'individu dans une trajectoire personnelle, du moins déjà dans le regard de l'autre. En d'autres termes, les propos essentialisants ne sont pas nécessairement valorisants, en même temps qu'ils déforment et contractent une réalité perçue⁴⁴.

Les publics sont alors amenés à s'interroger sur les normes implicites qui organisent l'espace scolaire, social, ou urbain... Cette perception permet à Claude Gagnon de remettre en cause le paradigme de la dépendance souvent associé au handicap. Kenny n'est pas « pris en charge » : il agit, pense, négocie, fait du sport, sort, joue et même fugue. Ce refus de la passivité rejoint ce que Rosemarie Garland-Thomson appelle une stratégie de réappropriation de la narration par les personnes concernées elles-mêmes par le handicap : le sujet handicapé n'est plus un personnage secondaire dans le récit des valides, mais l'auteur d'une narration située et politique⁴⁵. Dans une société qui infantilise les corps atypiques, cette scène de fugue témoigne d'un regard sur soi non aliéné.

Cette affirmation subjective passe aussi par la manière dont Kenny occupe les espaces. Qu'il traverse la rue, utilise sa planche à roulettes ou fasse des acrobaties dans un parc, il est filmé comme étant pleinement mobile dans un environnement qu'il a appris à habiter autrement. Ces scènes, dénuées de fétichisation, s'opposent à la rhétorique de l'exploit souvent utilisée dans les médias pour mettre en scène des personnes handicapées. Comme le note Merja Tarvainen : « Les récits culturellement dominants sur le handicap évoquent la nécessité de “surmonter” le handicap ou le présentent comme une tragédie individuelle⁴⁶. » Or, Kenny n'est pas un héros. Il n'est pas là pour inspirer ou attendrir. Il est là pour vivre. Dans le film de Claude Gagnon, la subjectivisation individuelle passe aussi par la représentation de l'éveil à la sexualité du jeune adolescent qu'est Kenny. Pour faire sourire Kenny qui se fait frotter par deux infirmières, le médecin lui répond : « Pense plutôt à la chance que tu as d'avoir les mains de ces deux belles femmes sur ton corps⁴⁷. » Cette déclaration indique qu'il considère explicitement Kenny comme un être sexué qui possède une vie sexuelle, ce qui dévie du

⁴⁴ Stéphane Amato, « Représentations médiatiques de personnes en situation de handicap : réflexions sur des réductions », *Empan*, n°112, vol. 4, 2018, p. 21.

⁴⁵ Rosemarie Garland-Thomson, « The Story of My Work: How I Became Disabled », *Disability studies Quarterly*, vol. 34, n° 2, 2014, <https://ojs.library.osu.edu/index.php/dsq/article/view/4254/3594>

⁴⁶ Merja Tarvainen, « Ableism and the Life Stories of People with Disabilities », *Scandinavian Journal of Disability Research*, vol. 21, n° 1, 2019, n.p. <https://sjdr.se/articles/10.16993/sjdr.632> . Traduction réalisée par l'auteurice de l'article. Citation d'origine : « Culturally dominant narratives on disability talk about 'overcoming' disability or represent disability as an individual tragedy. »

⁴⁷ 00 :15 :03

stéréotype du handicapé asexué. Comme le mentionne l'ouvrage *The Sexual Politics of Disability : Untold Desires*,

Les stéréotypes liés au handicap se concentrent souvent sur l'asexualité, sur l'absence de potentiel ou de puissance sexuelle. Les personnes handicapées sont sujettes à une infantilisation, en particulier celles perçues comme étant « dépendantes ». De la même manière que l'on présume que les enfants n'ont pas de sexualité, on nie aux personnes handicapées la capacité d'éprouver des sentiments ou des désirs sexuels⁴⁸.

De même, lorsque Kenny embête son frère dans le but de brimer son intimité sexuelle avec sa copine, Katie⁴⁹, il est conscient de la nature de la relation sexuelle que les deux adolescent·es entretiennent. Ces séquences permettent de soulever un tabou autour de la sexualité handicapée, souvent absente ou niée dans les représentations médiatiques. La tendresse, la séduction, l'attrance ne sont pas réservées aux corps normés. Claude Gagnon met en scène ici une sensualité adolescente, maladroite et émotive, sans la faire glisser vers le fétichisme ou l'obsession morale.

Enfin, cette dynamique est d'autant plus forte que Kenny Easterday, enfant réellement amputé, joue son propre rôle. Ce choix documentaire dans la fiction confère au film une densité particulière. Kenny ne joue pas un rôle inspiré de son vécu : il performe sa propre existence, en dialogue avec les autres personnages et avec l'équipe de tournage fictive intégrée au récit. Par ce biais, le film produit une double subjectivation : celle du personnage-fiction, et celle du jeune garçon-acteur, dont le corps, les gestes et les paroles échappent à toute tentative de scénarisation stéréotypée.

Ainsi, *Kenny* ne se contente pas de représenter une subjectivité : il la déploie dans toutes ses dimensions, y compris celles que la société tend à refouler. Par ses gestes, ses mots, ses refus, ses regards, Kenny reconquiert un territoire symbolique et social. Cette subjectivité est mise en tension avec les injonctions normatives que son entourage reproduit parfois malgré lui.

Le handicap comme révélateur de tensions sociales et émotionnelles

Claude Gagnon consacre la dernière partie de son film à la psychologie de ses personnages. Ce qui fait l'originalité principale du film *Kenny* est que la représentation du handicap ne se limite pas

⁴⁸ Tom Shakespeare, Kath Gillespie-Sells et Dominic Davies, *The sexual politics of disability: Untold desires*, Londres, Cassell, 1996, p. 10. Traduction réalisée par l'auteure de l'article. Citation d'origine : « Stereotypes of disability often focus on asexuality, of lack of sexual potential or potency. Disabled people are subject to infantilization, especially disabled people who are perceived as being 'dependent'. Just as children are assumed to have no sexuality, so disabled people are similarly denied the capacity for sexual feeling. »

⁴⁹ 00 :10 :20

seulement au jeune héros, mais s'étend à son entourage, révélant les tensions, les vulnérabilités, et les enjeux intersectionnels qui entourent la question de son physique. Selon Henri-Jacques Stiker, le cinéma permet un retournement pour parler, non pas seulement du corps hors normes, mais surtout des problèmes sociaux et sociétaux⁵⁰. En effet, le réel handicap n'est pas nécessairement le corps de Kenny, mais la situation sociale et sociétale dans laquelle le garçon évolue. Le handicap crée des dynamiques complexes au sein de sa famille. Le film fonctionne alors comme une loupe sur le microcosme familial, mais également scolaire et communautaire, dans lesquels le handicap devient un facteur de perturbation normative, mais aussi un révélateur d'injustices émotionnelles, genrées et sociales. La famille de Kenny expose clairement le problème de la sociabilisation familiale autour de l'enfant au physique atypique qui nécessite une attention particulière. Cet enjeu est visible dans la personnalité de Sharon, mais particulièrement lors de la dernière partie du film à travers les personnages de Jessie et de leur fille, Sharon-Kay.

La puissance du film réside aussi dans la fragilité du dispositif filmique lui-même. En exposant les manipulations du tournage (cadrages imposés, répétitions de gestes, reconstitution d'émotions), Claude Gagnon transforme le cinéma en dispositif réflexif, où le handicap devient non seulement un thème, mais une interrogation sur les moyens de sa représentation. Comme le note Alain Blanc, l'image est imparfaite, mais elle sert malgré tout de liant fort avec les spectateurices, notamment lorsque celles-ci n'ont aucune connaissance de la réalité des personnes handicapées :

Si, par empathie, l'image nous donne accès à la personne handicapée par la proximité qu'elle génère, nous sommes touchés, je ne pense pas que l'expérience vécue, le traumatisme initié par la déficience soit pour autant ressenti : que puis-je ressentir de ta douleur ? Au fond, l'image est un pauvre substitut, mais il n'y en a peut-être pas d'autres, à l'absence de liens sociaux. Dans ces conditions, il est logique qu'elle ne féconde que rarement l'expérience d'autrui non handicapé. L'image, c'est l'absence de communauté. Et dans la mesure où les liens sociaux se délitent, il est cohérent d'augmenter l'offre d'images comme compensation sans fin et au total illusoire⁵¹.

Dans cette optique, Claude Gagnon interroge la manière dont le handicap affecte les autres : les voisin·es, les camarades de classe, et surtout les membres de la famille. Ces dernier·ères ne sont pas simplement des figures périphériques : ils et elles sont les lieux d'inscription de normes sociales parfois contradictoires, qui produisent du malaise, de la culpabilité, des formes de vulnérabilité

⁵⁰ Henri-Jacques Stiker, « Approche anthropologique des images du handicap. Le schéma du retournement », *ALTER, Revue européenne de recherche sur le handicap*, 2007, p. 10-22.

⁵¹ Alain Blanc, « Art, handicap et représentations : force et faiblesse des images », *Reliance*, n° 17, volume 3, 2005, p. 73.

secondaires. Ce que le film dévoile, c'est un handicap élargi, une condition vécue par les proches, non en raison d'une déficience personnelle, mais du fait de leur lien à une personne stigmatisée⁵².

Ce phénomène est particulièrement visible chez Sharon, la mère de Kenny. Fatiguée, nerveuse, tiraillée entre le rôle de mère et celui d'aidante naturelle, elle incarne le fardeau affectif et moral qu'impose la société aux femmes dans les familles dites « à besoins particuliers ». Au début du film, quand l'équipe de tournage arrive à l'appartement familial, les parents sont invités à raconter la naissance de Kenny face à la caméra de Louis-Philippe. Sharon décrit dans un premier temps qu'elle n'arrivait pas à toucher son fils de peur de le blesser. Le pédopsychiatre Joël Roy écrit dans son article « Impacts de l'annonce médicale sur le parcours naturel d'une famille d'enfant porteur de handicap » (2014) :

L'annonce du handicap fait basculer les représentations de l'enfant dans un monde cauchemardesque où s'entrechoquent des images archaïques de monstres, de mort, de mutilation de toutes sortes, de vide. L'effet de sidération intense laisse les parents sans voix, trop préoccupés à maîtriser le flot d'émotions qui les submerge. Ces images se nourrissent, pour chacun des parents, de leur propre représentation du handicap. Chacun d'entre nous, concerné directement ou non, a développé de façon plus ou moins élaborée des représentations de ce qu'on appelle communément « les infirmités ». Socialement, certaines sont plus marquées péjorativement que d'autres⁵³.

La réaction de Sharon qui spécifiera quelques secondes plus tard n'avoir jamais ressenti de mépris pour Kenny, mais qu'elle ne parvenait simplement pas à créer de liens avec lui, s'expliquerait donc par un état psychologique influencé par l'imaginaire social du handicap. Celui-ci se retrouvera relativisé progressivement par le vécu familial. Dans le film, la jeune femme reste émotive jusqu'à demander à l'équipe d'arrêter le tournage de l'entrevue. Les attentes sociales entourant la parentalité d'un enfant handicapé se concentrent souvent sur les femmes, censées incarner l'amour inconditionnel, la patience, la résilience. Comme le soulignent les auteures de l'article « Mothers of Children With Disabilities: Exploring Lived Experiences, Challenges, and Divorce Risk », une étude sur les mères d'enfants en situation de handicap :

L'examen public et les jugements ne se limitaient pas aux regards insistants et aux chuchotements. Certaines mères ont rapporté avoir été ouvertement critiquées quant à leur façon d'éduquer leurs enfants. L'une d'elles a confié : « Des voisins m'ont dit que je ne faisais pas assez pour 'réparer' mon enfant. Ils me proposaient des remèdes étranges, et lorsque je refusais, ils

⁵² À ce sujet, lire les définitions données par le gouvernement du Québec : <https://www.quebec.ca/famille-et-soutien-aux-personnes/participation-sociale-personnes-handicapees/definition-personne-handicapee>

⁵³ Joël Roy, « Impacts de l'annonce médicale sur le parcours naturel d'une famille d'enfant porteur de handicap », *Contraste*, n°40, vol. 2, 2014, p. 43-44.

me traitaient de mauvaise mère. » Une autre a ajouté : « On m'a dit que le comportement de mon enfant était de ma faute, parce que je ne le punissais pas assez. Ils ne comprenaient pas que son handicap n'était pas quelque chose que je pouvais simplement 'corriger' avec une éducation plus stricte⁵⁴. »

Le film ne juge pas Sharon ; il montre ses contradictions. Elle veut aider son fils, mais doute. Elle veut qu'il soit intégré, mais craint qu'il soit humilié. Elle tente de composer avec des injonctions parentales, renforcées par l'œil de la caméra de Louis-Philippe qui impose ses propres exigences reliées à des stéréotypes. Cette surmédiatisation introduit un autre niveau de violence : la nécessité d'exister « positivement », d'apparaître comme une famille « fonctionnelle », capable de surmonter les épreuves.

Le père, Jessie, incarne aussi une figure de vulnérabilité, masculine et moins visible, mais tout aussi significative. Vivant dans un quartier ouvrier, il adopte le stéréotype du modèle traditionnel masculin protecteur et bagarreur. Ses répliques sont généralement centrées sur l'importance de la force physique et encouragent ses garçons à y avoir recours pour atteindre leurs buts, ce qui est implicitement lié aux normes capacitistes. Cependant, lorsque les enjeux sont d'ordre émotionnel, le père reste souvent en retrait, désarmé, et lorsqu'il tente d'exprimer ses doutes, c'est sur le mode de la confession. Pour Jessie, le handicap de Kenny va exacerber et refléter ses propres angoisses et insécurités, notamment en ce qui concerne son rôle de patriarche et sa capacité à offrir un environnement sûr et adéquat à sa famille. Un soir, Kenny se fait violemment attaquer par le doberman de son voisin. Dans un élan de panique, Jessie protège alors son fils en usant de la force. Il réalise alors sa crainte de ne pas être à la hauteur face aux dangers que Kenny pourrait rencontrer. Cet événement déclenche une prise de conscience chez ce père, qui reconnaît son manque d'instruction comme une déficience qui maintient sa famille dans un environnement dangereux. Il décide alors de s'instruire pour améliorer les conditions de vie de sa famille et sortir de l'insécurité de ce quartier. Pour Robert McRuer, la définition de la validité est teintée par le système capitalisme :

C'est ici aussi que nous pouvons commencer à comprendre la nature de la contrainte à la validité ; dans l'émergence du système industriel capitaliste, l'individu est libre de vendre son travail, mais pas vraiment libre de faire

⁵⁴ Yousef A. Alsamiri, Abeer A. Alaghdaif, Iman M. Alsawalem, Allouash, A. Bashayer et Shaden D. Alfaidi, « Mothers of Children With Disabilities: Exploring Lived Experiences, Challenges, and Divorce Risk », *Frontiers in Psychology*, vol. 15, 2024, p.6. Traduction réalisée par l'auteurice de l'article. Citation d'origine : « The public scrutiny and judgment did not stop at stares and whispers. Some mothers reported being openly criticized for their parenting. One mother expressed: "I've had neighbors tell me I wasn't doing enough to 'fix' my child. They would suggest strange remedies, and when I declined, they would call me a bad mother." Another added: "I was told that my child's behavior was my fault because I did not discipline him enough. They did not understand that his disability wasn't something I could just 'correct' with stricter parenting. »

autre chose, c'est-à-dire libre d'avoir un corps valide, mais pas vraiment libre d'avoir autre chose⁵⁵.

Même si Jessie n'est pas en situation de handicap physique, sa condition sociale, économique et identitaire le rend vulnérable de manière comparable. Dans une séquence clé, il exprime son désir de quitter le quartier, qu'il perçoit comme étouffant et inadapté, non seulement pour son fils, mais aussi pour lui-même :

Disons que je rumine pas mal à propos de l'avenir... Je sais pas ce que t'en pense, mais moi j'en ai assez de vivre dans la merde du quartier... des gens. Il se passe rien dans ce sacré trou excepté des choses qui sont pas correctes ! Alors, on va s'en aller d'ici⁵⁶.

Ce doute existentiel, formulé à mi-voix, révèle un décentrage de son rôle traditionnel de père protecteur et pilier économique. Peu éduqué, Jessie incarne une certaine figure virile, marquée par la force physique, mais aussi par la difficulté à verbaliser ses peurs. Or, cette posture s'effrite progressivement. Le film montre qu'il doit s'adapter à une situation nouvelle qu'il ne maîtrise pas — celle d'un père d'enfant handicapé, dans un environnement qui exige une redéfinition des repères. À l'image d'une personne nouvellement amputée d'un membre qui doit réapprendre à se situer dans l'espace, Jessie entame un processus d'apprentissage social. Il décide ainsi de reprendre des études, non pas pour améliorer uniquement ses perspectives professionnelles, mais pour trouver une autre façon d'être père, dans un contexte où ses anciens repères ne suffisent plus. Cette dynamique suggère que le handicap ne touche pas seulement les corps, mais peut aussi être perçu ou projeté socialement sur ceux qui, comme Jessie, sont placés en position de fragilité, de doute ou de décalage par rapport aux normes. Ce que révèle le film, ce n'est pas tant un « handicap social » objectif, mais une mutation forcée de l'identité face aux attentes systémiques de performance, de responsabilité et de virilité. En ce sens, la subjectivité de *Kenny* — lucide, affirmée, assumée — agit comme un révélateur, voire un catalyseur, des tensions sociales et émotionnelles chez les proches. Le père, en particulier, semble en transition : il ne s'agit pas d'une marginalisation, mais d'une nécessité d'invention identitaire.

Enfin, Sharon-Kay, la grande sœur de *Kenny*, est particulièrement affectée et cherche désespérément à se faire remarquer tout au long du film. Vers le dénouement, elle dit explicitement à son jeune frère s'être sentie délaissée par ses parents à cinq ans puisque ceux-ci devaient concentrer leur attention sur *Kenny* en raison de son handicap. Cette carence affective, comparable à un déficit, la pousse à développer une profonde jalousie et un désir d'émancipation intense. À ses yeux, l'industrie du divertissement pourrait lui apporter l'attention qu'elle recherche. La jeune

⁵⁵ Robert McRuer, *Crip theory: Cultural signs of queerness and disability*, New York, NYU press, 2006, p. 8 (traduction de Charlotte Puiseux).

⁵⁶ 1 :13 :07

femme se retrouve prête à tout pour l'intégrer, même si elle détériore ses relations familiales et amoureuses. Elle réintègre ainsi le logement familial et flirte avec le documentariste, malgré le fait qu'elle soit en couple, et ce dans le seul but de devenir une vedette de la télévision. Cette situation met en évidence la manière dont le handicap peut indirectement affecter l'équilibre émotionnel et les relations familiales, créant des blessures intérieures qui persistent au fil du temps. Celle de Sharon-Kay affecte son fonctionnement social, sa capacité de jugement et ses relations avec ses proches. Mais Sharon-Kay aurait-elle été plus stable si Kenny n'avait pas eu ce physique exceptionnel ? C'est en tout cas ce qu'elle pense et criera au garçon à la fin du film. Cette déclaration violente lui permettra cependant de prendre conscience de son amour profond pour son petit frère marqué par la culpabilité de la jalousie qu'elle éprouve envers l'attention qu'il suscite.

Ainsi, l'une des dimensions les plus novatrices du film est sa capacité à faire émerger une agentivité familiale. À travers ces personnages, Claude Gagnon brosse le portrait d'une famille sous tension. Cette tension n'est pas uniquement psychologique ; elle est également sociétale. Elle résulte de la manière dont la société refuse de reconnaître la pluralité des corps, des vécus, et des besoins. Le handicap est ici un test de robustesse du lien social, une épreuve qui révèle l'insuffisance des soutiens, l'absence d'adaptabilité des structures éducatives, la superficialité de la bienveillance sociale.

Conclusion

Le film *Kenny* (Claude Gagnon, 1987), en mettant en scène un jeune garçon amputé jouant son propre rôle, déploie une réflexion dense, éthique et politique sur les représentations du handicap. Lors de sa sortie, *Kenny* a suscité des critiques ambivalentes. Le magazine *Variety* parlait d'un film « émouvant et dérangeant à parts égales⁵⁷ », saluant la performance de Kenny Easterday tout en soulignant le caractère inhabituel du récit. Toutefois, la majorité des critiques médiatiques se sont concentrées sur l'émotion suscitée par le handicap de l'enfant plutôt que sur la portée réflexive du film. Sur des plateformes contemporaines comme *Rotten Tomatoes*⁵⁸, les commentaires des spectateurices mettent en avant la « leçon de vie » ou le « courage » de Kenny, sans systématiquement interroger le dispositif de mise en abyme ni les logiques de spectacularisation du corps atypique que le film dénonce pourtant. Cette réception validiste, ancrée dans une logique compassionnelle, démontre la difficulté persistante des médias à sortir d'un cadre d'interprétation fondé sur l'admiration ou la pitié. Elle illustre à quel point *Kenny* dérange les attentes narratives

⁵⁷ *Variety*, « *Kenny (The Kid Brother)* », critique sur le site *Filmoption International*, S.D. <https://www.filmoptioninternational.com/kenny>. Traduction réalisée par l'auteurice de l'article. Citation d'origine : « Heartwarming and disturbing in equal proportion. »

⁵⁸ *Rotten Tomatoes*, *The Kid Brother* (1987), S.D. https://www.rottentomatoes.com/m/the_kid_brother_1987

traditionnelles en matière de handicap, au point d'être parfois relu à rebours de son intention critique. En cela, la réception publique du film devient un révélateur des représentations collectives qu'il s'efforce de déconstruire.

Par un dispositif de fiction documentée, Claude Gagnon interroge à la fois le regard porté sur le corps atypique, les dispositifs médiatiques qui l'encadrent, et les normes sociales qui l'enserrent. À travers notre analyse, nous avons montré que ce film opère une autocritique intersectionnelle, croisant les dimensions médicale, médiatique, économique et sociale, en rupture avec les représentations dominantes des personnes handicapées dans l'imaginaire audiovisuel. Dans un premier temps, *Kenny* déconstruit les codes du modèle médical d'un handicap associé à la perte, la souffrance et la nécessité d'une correction. En inversant les hiérarchies du regard — à travers des cadrages égalitaires, une narration non spectaculaire, et une dénonciation du « porno-inspirationnel » —, le film offre une lecture visuelle et politique du handicap fondée sur la subjectivité vécue plutôt que sur la victimisation ou l'héroïsation.

Ensuite, l'analyse du film a permis de mettre en lumière une critique du capacitisme capitaliste, notamment à travers les injonctions à la normalisation esthétique (le port de prothèses), à la performance sociale (l'école, le sport), et à l'intégration conditionnelle (le tournage documentaire). Le corps de Kenny, perçu comme non conforme, devient soit invisible, soit valorisé comme exception utile — révélant ainsi les logiques d'exploitation émotionnelle et symbolique auxquelles les personnes handicapées sont souvent soumises.

Le film déploie également une forte affirmation de la subjectivité : Kenny n'est pas un simple témoin, il est un acteur réflexif, incarnant son propre rapport au monde. Il revendique son autonomie, son rythme, son intégrité corporelle, son désir. Cette subjectivité est mise en scène sans héroïsme, mais avec justesse et sensibilité, dans une perspective *crip* et queer qui valorise les existences non normées et les formes alternatives de relation, de mobilité, de sexualité.

Enfin, *Kenny* ouvre une perspective encore peu explorée (ou abordée), la représentation du handicap diffus, c'est-à-dire de ses effets sur l'entourage. En filmant les tensions, les doutes, les affects ambivalents des proches (notamment la mère et le père), Claude Gagnon dévoile les implications sociales et émotionnelles de la norme validiste, y compris chez celles et ceux qui ne sont pas directement « touché-es ». Le handicap devient alors un révélateur critique des fragilités collectives, des hypocrisies sociales, mais aussi d'une possibilité de transformation relationnelle.

Ayant été réalisé il y a plus de trente ans, le film n'est pas sans défauts, malgré la bienveillance de son réalisateur. C'est une œuvre qui semble avant tout avoir été produite pour un public « valide », ce qui a pu parfois l'amener à reproduire ce qu'il critique, surtout au niveau de sa campagne

promotionnelle⁵⁹. Néanmoins, *Kenny* conserve une brûlante actualité. Dans un contexte contemporain où les discours sur l'inclusion peinent encore à s'affranchir des logiques compassionnelles ou productivistes, le film nous invite à repenser nos manières de regarder, de représenter et d'accompagner les différences corporelles. Il offre une esthétique du trouble et une politique du respect, où la subjectivité ne se conquiert pas en dépit du handicap, mais à partir de lui. Comme Claude Gagnon le déclara à la suite à la mort de Kenny Easterday en 2016 : « Son plus grand handicap était son milieu social⁶⁰ ».

Ce film rare, lucide, profondément humain, mériterait d'être réintégré dans les corpus critiques et pédagogiques du cinéma social, documentaire et politique. *Kenny* ne donne pas de leçons : il écoute, il regarde, il expose. Et ce faisant, il dérange la norme — dans ce qu'elle a de plus intime, de plus ordinaire, de plus intériorisé.

Bibliographie

Yousef Addelson A. Alsamiri, Abeer A. Alaghdaif, Iman M. Alsawalem, Allouash, A. Bashayer et Shaden D. Alfaidi, « Mothers of Children With Disabilities: Exploring Lived Experiences, Challenges, and Divorce Risk », *Frontiers in Psychology*, vol. 15, 2024, <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2024.1399419/full>

Stéphane Amato, « Représentations médiatiques de personnes en situation de handicap : réflexions sur des réductions », *Empan*, n° 112, vol. 4, 2018, p. 35–40.

Bernard Andrieu, « Après le handicap, quel corps ? Agentivité et hybridation. » *Le Carnet PSY*, n° 159, vol. 1, 2012, p. 51-53, <https://carnetpsy.fr/apres-le-handicap-quel-corps-agentivite-et-hybridation/>

Alexandre Baril, « Temporalité trans : identité de genre, temps transitoire et éthique médiatique », *Enfances, Familles, Générations*, n° 27, 2017, p. 121–144.

Alexandre Baril, *Vivre à la marge : handicap, violences et résistances*. Montréal, Éditions du remue-ménage, 2020.

Alain Blanc, « Art, handicap et représentations : force et faiblesse des images » *Reliance*, vol. 17, n° 3, 2005, p. 17–25.

Gérard Bonnefon, *Handicap et Cinéma*, Lyon, Chronique sociale, 2004.

⁵⁹ En effet, les slogans sur l'affiche française étaient « Vous n'oublierez jamais cet enfant » ; quant à l'affiche anglaise, il y était inscrit « An exceptional boy », ce qui pouvait renforcer le stéréotype de la personne handicapée inspirante.

⁶⁰ Radio-Canada. « Kenny, une rencontre marquante pour le cinéaste Claude Gagnon ». *Radio-Canada*, 18 février 2016, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/765925/kenny-claude-gagnon-cineaste-temoignage>.

Kayla Brown, « Disability in the Media: Stella Young ». *DO-IT (Disabilities, Opportunities, Internetworking, and Technology)*, n.d.

Johnstone, David. *An Introduction to Disability Studies*, Routledge, 2012.

Emmanuel Ethis et Fabien Labarthe, « Infirmités spectaculaires : de l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma », *Protée*, vol. 30, n° 1, 2002, p. 49–54.

Benjamin Fraser, *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*. Londres, Wallflower Press, 2016.

Claude Gagnon, *Kenny*. Kinema America Co., 1987.

Rosemarie Garland-Thomson, « The Story of My Work: How I Became Disabled », *Disability studies Quarterly*, vol. 34, n° 2, 2014, <https://ojs.library.osu.edu/index.php/dsq/article/view/4254/3594>

Rosemarie Garland-Thomson (dir.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, 2009.

Erving Goffman, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Valentine Gourinat, et Nathanael Jarrasse. « Le mythe du cyborg: techno-enchantement, récits héroïques et promesses de réparation technologique du corps », *¿Interrogations? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, n° 36, 2023, p. 1-14, <https://hal.science/hal-04133072v1/document>

Beth Haller et Lawrence Carter-Long, « Editorial ». *Review of Disability studies*, vol. 18, n° 4, 2022.

Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

David Le Breton. *La Sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.

David T. Mitchell et Snyder, Sharon L. « Global In(ter)dependent Disability Cinema: Targeting Ephemeral Domains of Belief and Cultivating Aficionados of the Body » dans Benjamin Fraser (dir.), *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*, New York Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 2016, p. 18.

Dominique Masson, « Femmes et handicap », *Recherches féministes*, n° 26, vol. 1, 2013, p. 111-129, <https://www.erudit.org/en/journals/rf/2013-v26-n1-rf0700/1016899ar/abstract/>

Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, NYU Press, 2006. Traduction partielle disponible sur le site de Charlotte Puiseux : <https://charlottepuiseux.weebly.com>

Masahiro Mori, « La vallée de l'étrange », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°15, 2012, p. 26-33.

Rhoda Olkin, « Could You Hold the Door for Me? Including Disability in Diversity ». *Cultural Diversity and Ethnic Minority Psychology*, vol. 8, n° 2, 2002, p. 130–137.

Mike Oliver, *The Politics of Disablement*, Basingstoke, Macmillan Education, 1990.

Éric Perera et Guillaume Vallet, « Discipliner les corps : quelles affirmations de soi aujourd'hui ? », *Corps*, n° 19, 2021, p. 5–15.

Québec.ca, « Définition du terme Personne handicapée », mise à jour le 22 octobre 2024, <https://www.quebec.ca/famille-et-soutien-aux-personnes/participation-sociale-personnes-handicapees/definition-personne-handicapee>

Radio-Canada, « Kenny, une rencontre marquante pour le cinéaste Claude Gagnon ». *Radio-Canada*, 18 février 2016, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/765925/kenny-claude-gagnon-cineaste-temoignage>, consulté le 25 août 2024.

Rotten Tomatoes, *The Kid Brother* (1987), S.D. https://www.rottentomatoes.com/m/the_kid_brother_1987

Anne Revillard, « L'expérience sociale du handicap », *OSC Papers*, n° 2, 2019, p. 2–22, <https://sciencespo.hal.science/hal-03456065v1/document>

Joël Roy, « Impacts de l'annonce médicale sur le parcours naturel d'une famille d'enfant porteur de handicap », *Contraste*, vol. 40, n° 2, 2014, p. 41–50, <https://shs.cairn.info/revue-contraste-2014-2-page-41?lang=fr>

Henri-Jacques Stiker, « Approche anthropologique des images du handicap. Le schéma du retournement », *ALTER, Revue européenne de recherche sur le handicap*, vol. 1, n° 2, 2007, p. 13–25.

Henri-Jacques Stiker, *La Condition handicapée*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017.

Merja Tarvainen, « Ableism and the Life Stories of People with Disabilities », *Scandinavian Journal of Disability Research*, vol. 21, n° 1, 2019, n.p. <https://sjdr.se/articles/10.16993/sjdr.632>

Variety, « *Kenny (The Kid Brother)* », critique sur le site *Filmoption International*, S.D. <https://www.filmoptioninternational.com/kenny>

Stella Young, « I'm Not Your Inspiration, Thank You Very Much », *TED Talk*, avril 2014. https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much

Anne Waldschmidt, « Conceptualiser le modèle culturel du handicap comme dis/ability. Perspectives interdisciplinaires et internationales » dans Céline Roussel, Soline Vennetier (dir.), *Discours et représentations du handicap. Perspectives culturelles*, Paris, Garnier, 2019 p. 49-62.